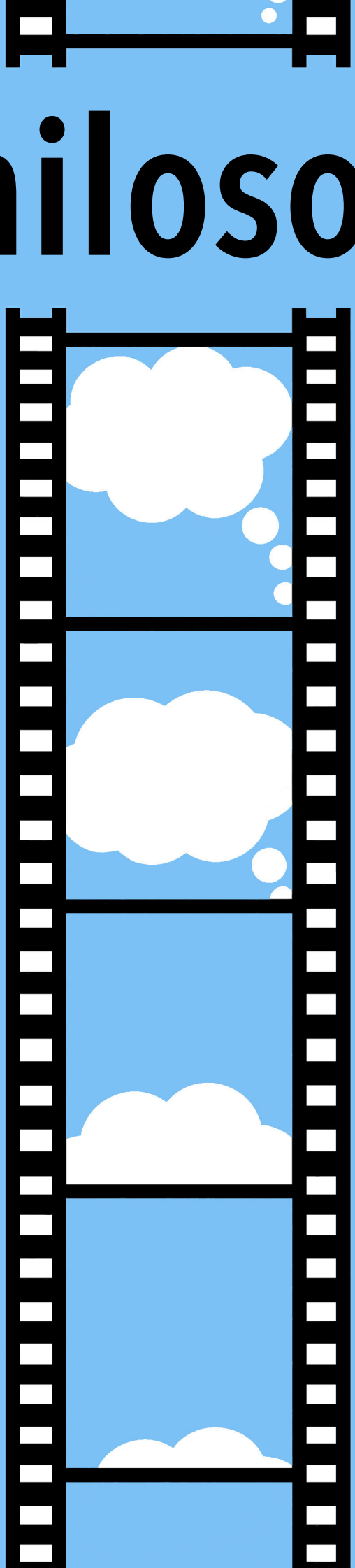
Junge DGPhil

Philosotopia

August 2025



Philosophie und Film

Eine Begegnung in 10 Texten junger Autor:innen

Sonderausgabe

Liebe Leser:innen,

Philosophie und Film in den Dialog miteinander zu bringen – das ist die Idee hinter diesem Heft. Doch was heißt das? Die hier versammelten Texte junger Autor:innen geben verschiedene Antworten. Film, und Filme, werden ebenso zu Gegenständen philosophischer Betrachtung wie zu Stimmen in philosophischen Diskursen; Philosophie macht ebenso das Filmeschauen reichhaltiger und interessanter wie Film das Philosophieren.

„Wenn ich das Kino besuche, komme ich immer schlechter und dümmer wieder heraus.“ OUASS' Text, der unser Heft eröffnet, stellt dieser Aussage Adornos die Beschreibung eines von ihm mitorganisierten Public-Philosophy-Projekts in Düsseldorf entgegen, bei dem professionelle Philosoph:innen gemeinsam mit Kinobesucher:innen anhand von Filmen philosophische Fragen diskutieren. Film eigne sich als Einstieg in die Philosophie, weil es in den Zuschauenden eine Form des „philosophischen Staunens“ auszulösen vermag: eine leibliche Ergriffenheit durch das Gesehene, die Anstoß zu philosophischer Reflexion gibt.

Zu philosophischer Reflexion anstoßen lässt sich EHLERS von *Safe*. Er verteidigt eines Lesart des Films unter dem Aspekt des Heideggerschen Begriffs der *Angst*. Für Heidegger bietet *Angst* das Potenzial, uns zu einem authentischeren, „eigentlicheren“ Leben zu verhelfen. Doch das funktioniert nicht immer. Ehlers geht anhand von Safe der Frage nach, warum das so ist, und, was es braucht, damit aus Angst Authentizität entsteht.

KRÖNERTS Text widmet sich dem Begriff des *Realen* in der Lacan'schen Psychoanalyse. Neben dem *Symbolischen* und dem *Imaginären* ist das *Reale* für Lacan eine der drei Arten des Weltzugangs. Doch was es genau mit dem Begriff auf sich hat, ist eine notorisch schwierige Frage. Krönert argumentiert dafür, dass uns der Horrorfilm dabei helfen kann, sie zu beantworten.

Eines der für Horrorfilme charakteristischsten filmischen Mittel ist der Jumpscare. Dass dieser so häufig, und noch dazu meist einem immergleichen Schema folgend, Verwendung findet, und uns dennoch überrascht, erscheint etwas paradox: Wie können wir von etwas überrascht werden, von dem wir wissen, dass es geschehen wird? In CARLS Text sieht sich sich die Schildkröte Achilles mit einer zugespitzten Variante dieses scheinbaren Paradoxons konfrontiert, die sich als analog zu einem berühmten Problem aus der Erkenntnistheorie erweist. Wie sie damit umgeht, davon mag sich der:die Leser:in überraschen lassen.

BÜRGIN setzt sich in seinem Text anhand von *Hiroshima, mon amou*r mit den Grenzen filmischer Darstellbarkeit auseinander. Der Film erzählt eine Liebesgeschichte vor dem Hintergrund des Atombombenabwurfs auf die japanische Stadt. Doch wie filmisch umgehen mit einem Ereignis, dessen Schrecken eigentlich nur als „undarstellbar“ oder „unaussprechlich“ beschrieben werden kann? Bürgin verwendet den Begriff der „negativen Darstellung“ um zu erklären, wie es *Hiroshima, mon amour* schafft, sich der Darstellung des eigentlich Undarstellbaren anzunähern.

LANGES Text nimmt den Animationsfilm *Flow* in den Blick. *Flow* spielt in einer völlig menschenverlassenen Welt; seine Protagonisten

sind allesamt Tiere, die sich ausschließlich durch Tierlaute miteinander verständigen. Laut Lange macht der Film in seiner Sprachlosigkeit eine Art des Weltzugangs erfahrbar, die ohne Begriffe, und den Wunsch nach rationaler Erklärbarkeit auskomme, und stattdessen das Rätseln und Wundern in den Mittelpunkt stellt. Lange sieht hierin eine Chance, ein kritisches Verhältnis zu in der Moderne dominanten Arten des Weltzugangs zu entwickeln.

Die Texte von VON LIEBEN und BADEMSOY nehmen das Medium Film als Ganzes in den Blick. Von Lieben tut dies ausgehend von Walter Benjamins Gedanken zum Film in seinem berühmten Aufsatz *Über das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Eine ihrer zentralen Fragen lautet, was an diesem, der bereits vor über 90 Jahren zum ersten Mal veröffentlicht wurde, heute noch von philosophischem Interesse ist.

Bademsoys Text befasst sich mit dem 3D-Kino. Warum hat sich diese, auch nach wiederholten Versuchen, nicht durchgesetzt? Bademsoy argumentiert dafür, dass eine rein materialistische Erklärung, die sich auf die Verfügbarkeit und Kosten der mit dem 3D-Kino verbundenen Technik bezieht, zu kurz greift. Stattdessen lenkt er, unter Bezugnahme auf André Bazins *Mythos vom totalen Film* den Blick auf die Ideale, die das Verhältnis von Filmschaffenden und Publikum zum Kino bestimmen.

In manchen Fällen treffen Film und Philosophie in ein und derselben Person aufeinander. So etwa bei dem berühmten russischen Regisseur Andreij Tarkowskij, in dessen philosophisches Denken LOMMATZSCHS Text uns Einblicke gewährt. Anhand einer hier in Auszügen erstmals veröffentlichten Übersetzung eines auf Tonband

aufgezeichneten Gesprächs zwischen Tarkowskij und der Filmwissenschaftlerin Olga Surkowa zeichnet Lommatzsch die wichtigsten Gedanken des Regisseurs zum „Untergang unserer Zivilisation“ nach, und setzt sie mit seinem filmischen Werk in Beziehung. Ob es stimmt, was Tarkowskij sagt, lässt sie dabei offen – der:die Leser:in ist eingeladen sich eine eigene Meinung zu bilden.

ZILLMANNS Text, der unser Heft abschließt, widmet sich als einziger einem Dokumentarfilm: *Make People Better,* der sich mit dem Fall der genetischen Manipulation zweier menschlicher Embryonen mithilfe der CRISPR/Cas-Technologie beschäftigt. Zillmann gibt nicht nur einen Überblick über die ethische Debatte rund um CRISPR/Cas, sondern stellt auch die Frage: Welchen Maßstäben sollte Wissenschaftskommunikation im Film gerecht werden?

Mich hat die Beschäftigung mit den hier vorliegenden Texten auf manchen neuen Gedanken gebracht, mich bekannte Filme neu sehen lassen, und mich auf mir bisher unbekannte aufmerksam gemacht. Ich hoffe, euch wird es genauso ergehen. Lasst euch zum Mit- und Weiter-Denken, zum Filme-Schauen, und vielleicht sogar -Machen inspirieren! Viel Spaß bei der Lektüre wünscht euer

Victor Joss
Redakteur Philosotopia-Sonderausgabe „Philosophie und Film“

Inhaltsverzeichnis

JONAS OUASS
Vom Kinosaal zur Reflexion: Wie Public Philosophy im Kino gelingen kann *7*

HENDRIK EHLERS
„SAFE“ und das Thema Angst und Unheimlichkeit bei Heidegger *10*

LUKAS KRÖNERT
Das Reale im Horrorfilm *14*

ROMAIN CARL
Die Überraschung hintergehen. Oder was Horrorfilme mit einem viel diskutierten Paradoxon gemeinsam haben *17*

PHILIPPE BÜRGIN
„Hiroshima, mon amour“ – Dokumentation, Montage und negative Darstellung *21*

DAVID LANGE
Warum es sich lohnt, „Flow“ als Kinderfilm ernst zu nehmen. Eine kritische Lesart unter den Aspekten des Rätsels und des Wunderns *25*

LEONIE VON LIEBEN
„Eine andere Natur […] als die zum Auge spricht“ – Das Medium Film in Walter Benjamins Kunstwerkaufsatz *29*

LINO BADEMSOY
War da nicht was? 3D und der Mythos des Totalen Films *33*

VALENTINA LOMMATZSCH
Andrej Tarkowskij: Der Untergang unserer Zivilisation *37*

HANS ZILLMANN
Make People Better: Alarmismus statt differenzierte Wissenschaftskommunikation *43*

Vom Kinosaal zur Reflexion: Wie Public Philosophy im Kino gelingen kann

VON JONAS OUASS

„Wenn ich das Kino besuche, komme ich immer schlechter und dümmer wieder heraus“, schrieb Adorno einst in Fragment Nr. 5 seiner *Minima Moralia* (Adorno, 1951). Diese schroffe Diagnose steht für seine umfassende Kritik an der Kulturindustrie: Besonders Filme – aber auch das Kino als Institution – reproduzierten bloß bestehende Verhältnisse, statt sie zum Gegenstand kritischer Reflexion zu machen. Dabei stellt sich eine grundsätzliche Frage: Ist das Kino, wie Adorno kritisiert, tatsächlich ein Ort geistiger Verarmung? Oder lässt sich der Kinobesuch womöglich in eine Praxis des Philosophierens und damit Reflektierens verwandeln?

Vom Abspann zur Leere: Ergriffenheit nach dem Film

Kaum ist der Abspann angelaufen, erhellt langsam wieder Licht den Kinosaal. Um einen herum erheben sich die ersten Gestalten gen Ausgang. Doch manche Besucher:innen bleiben noch sitzen. Als müssten sie sich erst zurück in den Raum, ja, zurück in sich selbst finden. Die Atmosphäre nach einem Film ist oft von einer eigentümlichen Leere erfüllt, einem Schwebezustand zwischen Eindruck und Ausdruck. Klatschen, stockende Halbsätze, Füllwörter wie „also“, „krass“, „wow“ – all das sind erste vorsichtige Versuche der Kinobesucher:innen, mit der Atmosphäre und dem Gesehenen umzugehen. Was sich in solchen Momenten zeigt, ist eine Form leiblicher Ergriffenheit, ein Zustand intensiver innerer Bewegung, der orientierungslos macht. Dieser Zustand trägt ein philosophisches Potential in sich, denn er drängt zur Auseinandersetzung: *Was habe ich gerade gesehen? Was macht das mit mir? Was möchte ich davon mitnehmen – als Gedanke, als Gefühl, als Frage?*

Philosophisches Staunen als leibliche Erfahrung

Dieses ergreifende Gefühl der Irritation ist dem philosophischen Staunen verwandt, das spätestens seit Platon als Ursprung des Philosophierens gilt. Das philosophische Staunen als Moment des Innehaltens angesichts eines Verlusts unserer gewohnten Orientierung ist jedoch keine bloß intellektuelle Operation. Es ist immer schon mehr als ein gedanklicher Akt: Staunen erfasst uns auch leiblich als ergreifende Atmosphäre der Unruhe, als Gefühl der Erschütterung und Begeisterung. Ebensolche Erlebnisse vermag auch ein Kinobesuch zu erzeugen. Zumindest dann, wenn er nicht nur unterhält, sondern herausfordert. Die Spannung zwischen dem Wahrgenommenen und gedanklicher Klärung bzw. Auseinandersetzung sowie der dazugehörigen leiblichen Erregung als Gefühl des Staunens ist es, was einen Kinobesuch und das Philosophieren potenziell miteinander verbindet.

Kinobesuch und Philosophieren als Situationskonfrontation

Wahrscheinlich haben alle, die irgendwann zur Philosophie gefunden haben, Erfahrungen mit Momenten der Irritation gemacht: ein Gedanke, eine Situation, eine Frage, die sich einfach nicht mehr abschütteln ließ und den Impuls weckte, weiterzudenken. Der Kinosaal kann zu einem solchen Ort der Irritation werden: Man wird aus dem Alltag herausgerissen und mit einer Situation konfrontiert, die auf die oben beschriebene Weise emotional nachwirkt und eine Auseinandersetzung verlangt. Diese Form der Konfrontationen mit leiblich ergreifenden Situationen des Staunens nenne ich Situationskonfrontation. Und eine solche leisten Filme, die uns mit Situationen in Form von Figuren und Konflikten konfrontieren, die Fragen aufwerfen. Wenn man diese Fragen im Anschluss an den

Film philosophisch zuspitzt und gemeinsam reflektiert, kann aus dem Kinobesuch eine philosophische Praxis werden.

Das Projekt „Philosophie & Film“ in Düsseldorf

Seit 2024 versuchen Simone Dietz und ich genau das im Rahmen unseres Projekts *Philosophie & Film* in Düsseldorf umzusetzen. In Kooperation mit dem Düsseldorfer Filmkunstkino BAMBI diskutieren nach ausgewählten Filmvorführungen eingeladene Philosoph:innen mit dem Publikum über vom Film aufgeworfene Fragen. Die Atmosphäre der Ergriffenheit, die Filme erzeugen, wird dabei gezielt aufgegriffen und in eine philosophische Reflexion überführt, indem die philosophisch relevanten Szenen und Konflikte des Films in der Diskussion fokussiert werden.

Die Diskussionen nach den Filmvorstellungen beginnen mit einem kurzen Impuls durch den oder die eingeladene:n Philosoph:in, der einen ersten philosophischen Bezug zu relevanten Szenen oder Leitmotiven des Films herstellt. Nach dem Impuls beginnt die offene Diskussion mit dem Publikum im Kinosaal, meist durch eine philosophische Frage an das Publikum mit Bezug auf eine relevante Filmszene. Die Beiträge des Publikums reichen dabei von Fragen, Gedanken und eigenen Interpretationen bis hin zu Stellungnahmen zu Beiträgen anderer Redner:innen. Nach der Diskussion gibt es im Foyer des Kinos noch die Chance zu weiterführenden Gesprächen.

Oft drängt sich der philosophische Gehalt des Films regelrecht auf: Zum Beispiel, wenn wir nach *Matrix* (1999) über den Außenweltskeptizismus sprachen oder nach *Her* (2014) über Intimität und Beziehungen zu künstlicher Intelligenz. In anderen Fällen, etwa bei *Den Menschen so fern* (2014), einer Verfilmung von Camus‘ *Der Gast*, die seinen Existenzialismus sowie den Kolonialismus thematisiert, bedarf es einer stärkeren thematischen Fokussierung durch den philosophischen Impuls.

Public Philosophy und Situationskonfrontation

Was im Format *Philosophie & Film* geschieht, ist nicht bloß ein Gespräch über Philosophie, sondern ein Versuch, das Philosophieren selbst im Kinosaal anzustoßen.

Der gezeigte Film übernimmt dabei die Rolle der beschriebenen Situationskonfrontation. Im Film werden leiblich ergreifende Situationen gezeigt, die irritieren und zur Klärung drängen. Diese Situationskonfrontation scheint für Public Philosophy-Formate wesentlich zu sein: Formate wie DenXte stellen sie durch Gedankenexperimente her, Philosophy-Slams durch narrative Situationen, in die das lyrische Ich hineingeworfen wird. *Philosophie & Film* reiht sich hier anhand des Mediums Film in die Public Philosophy-Tradition der Situationskonfrontation ein.

Die Expertise der Philosoph:innen

Aber braucht es dafür unbedingt Philosoph:innen? Könnten nicht alle nach Filmen ihre Ergriffenheit durch die Situationskonfrontation nutzen und gemeinsam einfach losphilosophieren? Sicher stimmt, dass wer sich von einer philosophischen Frage auf diese Weise berühren lässt, im Grunde schon Philosoph:in ist. Professionelle Philosoph:innen bringen dennoch mindestens zweierlei mit, das für solche Formate wertvoll ist: Erstens fachliche Expertise, wie etwa das Wissen um klassische Argumentationslinien. Und zweitens das, was Rainer Hegselmann als „philosophische Sinne“ bezeichnet hat: Zum Beispiel ein Gespür für logische Zusammenhänge und argumentative Qualität (Hegselmann, 2020).

Diese philosophischen Sinne, die professionelle Philosoph:innen in ihrer Ausbildung besonders entwickeln, lassen sich in der Diskussion schulen. Wenn Philosophie öffentlich betrieben wird, kann sie also nicht nur Inhalte vermitteln, sondern das Denken der Teilnehmenden selbst begleiten, etwa im Hinblick auf argumentative Konsistenz und

begriffliche Klarheit. Genau das gelingt im Dialog nach dem Film, wenn Besucher:innen auf Widersprüche im eigenen Denken oder ungenaue Begriffe aufmerksam gemacht werden. So kann der Umgang mit den philosophischen Sinnen geschult werden, durch die wir fähig werden, uns mit unserer Irritation klarer auseinanderzusetzen. Dass dieser Dialog Wirkung zeigt, wird uns immer wieder rückgemeldet. Viele Teilnehmende berichten, dass sie sich noch Tage später mit den aufgeworfenen Fragen beschäftigen.

Kino als Ort der Reflexion

Zugegeben: Adornos Kritik an Film und Kino als Teile der Kulturindustrie ist mit den vorgestellten Gedanken und dem Projekt *Philosophie & Film* nicht entkräftet. Doch ein entscheidender Gedanke lässt sich ergänzen: Medien wie der Film – und damit auch das Kino – müssen sich nicht auf eine passive Form der Rezeption festlegen lassen. Jenseits des Unterhaltungsaspekts kann ein Kinobesuch auch irritieren, aufrütteln, zum

Nachdenken anregen, wenn man die Bedingungen dafür schafft. Formate wie *Philosophie & Film* zeigen, dass dies gelingen kann. Sie schaffen Räume, in denen aus der Ergriffenheit eines Kinobesuchs philosophische Reflexion entstehen kann. Damit wird das Kino zu einem Ort, an dem Philosophie öffentlich – und leiblich spürbar – wird und der Kinobesuch philosophisch wertvoll. Oder in Anlehnung an Adornos Worte: Man verlässt das Kino reflektierter, nicht dümmer.

Jonas Ouass hat Philosophie, Germanistik und Antike Kultur in Düsseldorf studiert, macht derzeit seinen Master in Philosophie an der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf und arbeitet am dortigen Institut für Philosophie. Er interessiert sich für Ethik, Philosophie der Gefühle und Wissenschaftskommunikation, ist Teil der *Praefaktisch*-Redaktion und organisiert neben dem Düsseldorfer Philosophy-Slam auch das oben beschriebene Projekt *Philosophie & Film*.

Literatur:

Adorno, Theodor W. (1951): *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Hegselmann, Rainer (2020): „Was kann die Philosophie wirklich? Philosophinnen und Philosophen in einer demokratischen Gesellschaft“. In: Georg Brun und Claus Beisbart (Hrsg.): *Mit Philosophie die Welt verändern in Bildung und Öffentlichkeit*. Basel: Schwabe, S. 11–57.

„SAFE“ und das Thema Angst und Unheimlichkeit bei Heidegger

VON HENDRIK EHLERS

In *Sein und Zeit* entwickelt Martin Heidegger (in Anlehnung an Kierkegaard) das Konzept der Angst als etwas, das uns aus unserem alltäglichen Eingetauchtsein in die Welt um uns herum herauswirft; sie macht uns *„unheimlich*, oder ‚nicht in der Welt zuhause‘“. Die Angst bringt die Sinn- und Bedeutungsstrukturen unsere Welt, in den wir „zuhause“ waren, ins Wanken; alles erscheint sich sinnentleert und zusammenhangslos. Wenn Angst die Sinnstrukturen der Welt entfernen kann, zeigt das, dass diese bestimmten Sinnstrukturen nicht unbedingt die einzigen sind, die wir haben können. Unsere Welt ist nur zufällig so, wie sie ist. Sie hat keine unerschütterliche Grundlage und könnte auch ganz anders sein. Egal, wie zufrieden wir mit unserem Leben sind, die Angst könnte die Sinn- und Bedeutungsstrukturen der Welt, in denen wir „zuhause“ sind, ins Wanken bringen. Gleichzeitig sieht Heidegger in der Angst eine Chance für Menschen, ein authentischeres („eigentlicheres“) Selbstverständnis zu entwickeln, indem sie es vom sklavischen Festhalten an den Konventionen der gegenwärtigen Welt befreit. Im Folgenden werde ich diese beiden Seiten von Angst – Angst als Ausdruck der Entfremdung von unserer alltäglichen Welt, und Angst als Chance zu einem authentischeren, selbstbestimmten Leben – anhand des Films *[SAFE]* (1995) betrachten.

Die Protagonistin des Films, Carol White, ist eine Hausfrau im Los Angeles des Jahres 1987. Ihr Leben zu Beginn des Films ist ein für eine wohlhabende weiße Frau im Los Angeles der 1980er Jahre durchweg konventionelles. Doch im Laufe des Filmes entwickelt sie lähmende und unerklärliche Symptome (Nasenbluten, Anfälle von Hyperventilation), die nicht nur mit bestimmten Chemikalien in ihrer Umgebung, sondern mit der Welt an sich, in der sie sich befindet, in Verbindung zu stehen scheinen. Es gibt zum Beispiel, eine Szene in der Carol nach einer chemischen Dauerwelle Nasenbluten bekommt (was eine chemische Erklärung haben könnte), aber auch eine spätere Szene, in der sie hyperventiliert, während sie einfach nur die Babyparty einer Freundin besucht. Die Ärzte und Psychiater, die sie besucht, können ihr keine Erklärung für ihre Symptome geben. Es gibt keine leicht identifizierbare Ursache für die Symptome, die jederzeit und überall auftreten können. Ich möchte dafür argumentieren, dass Carols Symptome eine ähnliche Rolle spielen wie die Angst bei Heidegger; nämlich, Carol „unheimlich“ zu machen und ihr den Weg für ein authentischeres Selbstverständnis zu ebnen. Was den Film besonders interessant macht, ist die Tatsache, dass Carol trotz positiver Schritte in diese Richtung letztendlich nicht ihre „Eigentlichkeit“ erreicht. Ich werde erörtern, was „Eigentlichkeit“ zu einer prekären und unsicheren Errungenschaft macht.

In der Alltagssprache werden Angst und Furcht oft austauschbar verwendet. Für Heidegger ist die Angst (Zeichen der *Unheimlichkeit*) allerdings verschieden von Furcht. Jene bezieht sich auf konkrete Objekte oder Situationen: „[D]as Wovor der Furcht ist je ein innerweltliches, aus bestimmter Gegend“ (SZ 40:185), zum Beispiel hat man Furcht vor dem bellenden Hund, der vor einem steht. Im Gegensatz dazu ist „[d]as Wovor der Angst […] völlig unbestimmt“ (SZ 40:186). Es ist „so nah, dass es beengt und einem den Atem verschlägt - und [ist] doch nirgends“ (SZ 40:186). Im Film hat Carol einen Hyperventilationsanfall bei der Babygeschenk-Party einer Freundin. Diese Hyperventilation scheint nicht durch ein bestimmtes Objekt ausgelöst zu werden; es gibt nichts, wovor Carol

„Furcht“ hat. Das beklemmende Sounddesign und der langsame Kameraeinzug vermitteln eine „beengende“ Atmosphäre, doch das Objekt, das Carol „den Atem verschlägt“, kommt nicht aus „bestimmter Gegend“, sondern ist „nirgends“.

Vor einem Objekt der Furcht, wie einem bellenden Hund, kann man im einfachsten Fall weglaufen. Da die Angst aber kein Objekt in der Welt hat, kann auch kein Objekt in der Welt dazu beitragen, die Angst zu beseitigen. Für Heidegger führt dies zu einem verallgemeinerten Verlust an Relevanz für alle „innerweltlichen“ Wesen (SZ 40:186). Kein Wesen in der Welt kann relevant sein, um die Angst zu beseitigen, wenn es um das „innerweltliche Nichts und Nirgends“ geht (SZ 40:186).

Unsere Welt wird normalerweise von Bedeutungsstrukturen geregelt, die bestimmen, welche Bedeutung Handlungen und Objekte für uns haben können. Dabei sind sowohl die Beschaffenheit der Welt als auch die Bedeutungsstrukturen in ihr kontingent. Die Praxis der Diät zum Beispiel kann nur in einer Welt stattfinden, in der Nahrung im Überfluss vorhanden ist und in der eine bestimmte, schlanke Körperform als erstrebenswert angesehen wird. Eine solche Praxis erhält ihre Bedeutung durch ihren Platz in einer größeren Struktur von Praktiken, Zielen und faktischen Gegebenheiten. In einer Welt, in der niemand genug zu essen hat oder in der es als erstrebenswert angesehen wird, so dick wie möglich zu werden, hätte eine Diät keinen Sinn. Das Gleiche gilt für die Bedeutung von Gegenständen: In einer Welt, in der es keine Nägel gäbe und keine Notwendigkeit, Dinge zu bauen, hätte ein Hammer keine Bedeutung. Die Welt muss nicht so sein, wie sie ist. Wenn die Welt ein wenig anders wäre, wären auch ihre Bedeutungsstrukturen anders.

Angst führt dazu, dass wir aus unserer Verankerung in diese Bedeutungsstrukturen herausfallen, weil sie uns nicht helfen können, die Angst zu bekämpfen. In ihrer Abwesenheit erscheint die Welt selbst fremd, bedrohlich und sinnentleert: „Was beengt, ist die Welt selbst.“ (SZ 40:186f).

Diese Form der Beengung ruft ein Gefühl tiefer Beunruhigung hervor, welches Heidegger als *Unheimlichkeit* bezeichnet: „In der Angst ist einem *‚unheimlich‘*“ (SZ 40:188). Wir fühlen uns in der Welt nicht mehr zu Hause: „Unheimlichkeit meint aber dabei zugleich das Nicht-zuhause-sein“ (SZ 40:188).

Wie Carol *unheimlich* wird, sehen wir in der Szene direkt nach der Babygeschenk-Party, in der sie einen Brief an eine Gruppe für Menschen mit unerklärlichen Krankheiten schreibt. Sie wird von ihrem Mann unterbrochen, der sie fragt, was sie da mache. Sie antwortet: „I was writing this… I don’t even know… oh God what is this?“. Nach dem verwirrten „what?“ ihres Mannes sehen wir Carol, wie sie ihren Kopf dreht, um ihn anzusehen und fragt: „Where am I?… right now?“ Ihr Mann antwortet, „we’re in our house“, und wir sehen eine Detailaufnahme ihres Hochzeitsfotos, während er fortfährt: „Greg and Carol’s house“. Diese Szene deutet darauf hin, dass Carol in „Greg und Carol's house“ nicht mehr „zu Hause“ ist.

Doch für Heidegger kann die *Unheimlichkeit* auch eine große Chance sein. „Die Angst vereinzelt das Dasein auf sein eigenstes In-der-Welt-sein, das als Verstehendes wesenhaft auf Möglichkeiten sich entwirft.“ (SZ 40:187). Eine wesentliche Facette des menschlichen Seins (Dasein) ist, dass es Entscheidungen trifft, die bestimmte Möglichkeiten seines Seins verwirklichen (z. B. die Entscheidung, Hausfrau zu werden). Die Bandbreite der Möglichkeiten, die einem offen stehen, ist begrenzt, weil das menschliche Dasein in eine bestimmte, bereits existierende Welt „geworfen“ wird (z. B. ist es unmöglich, sich in der modernen Welt dafür zu entscheiden, ein Samurai zu werden). Doch die Art und Weise, wie die Angst das Dasein „vereinzelt“ und ihm bewusst macht, dass es *unheimlich* ist, soll das Dasein dazu ermutigen, sich auf Möglichkeiten zu projizieren, die „sein eigenstes“ sind. Das sind

die Möglichkeiten, die ein authentisches Selbstverständnis zum Ausdruck bringen und nicht nur von Konventionen, dem Willen anderer oder gesellschaftlichen Erwartungen bestimmt sind: „Die Angst offenbart im Dasein… das *Freisein* für die Freiheit des Sich-selbst-wählens und -ergreifens. Die Angst bringt das Dasein vor sein *Freisein für*… die Eigentlichkeit seines Seins.“ (SZ 40:188)

In der Mitte des Films kehrt Carol zum Haus zurück, nachdem sie an einer Informationsveranstaltung über umweltbedingte Krankheiten teilgenommen hat. Sie tritt in die Mitte des Bildes und wendet der Kamera den Rücken zu, während diese langsam einen Vertigo-Effekt erzeugt und düstere Musik erklingt. Plötzlich erscheint Greg hinter ihr und sagt: „Carol?“, woraufhin sie sich erschrocken herumdreht. Sie klärt Greg über den Inhalt des Informationsgesprächs auf; dieser ist jedoch skeptisch und fragt: „Who told you to go to this?“ Carol antwortet: „Nobody, I just, at the health club I saw a flyer“. Die Szene verbindet Gregs Anwesenheit mit Carols Gefühl von *Unheimlichkeit*, als wäre er Teil der Welt, die ihr Angst macht. Carols Entscheidung, zu dem Treffen zu gehen, ohne dass ihr jemand „sagt“, dass sie gehen soll, und trotz Gregs Skepsis, zeigt, dass sie sich von Gregs Autorität und Einfluss entfernt. Dieser Schritt in Richtung Eigentlichkeit zeigt deutlich die positive Seite von Angst und Unheimlichkeit.

Trotz ihrer positiven Schritte verfällt Carol am Ende des Films in einer Retreat-Einrichtung in eine toxische Kultur der Selbstbeschuldigung, die in vielerlei Hinsicht genauso „uneigentlich“ ist wie die, die sie hinter sich gelassen hat. Den Grund dafür finden wir in der Zweiseitigkeit der Angst. Angst soll den Boden für ein authentisches Selbstverständnis bereiten, indem sie uns aus unserer Versenkung in die Bedeutungsstrukturen, die unsere Welt regeln, herausreißt. Aber um überhaupt ein Selbstverständnis zu entwickeln, müssen wir uns letztlich einige der Bedeutungsstrukturen in der Welt zunutze machen. Angst sorgt nur dafür, dass wir nicht sklavisch allen Sinnstrukturen in der gegenwärtigen Welt folgen; sie gibt keine positiven Hinweise darauf, welchen Strukturen wir folgen sollen, um „eigentlich“ zu werden.

Carol beendet den Film isoliert in einer dunklen, keramisch versiegelten Kapsel und sichtlich krank. Allein vor einem Spiegel wiederholt wieder und wieder: „I love you“. Das sind genau die Worte, von denen Claire, eine der Mentorinnen im Wrenwood Retreat, behauptet hatte, dass sie ihre eigene Krankheit heilen könnten. Carols körperlicher Zustand lässt jedoch nicht vermuten, dass diese Worte ihr helfen, gesund zu werden. Die Worte sagt sie wie ein Nachahmer, als ob sie nicht wirklich ihre eigenen wären - was sie auch nicht sind.

Carol ist in diesem Fall in ein Umfeld - Wrenwood - geraten, das sie mit neuen Bedeutungsstrukturen umgibt, die trügerisch sind und sie wieder in die Unauthentizität ziehen. Die Mitarbeiter in Wrenwood sprechen die Sprache der Selbstakzeptanz, die in Wirklichkeit eine Ideologie der Selbstbeschuldigung ist. Das zeigt sich in dem Diktum des Wrenwood-Direktors: „Die einzige Person, die dich krank machen kann, bist du selbst“. Wir haben in Carols Fall gesehen, dass, „was sie beengt“, „die Welt selbst“ ist. Zu sagen, dass Carol die alleinige Ursache für ihre Krankheit ist, ist eine vollständige Verleugnung der Verbindung einer Person zur Welt. Aber wenn dies die einzige Bedeutungsstruktur ist, die Carol zur Verfügung steht, und sie keine Möglichkeit hat, deren verräterische Auswirkungen von außen zu erkennen, ist es kein Wunder, dass sie in der „Uneigentlichkeit“ versinkt.

Um Eigentlichkeit zu erreichen, reicht es nicht aus, einfach nur „nicht zuhause“ in der Welt zu sein; die Welt muss auch Bedeutungsstrukturen bieten, in denen ein eigener Platz zum „Wohnen“ gefunden werden kann. Ob die Welt, in der man sich befindet, diese Strukturen bietet, ist zufällig und liegt außerhalb der Macht des Einzelnen. *[SAFE]* zeigt uns diese Tatsache in ihrer ganzen Tragik.

Hendrik Ehlers ist Filmemacher und Student der Dokumentarfilmregie an der HFF München. Er studierte Philosophie und Psychologie an der Universität Oxford und schloss sein Studium mit einem „Congratulatory First“ ab. Er dreht Filme, die sich mit philosophischen Themen befassen, und schreibt philosophische Filmkritiken.

Literatur:

Haynes, Todd (Regie) (1995): *[SAFE]*. USA. Kamera: Alex Nepomniaschy. Musik: Ed Tomney. Darsteller: Julianne Moore, Peter Friedman u. a. [Blu-Ray] The Criterion Collection.

Heidegger, Martin (2006): *Sein und Zeit*. 19. Auflage. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.[1]

[1] *Sein und Zeit* wird als SZ bezeichnet. Der Abschnitt wird mit einer Nummer angegeben, gefolgt von der Seitenzahl, z. B. (SZ 57:320).

Das Reale im Horrorfilm

VON LUKAS KRÖNERT

Horrorfilme gelten als *Guilty Pleasure*. Ihnen wird „immer wieder Ernsthaftigkeit und Tiefgang abgesprochen“ (Vossen: 13) – und doch ist der Horrorfilm inzwischen beliebter Gegenstand wissenschaftlicher Arbeit. Neben literaturgeschichtlichen und medienwissenschaftlichen wurden vor allem viele psychoanalytisch orientierte Arbeiten vorgelegt. Sie lesen die Sequenzen des Horrorfilms meist als Äquivalenzen zu Traumszenen, in denen sich unbewusste Triebimpulse ausdrücken. Der Horrorfilm als Refugium der Nachtseite(n) unserer Psyche, gar als „Psychoanalyse für Arme“ (Klewer: 21)? Tatsächlich haben die Bilder des Schreckens für die Philosophie noch mehr zu bieten. Der Philosoph Slavoj Žižek hat hier Pionierarbeit geleistet: Als fleißiger Interpret und Popularisierer der Schriften Jacques Lacans hat er dessen Theorie immer wieder mit „Philosophie, Kunst, Popkultur und Ideologie“ (Žižek: 14) konfrontiert. Im Anschluss an seine Interpretationen lässt sich der Horrorfilm als Darstellung des Einbruchs des Realen ins Symbolische verstehen. Klingt gut, auch ein wenig gelehrt, doch was soll das eigentlich heißen?

Lacan unterscheidet drei Register: das Symbolische, das Imaginäre und das Reale. Als Psychoanalytiker bezieht er sich damit auf den menschlichen Weltzugang, der sich in diesen drei Ordnungen vollziehe. Das Symbolische (auch: die symbolische Ordnung) beschreibt den Bereich der Sprache. Lacan zufolge wird die symbolische Ordnung durch das Gesetz des Vaters eingesetzt, der dem Kind gegenüber die Kastrationsdrohung ausspricht. In weniger psychoanalytischer Sprache bedeutet das nicht viel mehr als den Umstand, dass der Vater das Kind einem Regelsystem unterwirft. Da dieses Regelsystem die Symbiose mit der Mutter verbietet, spürt das Kind einen erheblichen Machtverlust. Darüber hinaus wird es der Befriedigung seines ursprünglichen Bedürfnisses beraubt: „[D]er Vater setzt sich als [...] Verbot an ihre [i.e. die Mutter, L.K.] Stelle“ (Fink:6). Da durch den Gesetzesspruch eine klare Verbot-Gebot-Ordnung entsteht, ist mit ihm eine Zeichenordnung, die Sprache etabliert: Signifikant und Signifikat sind durch das *Du darfst ... (nicht)* unzweideutig verbunden.

Daneben besteht das Imaginäre. Hierbei handelt es sich um die Ordnung der Bilder. Der Begriff des Imaginären spielt jedoch nicht nur auf das Bild (lat. *imago*) an. Er bezieht sich auch auf das Illusorische. Die Ordnung des Imaginären ist dabei älter als die des Symbolischen: Entwicklungspsychologisch bildet sich zuerst das bildhafte Erkennen und Denken aus. Lacan beschreibt diesen Prozess sehr anschaulich in *Das Spiegelstadium als Bildner der Ich-Funktion*. Hier stellt er den Moment ins Zentrum, in dem ein noch nicht sprachfähiges Kleinkind sich selbst zum ersten Mal im Spiegel erkennt. Das kleine hilflose Wesen ist fasziniert – und bildet ein Ideal-Ich aus. Soll heißen: Es „nimmt sich selber in diesem Bild als eine ideale, vollständige und perfekte Einheit“ (Reckwitz: 77) wahr. Im Laufe der weiteren Entwicklung wird das Imaginäre durch das Symbolische überschrieben. Das bedeutet im Kern, dass die Erwartungen daran, wie wir zu sein haben und was normal ist, auch unsere bildhaften Ideal-Vorstellungen von uns selbst beherrschen. Verdeutlichen lässt sich das etwa an Schönheitsidealen: Früher oder später internalisieren wir die kulturspezifischen Ideale, die als Regelsystem unsere Vorstellung von unserem eigenen Körper verändern – unser Ideal-Ich ist dann (meist) kongruent mit dem kulturspezifischen Körperideal, an dem wir uns fortan messen.

Übrig bleibt das Reale – und hier wird es kompliziert. Lacan thematisiert das Reale kaum und meist recht lapidar: „[D]as Reale oder das, was als solches wahrgenommen wird, ist das, was der Symbolisierung absolut widersteht“ (Lacan 1990: 89).

Oder: „Das Reale als Trauma“ (Lacan 1980a: 59). Das Reale ist außerdem „das, was am selben Platz immer wiederkehrt“ (Lacan 1980b: 376). Der Horrorfilm kann hier zum Verständnis der Lacan'schen Theorie erheblich beitragen.

Doch der Reihe nach: *das Reale als das, was der Symbolisierung absolut widersteht*. Der Horrorfilm erzählt regelmäßig den Einbruch des ganz Anderen in die gewohnte Welt. Zu denken ist hier etwa an diverse Zombie-Filme. Als lebende Tote stören die Zombies die sinnvolle Disposition, die Leben und Tod scheidet. Noch dazu dringen sie zumeist in beschauliche US-Vororte ein und brechen bürgerliche Ordnungsträume auf: Menschen, die Menschen fressen, „Kinder, die ihre Eltern abschlachten“ (Mihm: 175), und vieles mehr sorgen für anhaltende Schockeffekte. Ausgedrückt wird der radikale Bruch mit aller Ordnung in vielen Horrorfilmen darüber hinaus durch den typischen spitzen Schrei der Opfer: Ihnen verschlägt es im Angesicht des Grauens die Sprache. Sie sind nicht mehr in der Lage, zu artikulieren, was ihnen geschieht. Das Symbolische versagt. Verbildlicht wird das insbesondere in Splatterfilmen durch das Hervorquellen von Gedärmen, Fontänen von Blut, an den Wänden klebende Gehirnmasse: Das Innerste wird nach außen gekehrt, Zuschauende wie Figuren mit dem ansonsten Unsichtbaren konfrontiert, dessen Ausschluss das Funktionieren alltäglicher Ordnung erst begründet. Auf wieder andere Weise ordnungsstörend wirken die Vampirfiguren, die zahlreiche Horrorfilme besiedeln. Sie sind nicht nur lebende Tote wie die Zombies, sondern als uralte, Särgen entsteigende Wesen auch Repräsentant*innen einer Vergangenheit, die nicht vergehen will – und in der Folge als auf dem linearen Zeitstrahl nicht einordbares Störmoment in die Gegenwart eindringt. In jedem Falle erzählen Horrorfilme eine Störung „der symbolischen Ordnung [...], die die Normalität ist“ (Goebel: 230).

Das Reale als Trauma. Das Trauma ist Jean Laplanche und Jean-Bertrand Pontalis zufolge ein Ereignis, das aufgrund seiner Intensität die Verarbeitungsfähigkeit des Subjekts überschreitet – und dadurch nachhaltig schädliche Wirkungen auf die Psyche entfaltet (513). Aleida Assmann begreift es als „körperliche Einschreibung [...], die der Überführung in Sprache und Reflexion unzugänglich ist“ (Assmann 1999: 95). Das Trauma ist demnach eng mit dem Versagen des Symbolischen verbunden. Es wird wesentlich körperlich erinnert – manchmal durch Narben und Entstellungen, aber auch durch die posttraumatisch erhöhte Muskelspannung oder das unwillkürliche körperliche Reagieren auf Triggerreize. Dass die Begegnung mit den Monstren des Horrorfilms traumatische Wirkungen entfaltet, ist offensichtlich: „Horror’s métier is the violent breach of body and psyche and the lurid display of the breach’s aftereffects“ (Hurley: 2). Kennzeichnend ist gerade das Zusammenkommen des körperlichen *und* psychischen Brechens der Figuren. Die allermeisten Horrorfilme folgen einer Erzählstruktur, die die langsame Dezimierung einer ursprünglichen Gruppe darstellt. In *Friday the 13th* etwa sind die Zuschauer*innen bereits früh mit einer durchschnittenen Kehle und zerhackten Körpern konfrontiert. Sein Maximum findet das Grauen jedoch erst danach, als Alice, die einzige Überlebende der Gruppe, die Leichen ihrer Kolleg*innen findet und in Panik gerät. Gerade die letzte überlebende Figur rückt ins Zentrum des Horrorfilms. Sie ist es, in der die Affekte kulminieren, deren Psyche überflutet wird – und die mit dem ganz Anderen nicht nur in Form des Monsters, sondern auch in der der zerstörten Körper ihrer Freund*innen konfrontiert wird. An der letzten Überlebenden zeigt sich im Horrorfilm damit besonders stark der traumatische Charakter der Konfrontation mit dem, was alle bekannten Ordnungen sprengt.

Das Reale als das, was immer wiederkehrt. Das Trauma zeichnet sich nicht nur durch seine Intensität und seine Nachwirkungen aus, sondern auch durch eine bestimmte Struktur der Erinnerung. Das Traumatische bleibt gegenwärtig, es ist immer präsent – und

unterscheidet sich dadurch von anderen Erinnerungen. Im Horrorfilm zeigt sich das in vielen Gestalten. Exemplarisch zu nennen sind hier die Monster und Täter*innen: Aus unterschiedlichsten Gründen sind sie dazu verdammt, auf immer ähnliche Weise an den immergleichen Orten zu töten. Freddy Krueger aus *A Nightmare on Elm Street* etwa spukt durch wiederkehrende Albträume seiner Opfer und bleibt dabei an die Elm Street gebunden. Er stellt als Opfer der Selbstjustiz durch die bürgerlichen Bewohner*innen das Verdrängte der Vorstadtidylle dar, das diese als Geist der Vergangenheit in der Gegenwart heimsucht. Er kehrt zurück – wieder und wieder. Ähnlich verhält es sich mit Jason Voorhees aus *Friday the 13th*. Als kleiner Junge im See ertrunken, kehrt er immer wieder ins dortige Ferienlager zurück, um zu töten. Auch er ist ein Gespenst, das für eine unabgegoltene Vergangenheit steht – und in diversen Fortsetzungen der Reihe „am selben Platz immer wiederkehrt" (Lacan 1980b: 376).

Der Horrorfilm ist damit dasjenige Filmgenre, in dem sich die drei zentralen Charakteristika des Realen im Lacan'schen Sinne besonders deutlich zeigen. Insbesondere die Verbindung von Nicht-Symbolisierbarkeit, traumatischem Charakter und Ausrichtung des Symbolischen um diesen Riss in ihm herum illustriert der Horrorfilm durch sein Kreisen um das unbenennbare Grauen. Er ist dabei jedoch mehr als bloßes Veranschaulichungsmaterial. Er vermittelt mit seinen plastischen Formen ein Bewusstsein dafür, was das Reale bedeutet: Es ist grauenvoll, der ultimative Schrecken, das, was sich allen Bannkategorien entzieht.

Lukas Krönert hat Germanistik, Philosophie, Pädagogik sowie Literatur- und Kulturtheorie in Tübingen, Düsseldorf und Hagen studiert. Derzeit ist er Doktorand und Lehrbeauftragter an der Universität Tübingen.

Literatur:

Assmann, Aleida (1999): „Trauma des Krieges und Literatur". In: Elisabeth Bronfen, Birgit R. Erdle und Sigrid Weigel (Hrsg.): *Trauma. Zwischen Psychoanalyse und kulturellem Deutungsmuster*. Köln: Böhlau, S. 95–116.

Fink, Bruce (2019): Eine klinische Einführung in die Lacan'sche Psychoanalyse. Theorie und Technik. Wien: Turia+Kant. [Originalausgabe 1997].

Goebel, Eckart (2008): „Out of Line. Die Ethik der Grenze bei Jacques Lacan (Seminar VII)". In: Achim Geisenhanslüke und Georg Mein (Hrsg.): *Schriftkultur und Schwellenkunde*. Bielefeld: transcript, S. 225–244.

Hurley, Kelly (2021): „Trauma and Horror. Anguish and Transfiguration". In: *English Language Notes* 59 (2), S. 1–8.

Klewer, Detlef (2007): *Die Kinder der Nacht. Vampire in Film und Literatur*. Frankfurt am Main: Peter Lang.

Lacan, Jacques (1980a): *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse. Seminar XI*. Olten: Walter. [Originalausgabe 1964].

Lacan, Jacques (1980b): *Das Ich in der Theorie Freuds und in der Technik der Psychoanalyse. Seminar II*. Weinheim/Basel: Quadriga. [Originalausgabe 1954/55].

Lacan, Jacques (1990): *Freuds technische Schriften. Seminar I*. Weinheim/Basel: Quadriga. [Originalausgabe 1953/54].

Laplanche, Jean und Jean-Bertrand Pontalis (1972): „Trauma". In: Dies.: *Das Vokabular der Psychoanalyse*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 513–518.

Reckwitz, Andreas (2021): *Subjekt*. 4., aktualisierte und ergänzte Auflage. Bielefeld: transcript.

Vossen, Ursula (2004): „Einleitung". In: Dies. (Hrsg.): *Filmgenres. Horrorfilm*. Stuttgart: Reclam, S. 9–26.

Žižek, Slavoj (2008): *Lacan. Eine Einführung*. Frankfurt am Main: Fischer.

Die Überraschung hintergehen. Oder was Horrorfilme mit einem viel diskutierten Paradoxon gemeinsam haben

VON ROMAIN CARL

[**WARNUNG**: Einer der Sätze dieses Texts ist *überraschenderweise* auf Französisch.]

Ich habe meinen Freund Achilles zu einen Filmabend eingeladen. Achilles leidet seit Jahren unter einer ausgeprägten Schreckempfindlichkeit, welche kürzlich als *Jumping-Frenchman-Syndrom* diagnostiziert wurde und die auf einen traumatischen Wettlauf gegen eine Schildkröte zurückgeht, die sich jedes Mal, wenn Achilles sie einzuholen geglaubt hatte, einige Meter nach vorn teleportiert und jenen damit immer wieder aufs Heftigste erschreckt hatte. Entsprechend überrascht bin ich, als er mit einer DVD-Hülle in der Tür steht, die alles andere als schreckfrei anmutet: *„Mortal Bus Encounter“* prangt darauf in blutroten Lettern über einem nicht minder roten FSK-Logo sowie zwei unheilvoll aus dem Dunkeln leuchtenden Busscheinwerfern. „Unbedenklich für mich, weil ohne Jumpscares“, sagt er auf meinen fragenden Blick hin und deutet auf einen Absatz des Klappentexts:

> Mit **einem einzigen Jumpscare**, der **garantiert überrascht**! Fünf Mal wird der Bus hupen und **unmittelbar** nach einem dieser fünf Male erscheinen. Nur, nach welchem? Wir versprechen euch: Ihr werdet es nicht wissen können, bevor es zu spät ist...

Skeptisch weise ich ihn darauf hin, dass der Jumpscare hier regelrecht versprochen wird. Abwinkend beginnt er auf dem Weg ins Wohnzimmer eine seiner Tiraden, die in ihm den Logiker zu erkennen geben: „Schau: Laut Text kommen im Film fünf Huper vor und der Bus taucht garantiert nach einem davon auf. Nun stell dir vor, dass nach einer Stunde vier davon zu hören waren, ohne Jumpscare. Dann wüssten wir mit Sicherheit, dass er nach dem fünften kommt. Aber der Klappentext *garantiert*, dass der Zeitpunkt des Jumpscares unvorhersehbar sein wird. Da wir ihn aber in diesem Fall vorhersehen könnten, *kann* nach dem fünften Hupen nichts mehr kommen. Bleiben folglich nur die ersten vier übrig. Falls die ersten drei aber wieder Jumpscare-frei bleiben, wissen wir, weil der fünfte bereits ausgeschlossen ist, dass er nach dem vierten kommt. Das wäre dann aber ebenso vorhersehbar wie nach dem fünften, also können wir auch den vierten ausschließen. Nun können wir auf genau die gleiche Weise nacheinander das dritte, das zweite und zuletzt das erste Hupen ausschließen. *Rückwärtsinduktion* heißt das. Fazit: Es *kann* gar keinen Jumpscare geben. WZBW.“

Seufzend frage ich: „Und der lügende Text dient nur zur Abschreckung Uneingeweihter?“ Mein Freund nickt. Weil er erfahrungsgemäß nicht von solchen Schnapsideen abzubringen ist, lege ich die DVD ein und starte den Film. Das erste Hupen verstreicht ohne Überraschung, ebenso das zweite. Achilles sichtbar entspannt. Dann nachts im unheimlichen Stadtpark: Die Hauptfigur wird von blutdürstigen Busfahrern verfolgt. Wähnt sich in Sicherheit, als sie endlich eine befahrene Straße erreicht. Langes Hupen in der Ferne, während sie auf dem Gehweg Atem holt… Da rauscht unter schrillen Geigentönen der Bus ins Bild, direkt in sie hinein.[1] Ich schrecke zusammen, Achilles kreischt und springt auf, liegt Sekunden später zuckend auf dem Boden und

[1] Diese Szene gleicht bis auf einige Details dem ersten Jumpscare der Filmgeschichte (im US-Horror-Klassiker „Cat People“ von 1942), der darum vom französischen Regisseur des Films *effet bus* (dt. *Bus-Effekt)* getauft wurde.

murmelt Unverständliches, aus dem ich nur die Worte „Zenon“ und „Moore“ herauszuhören vermag, während ich den Notruf wähle.

So skurril diese Anekdote auch anmuten mag – sie hängt eng mit einem bekannten Problem zusammen: Vom *Unexpected Hanging Paradox* – so, wie es in seiner bekanntesten Variante heißt, in der ein Richter einem Verurteilten einen überraschenden Hinrichtungszeitpunkt verspricht – scheint angesichts der über zweihundert Publikationen, die es seit seinem ersten Auftauchen in den 1960er Jahren zu ihrem Inhalt gemacht haben, eine langlebige Faszination auszugehen (Chow, 2011). Darüber hinaus wirft es einige philosophische Fragen auf, denen es im Hinblick auf Horrorfilme nachzugehen lohnt: Kann man überrascht werden, wenn man davon im Voraus weiß? Wo liegt Achilles' Denkfehler, wenn er eine solche bewusste Überraschung für unmöglich erklärt? Und wie kann ein scheinbar unerfüllbarer Klappentext hinterher *trotzdem* stimmen? Diese Fragen wollen wir im Folgenden anreißen.

Um dem Kern des Klappentexts näher zu kommen, kann es zunächst helfen, eine vereinfachte Variante zu betrachten, die die Zahl der Huper drastisch reduziert: „Der Bus wird unmittelbar nach dem *einzigen* Hupen auftauchen und ihr werdet das zum Zeitpunkt des Hupens nicht wissen.“ Diese Minimalfassung erspart uns die induktive Gehirnakrobatik und legt zugleich den Finger auf ihren erkenntnistheoretisch wunden Punkt: Obwohl diese Aussage streng genommen nicht widersprüchlich ist, scheint es doch zumindest verwunderlich, dass, wer sie glaubt, d.h., für wahr hält, zugleich annehmen muss, dass dieser Glaube zu einem späteren Zeitpunkt nicht mehr vorhanden sein wird.

In der Tat fühlt man sich an sogenannte *Mooresche Sätze*[2] erinnert – Aussagen der Form „*P*, aber ich glaube nicht, dass *P*“, die zwar wahr sein, aber dennoch nicht widerspruchsfrei geglaubt werden können. Jedoch weicht unser Satz in einem wichtigen Punkt von diesem Schema ab: Sein zweiter Teil steht im Futur. In seiner Untersuchung dieser Variante von Mooreschen Sätzen – der Form „*P*, aber ich *werde nicht glauben*, dass *P*“ – kommt Bovens (1995) zu dem Schluss, dass sie unter gewissen Annahmen bezüglich rationalen Glaubens, mit denen er *normale Umstände* zu charakterisieren versucht, nicht widerspruchsfrei geglaubt werden kann. Von normalen grenzt er *besondere Umstände* ab – wie Drogeneinfluss oder Vergesslichkeit – unter denen dieser Widerspruch aufgelöst ist. Inwieweit sind aber die Bedingungen, denen ein Horrorfilm-Publikum ausgesetzt ist, *normal?*

Betrachten wir dafür ein Schema, dem Jumpscares häufig in ihrem Auftreten folgen (und dessen sich „Mortal Bus Encounter“ ebenfalls bedient): **S**(pannungsmoment) – **E**(ntspannungsmoment) – **J**(umpscare). Nach einer ersten längeren Phase, in der die ängstliche Erwartungshaltung der Zuschauenden genährt wird, folgt eine zweite Phase der scheinbaren Sicherheit, in der Ängste zerstreut werden können – bevor diese Unbesorgtheit schamlos ausgenutzt wird. Weil Zuschauende in der E-Phase gewöhnlicherweise vor lauter Erleichterung nicht mehr an den Klappentext denken, liegt hier ein Fall für Bovens' besonderen Umstand der Vergesslichkeit vor. Seine Argumentation auf unseren Fall übertragend, ließe sich der – völlig widerspruchsfreie – Gedankengang der Zuschauenden beim Lesen des Klappentexts folgendermaßen formulieren: „Ich weiß, dass der Film meine Erinnerungsfähigkeit beeinflussen wird und ich darum beim Hören des Hupens nicht mehr glauben werde, dass der Bus auftauchen wird. Dies – zusammen mit der Tatsache, dass der Grund, der *jetzt* für das Auftauchen des Busses nach dem Hupen spricht (der Klappentext), stichhaltiger ist als der, der *später* dagegen sprechen wird (das perfide Spiel der Filmemachenden mit meinen Erwartungen) – erlaubt

[2] Nach dem Philosophen George E. Moore benannt.

es mir, trotz meines zukünftigen Nicht-Glaubens *jetzt* daran zu glauben."

Nun haben uns die bisherigen erkenntnistheoretischen Raffinessen allerdings die rein *logische* Frage erspart, ob der ursprüngliche Klappentext für sich genommen – als *Aussage über den Film* – wahr (so, wie es die Ereignisse nahe legen) oder falsch ist (wofür Achilles' Beweis spricht). Der Schlüssel zu dieser vertrackten Frage liegt in der formal-logischen *Auslegung* des Klappentexts, wie es die elegante Klärung von Chow (2011) nahelegt. Denn was genau bedeutet es, dass uns der Jumpscare *überraschen* wird? Womöglich: „Der Zeitpunkt des Jumpscares wird im Voraus nicht herzuleiten sein." Nur, unter welchen Annahmen *herzuleiten*? Aus der leeren Menge an Hypothesen wird nichts über den Überraschungszeitpunkt herzuleiten sein. Der Klappentext gibt uns aber mindestens die Annahme „Es wird einen Jumpscare geben" an die Hand, also: „Der Zeitpunkt des Jumpscares wird im Voraus unter der Annahme, dass es einen Jumpscare geben wird, nicht herzuleiten sein." Setzt man dies als Definition der Überraschung voraus, kann man zumindest das fünfte Hupen ausschließen. Für die ersten vier reicht es aber nicht: Dafür müssten wir zusätzlich annehmen dürfen, dass uns der Zeitpunkt des Jumpscares überraschen muss. Eine sinnvolle Überraschungsdefinition kann folglich nicht anders, als sich selbst zu verwenden.

Solche Selbstreferenzen lassen sich jedoch durchaus logisch ausdrücken und der Klappentext formalisieren als: „Es wird einen Jumpscare geben und sein Zeitpunkt wird im Voraus nicht aus *dieser Aussage* herzuleiten sein." Steht die Formel erst schwarz auf weiß da, sieht man in wenigen Zeilen, dass sie logisch unerfüllbar ist.[3] Achilles liegt demnach goldrichtig, wenn er behauptet, dass es einen solchen Jumpscare, wie ihn diese Auslegung des Klappentexts fordert, nicht geben *kann*. Wo er allerdings irrt, ist in der Folgerung, dass der Film darum *gar keinen* Jumpscare enthalten könne. Denn wohl sagt die obige Auslegung des Texts einen unmöglichen Jumpscare voraus, der ein idealisiertes Publikum mit Angst-resistentem Logikzentrum überraschen will, solange es den Klappentext für erfüllbar hält. Aber über Jumpscares der gewöhnlichen Art – die sich lediglich damit begnügen, Normalsterbliche (die vor lauter Grusel den Klappentext vergessen) oder Logik-Besessene (die ihn in ihrem Dünkel für unerfüllbar erklären) zu erschrecken – sagt sie leider gar nichts aus.

Glücklicherweise ist Achilles inzwischen wieder genesen. Wenn man ihm auf dem Weg zur Uni – radelnd, statt wie zuvor Bus fahrend – begegnet und ihn nach dem Grund für diese Umstellung fragt, antwortet er, mit abgeklärter Nonchalance: „Ich habe den Fehler gemacht, die Überraschung hintergehen zu wollen. Ganz schlechte Idee. Denn die Überraschung ist allwissend – und behält immer Re..."

In diesem Augenblick rast ein von einer Schildkröte gesteuerter Linienbus in den Sprechenden – und befördert unseren armen Achilles ins Reich Zenons und Moores… *C'est la vie*

.

Romain Carl studiert Informatik im Master an der *École Normale Supérieure de Lyon*, Frankreich. Wenn er nicht gerade über einem Übungsblatt brütet, treibt ihn die Sommerhitze oft in die Kühle der Kinemathek, die für ihn den Charme der Geburtsstadt des Films ausmacht. Nebst vielem anderem findet er in den alten Schinken, die er dort sieht, offenbar auch ein bisschen formale Logik.

[3] Siehe Chow (2011, S. 6) für Leser:innen, die gern mit logischen Formeln hantieren.

Literatur:

Chow, Timothy Y. (2011): „The Surprise Examination or Unexpected Hanging Paradox“. In: *arXiv*, 25. Juni. https://doi.org/10.48550/arXiv.math/9903160.

Bovens, Luc (1995): „‘P and I Will Believe that not-P’: Diachronic Constraints on Rational Belief“. In: *Mind* 104 (416), S. 737–760. https://doi.org/10.1093/mind/104.416.737.

„Hiroshima, mon amour“ – Dokumentation, Montage und negative Darstellung

VON PHILIPPE BÜRGIN

Wenige Wortwechsel sind so eindrücklich wie der zwischen Emmanuelle Riva und Okada Eiji in der Anfangsmontage von *Hiroshima, mon amour*. Diese französisch-japanische Koproduktion des Jahres 1959 darf zurecht als eine der eindringlichsten Verarbeitungen einer der existentiellen Urkatastrophen des 20. Jahrhunderts gelten. In einer sublimen Melange aus filmischen, künstlerischen und literarischen Stilmitteln findet in diesem Film eine Annäherung an das statt, was man eigentlich nur mit negativen Umschreibungen wie *undarstellbar* oder *unaussprechlich* belegen kann.

„Du hast *nichts* gesehen in Hiroshima. Nichts.“, spricht der Mann, ein Architekt aus Hiroshima, zu Beginn des Films, doch die Frau, eine Schauspielerin aus Nevers in Frankreich, widerspricht: „Ich habe *alles* gesehen. *Alles*.“ Diese Worte, gewechselt zwischen zwei Körpern, von denen man nicht weiß, ob sie sich in der schweißgebadeten Ekstase des Liebesaktes begegnet sind, oder nicht doch in schmerzerfüllten Konvulsionen während eines Ascheregens. Zwei Bilder der Extreme, der Innigkeit und des Befremdens, emblematisch für den weiteren Verlauf des Films – eines Films, wohl gemerkt, gezeichnet von Überkreuzungen und Durchkreuzungen, von dokumentarischer Realität und poetischer Fiktion, vom schmerzhaften Drang nach Erinnerung und dem trügerischen Trost des Vergessens. In dieser Oszillation gewährt *Hiroshima, mon amour* im audio-visuellen Medium des Films eine Auseinandersetzung mit dem Undarstellbaren, die eigentlich zum Scheitern verurteilt wäre, fände er nicht stilistische Mittel das Nicht-Dargestellte – trotz seiner Undarstellbarkeit – genauso zum Thema seiner Darstellung zu machen wie die abgebildeten Gegenstände. Zu einer solchen Versöhnung mit dem Undarstellbaren gelangt der Film durch eine Bildsprache der Unverfügbarkeit, die sich durch Dokumentation und Montage einer negativen Darstellung annähert, die den Blick auf dasjenige eröffnet, das der Wahrnehmung sonst nicht verfügbar wäre.

Ursprünglich als Dokumentation im Stil von *Nacht und Nebel* (über die Schrecken des Vernichtungslagers in Ausschwitz) angedacht, entwickelte sich *Hiroshima, mon amour* – unter Leitung von Regisseur Alain Resnais und Schriftstellerin Margerite Duras – zusehends in Richtung eines Spielfilms und man entschied sich letztlich dazu, eine Liebesgeschichte vor dem Hintergrund der Weltkriegskatastrophe des Atombombenabwurfs zu erzählen. Allerdings macht der Film von Anfang an keinen Hehl daraus, dass durch die Liebe keine hollywoodhafte Auflösung aller Konflikte in Wohlgefallen zu erwarten ist. Aus dem Entschluss, eine Liebesgeschichte zu erzählen, ist eine Erzählung entstanden, die sich zwar mit der Unmöglichkeit des Darstellens auseinandersetzt, aber dabei gerade eine Quasi-Darstellung für das Undarstellbare finden kann.

Zunächst wirken die filmischen Mittel, die in *Hiroshima, mon am*our zur Anwendung kommen, wie bloße Überreizung in einer Bilderflut: In einem ans Rauschhafte grenzenden Bilderreigen werden die Zuschauenden mit widerstreitenden Eindrücken konfrontiert – zusammengeschnitten aus historischen Archivmaterial, Wochenschauaufnahmen, Ausschnitten aus dem ursprünglich-geplanten Dokumentarprojekt sowie Szenen aus anderen Filmen, aber aus dieser Intertextualität entsteht eine Montage, bei der die Ebenen von Bild und Ton, Dokumentation und Fiktion, Katastrophenschilderung und Liebesgeschichte etc. wechselseitig auf ihre gegenseitigen Leerstellen verweisen, wodurch die Zuschauerschaft zur Ausdeutung dieser

Leerstellen gedrängt wird: Dem fiktionalen Filmmaterial aus dem genannten Film, dem fast schon etwas Pathetisches anliegt, sieht man das dokumentarische, nahezu nüchterne Bildmaterial von den Opfern und ihren Wunden gegenüberstehen, während auf Dialogebene eine Inversion sowie ein Chiasmus stattfindet, wenn sie auf ihre Beteuerung: „Ich habe *nichts* erfunden.", bloß zu hören kriegt: „Du hast *alles* erfunden.", doch sie wehrt sich: „*Nichts*. So wie in der Liebe die Illusion da ist, diese Illusion nicht vergessen zu können, so hatte ich die gleiche Illusion bei Hiroshima. Ich werde nicht vergessen können." Sobald hier der Name *Hiroshima* fällt, wird eine Frau eingeblendet, die ein Auge verloren hat, von zwei Händen wird die leere Augenhöhle mit medizinischen Instrumenten geöffnet und zur Kamera hingehalten: Diese Frau hat wohl tatsächlich *alles* gesehen, aber wie viele ihrer Leidensgenossinnen einen unermesslichen Preis dafür bezahlt. In Anschluss an dieses Bild wird wieder zur zärtlichen Umarmung der Liebenden geschnitten, ihrer Hand sachte auf seinem Rücken liegend – und sie spricht weiter, mit einer gewissen Beharrlichkeit in ihrem Ton, über die Überlebenden: „Das weiß ich. Ich weiß *alles*. Es geht noch weiter." Worauf der Mann ihr wieder mit bestimmtem Ton antwortet: „*Nichts* weißt du." Jedoch folgt kein Widerspruch mehr, sobald die Frau vom Erinnern und Vergessen spricht – davon, dass es das sei, was sie beide teilen. Zur Sprache gebracht wird ihre geteilte Erfahrung am Lauf der Zeit, veranschaulicht an Bildern des *Ōtagawa*, dessen Flusslauf sich in gewohnter Manier fülle und leere, beständig und gleichgültig der Geschehnisse – ähnlich den Kamerafahrten durch die Krankenhausgänge, das Friedensmuseum und die Straßenzüge Hiroshimas, hinein in die erhabene wie sublime Tiefe des Films.

Hiroshima, mon amour entwickelt eine filmische Sprache, die sich dem Unverfügbaren innerhalb des Verfügbaren annähert, um quasi synästhetisch jene Leerstellen zu füllen, welche die Bilder des Unaussprechlichen zu hinterlassen vermögen, während die Frage nach deren Zeugenschaft unbeantwortet bleibt. Auf diese Weise fordert der Film seine Zuschauerschaft dazu auf, sich an seinem Material regelrecht abzuarbeiten. Im Zuge einer solchen Abarbeitung gelangt man zu einer Fragestellung, die sich aus der Ästhetik des Erhabenen ergeben hat.

Das Erhabene zeichnet sich durch seine Widerständigkeit gegenüber den beschränkten Wahrnehmungskapazitäten der Betrachtenden aus. Das heißt, es ist eine ästhetische Kategorie, mit der sich erklären lässt, inwiefern ein Gegenstand „durch seinen Widerstand gegen das Interesse der Sinne unmittelbar gefällt."[1] Obwohl also der erhaben empfundene Gegenstand, ob seines überwältigenden Charakters, augenscheinlich keine Lust bereiten dürfte, gelangt man in seiner Betrachtung doch zu etwas Gefälligem, das sich allerdings nicht so einfach in Worte fassen lässt. Wenn die Sprache als Medium der Einbildungskraft nicht länger herhalten kann, dann vollzieht sich dabei eine regelrechte „Wegschaffung der Schranken"[2] der Einbildungskraft, die Immanuel Kant als kennzeichnend für eine *negative Darstellung* betrachtet. *Negativ* ist eine solche Darstellung insofern als sie alle bestehenden Wahrnehmungsgewohnheiten unterläuft, was das wahrnehmende Subjekt, dem es die Sprache verschlägt, jedoch nicht auf sich sitzen lassen kann. Das Bewusstsein einer negativen Darstellung erfordert zwar die Zustimmung zum mosaischen Bilderverbot – man soll sich kein Bildnis machen, weil man es einfach nicht kann –, wenn man sich jedoch trotzdem dagegen auflehnt, so muss das einen guten Grund haben: In einem künstlerischen Medium muss dieser Grund lauten, einen

[1] Immanuel Kant: „Kritik der Urteilskraft". In: Wilhelm Weischedel (Hrsg.): *Immanuel Kant. Werkausgabe Band X*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1974, 193 (B 115).

[2] Kant: „Kritik der Urteilskraft", 201 (B 124).

Darstellungsmodus zu finden, der einem das, was sonst nicht erkannt werden kann, als ästhetische Erfahrung entgegen aller Widerstände gegenwärtig werden lässt.[3]

Im Fall von *Hiroshima, mon amour* wird das, wie Anne Carson anhand des Nachkriegsfilms illustriert, am Fragmentarischen der dokumentarischen Montage beglaubigt – genau hierin scheint ein suggestives Moment auf, sobald sich trotz des objektiven Anscheins der Präsentation keine Versöhnung mit den Tatsachen einstellt, sondern sich immer noch mehr Lücken auftun, die man zu füllen wünscht. Die dokumentarische Technik, so Carson, gewinnt ihren Reiz aus einer Aneignungsbewegung: fremde Leben, Bilder, Sätze und dergleichen zu entwenden und daraus eine Perspektive zu gewinnen, die als „objektiv" bezeichnet werden kann, weil durch diese Behandlung alles die Form eines Objekts annehmen kann.[4] Die Dokumentation erweckt den Anschein einer Objektivierung der Lebenswelt, womit selbst so etwas wie die Schrecken der Atombombenabwürfe für die eingeschränkten Wahrnehmungsfähigkeiten des zuschauenden Subjekts begreifbar erscheint. Zu erkennen, dass dieser Schein trügt, zieht sich von der dokumentarischen Montage ausgehend leitmotivisch durch *Hiroshima, mon amour*. Die teils widersprechenden, teils zusammenlaufenden Erfahrungen und Urteile seiner Figuren werden auf Ebene der Zuschauerschaft fortgeführt: Die dokumentarische Montage dient innerhalb sowie außerhalb des Films als Reflexionsfolie für das scheinbar gesicherte, doch eigentlich zutiefst ungeklärte Verhältnis zwischen Subjektivität und Objektivität, auf dem unsere Wahrnehmungs- und Darstellungsgewohnheiten beruhen.[5]

Was letztlich nicht dargestellt ist – im äußersten Fall, weil es undarstellbar ist – kann genauso Thema einer Darstellung sein wie die abgebildeten oder behandelten Gegenstände. Es lässt sich nur dasjenige sinnlich darstellen bzw. wahrnehmen, das sich seiner Form nach dafür anbietet. Was allerdings als das Erhabene wahrgenommen wird, das ist als Erscheinung zu formlos, um angemessen dargestellt zu werden – und darum ist es jeder Darstellung unangemessen, was jedoch nicht heißen muss, dass es nicht im Scheitern an der Darstellung als jenes identifiziert werden kann, das schlechthin nicht darzustellen ist. Unter diesem Blickwinkel wird keine Repräsentation angestrebt, sondern eine sonst nicht-tangible Präsenz sinnlich wahrnehmbar. Das Undarstellbare verkündigt sich nicht durch die Darstellung, denn das, was dem Blick präsentiert wird, ist nicht das, was repräsentiert wird. Die Darstellung ist bloß ein Platzhalter. Genauso wie man eine Montage nicht auf die Summe ihrer Bilder reduzieren kann, so wenig lässt sich das Undarstellbare auf irgendeinen Platzhalter reduzieren. Aus der Gegenwart des Platzhalters im Dargestellten lässt sich zwar womöglich schon so manches herleiten, aber vielmehr noch geht es darum zu erkennen, dass seine Gegenwart eigentlich für das Fehlen von etwas viel Bedeutsameren, etwas Undarstellbarem, spricht – so wie ein einziger an Hiroshimas Mauern verewigter „Peter-Schlemihl Schatten"[6] Zeugnis ablegt über die Abwesenheit eines jeden Atombombenopfers. Ganz in diesem Sinne erweist sich am Exempel des Films

[3] Vgl. Kant: „Kritik der Urteilskraft", 201 (B 124).

[4] Vgl. Anne Carson: *Decreation*, New York: Alfred A. Knopf 2005, 45.

[5] Für eine eingehendere Exploration dieses Themenkomplexes im Feld des Ästhetischen, vgl. Theodor W. Adorno: *Ästhetische Theorie*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2003, 363 sowie Gunnar Hindrichs: „Scheitern als Rettung. Ästhetische Erfahrung nach Adorno". In: Ders.: Zur kritischen Theorie, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2020, 145.

[6] Zum Phänomen der in Stein gebrannten Schatten von Atombombenopfern (Japanisch: *„hitokage no ishi"*), vgl. Günter Anders: „Der Mann auf der Brücke. Tagebuch aus Hiroshima und Nagasaki 1958", in: Ders.: *Hiroshima ist überall.* München: Verlag C.H. Beck 1995, 131.

Hiroshima, mon amour, dass man sich sehr viel *zeigen* lassen, sehr lange und sehr intensiv *hinschauen* muss, um letztlich *einzusehen*, dass man überhaupt *nichts gesehen* hat. Das ist eine Erfahrung, die einem die Augen öffnen kann.

Philippe Bürgin ist Doktorand an der Staatlichen Akademie der bildenden Künste Stuttgart.

Warum es sich lohnt, „Flow“ als Kinderfilm ernst zu nehmen. Eine kritische Lesart unter den Aspekten des Rätsels und des Wunderns

VON DAVID LANGE

Gints Zilbalodis‘ *Flow* inszeniert eine Welt, die nicht-modern ist. Sie ist unverständlich, menschenverlassen, darüber hinaus magisch und verweigert dem Publikum jede Erklärung über ihre Beschaffenheit. Zivilisation existiert hier nur noch als schweigende Hinterlassenschaft. Durch diese Alterität wird die Moderne aber in einer Grundsätzlichkeit zum Anschauungsobjekt, die Kinderfilmen eigentlich wesentlich sein sollte, wenn man sie nicht meistens mit leichter Kost gleichsetzen würde. Doch wurde *Flow* in seiner breiten Rezeption von Erwachsenen vereinnahmt. Verengt lobte man den Film bloß für seine Animationstechnik, schwärmte von der Immersionskraft der Bilder, brach die Erzählung auf banale Moralbotschaften herunter; auf YouTube diskutierte man in Videoessays Theorien, warum die Welt in *Flow* in einer Flut untergeht, fachbegrifflich informiert merkte man in Rezensionen wissend an, dass die dargestellten Tiere – ihre Laute seien gar echte Tierlaute – für Animationsfilme untypischerweise nicht „anthropomorphisiert“ wären. Über die Rätselhaftigkeit dieses Kinderfilms wurde die Welt der Erwachsenen gestülpt, eine Welt der Erklärbarkeit und des Realismus. In dieser Rezeptionsweise stellen sich das Rätselhafte und das mit ihm einhergehende Wundern als zu vermeidende Zustände dar; auf die Rätsel des Films muss ihre Auflösung, auf die Verwunderung die Erklärung folgen. Dabei fordert der Film gerade dazu auf, diese uns in der Moderne fremdgewordenen Zustände für achtzig Minuten vorübergehend zu akzeptieren und sie spielerisch wieder zu erfahren: Die wesentliche Eigenschaft des Films ist seine Rätselhaftigkeit. Sie lässt sich mit einem Blick darauf, was Theodor W. Adorno in seinem posthum erschienenen Werk „Ästhetische Theorie“ als Rätselcharakter von moderner Kunst beschrieb, besser verstehen und gegenwartskritisch lesen. In dieser Lesart fordert die Rätselhaftigkeit des Films dazu auf, sich über eine Welt zu wundern, in der alles rational erklärbar scheint. Der Film eröffnet vor diesem Hintergrund vergessene Dimensionen menschlicher Wirklichkeitserfahrung und -deutung, spielt mit der Abwesenheit rationalistischer Erklärung. Seine Rezeption wirkt dabei wie eine Bestätigung dessen, worauf der Film ex negativo verweist: Die Gefahr der Eindimensionalität im modernen Denken.

Seit Platon ist das Wundern (*thaumazein*) zentraler Bestandteil der Philosophie. Man wundert sich über etwas, das aufgrund bspw. eines Erlebnisses in und gerade wegen seiner Selbstverständlichkeit plötzlich erklärungsbedürftig und zu einem Rätsel wird. Als für die Selbsterzählung westlicher Modernität musterhaftes Beispiel für ein solches Erlebnis kann die Legende von Isaac Newton und dem Apfel gelten: Die körperliche Erfahrung eines auf den Kopf fallenden Apfels soll in dem Physiker die grundsätzliche Frage ausgelöst haben, warum Gegenstände senkrecht fallen und nicht etwa nach oben oder seitlich. Das Wundern ist aber auch gekoppelt an einen Prozess des Heranwachsens: Einem sich allmählich als Subjekt begreifenden Kind, ist das meiste, dem es begegnet, noch nicht selbstverständlich und daher ist das Wundern ein elementarer Bestandteil der Kindheit. Mit wachsendem Alter werden Begriffsapparate entwickelt, die die Umwelt zu einer (vermeintlich) konsistenten machen, sie mit Sinn ausstatten.

In Adornos Kunsttheorie sind beide Momente kunsttheoretisch und aus einer gesellschaftskriti-

schen Perspektive über die Kategorie der Rätselhaftigkeit enthalten: Je mehr der Mensch seine Umwelt oder „das Seiende“ objektiv zu erschließen und in rationale Begriffe und Selbstverständlichkeiten aufzulösen meint, desto mehr verkümmere das Wundern und das damit einhergehende philosophische Verhältnis zur Welt, das darin bestünde, immer wieder erneut in ein negatives Verhältnis zu ihr zu treten und sie von Neuem zu befragen – sich also zu wundern. Dieser Verkümmerung setzt Adorno den Rätselcharakter von Kunst entgegen. Er bestehe darin, dass sie sich eindeutigen begrifflichen Erfassungen ihrer selbst sowie der durch sie eingefangenen Wirklichkeit entziehe und diese so zu etwas zunächst Unverständlichem und Unbegriffenem machen würde. Sie sagt etwas über die Welt aus, das begrifflich verfasste Erkenntnis verschleiert, indem sie durch die ihr eigentümliche Sprache hindurch eine nicht durch Begriffe vorgeformte Wirklichkeit als Rätsel im Kunstwerk wieder *erfahrbar* macht. Dadurch ermögliche sie es, wieder in ein kritisches Verhältnis zu den Bedingungen moderner „diskursive[r] Erkenntnis“ zu treten, sich also zu wundern, wo sie sich in einem historischen Prozess als Selbstverständlichkeit etablierte:

> „Je dichter die Menschen, was anders ist als der subjektive Geist [als vom Objekt unterschieden, ihm aber nicht per se entgegengesetzt, Residuum von epistemischer Spontaneität und Freiheit], mit dem kategorialen Netz übersponnen haben, desto gründlicher haben sie das Staunen über jenes Andere sich abgewöhnt, mit steigender Vertrautheit ums Fremde sich betrogen. Kunst sucht […] das wiedergutzumachen. A priori bringt sie die Menschen zum Staunen, so wie vor Zeiten Platon von der Philosophie es verlangte, die fürs Gegenteil sich entschied.“[1]

Flow widersetzt sich dem Primat der begrifflichen Auflösung. Die hierfür entscheidende Erzähltechnik ist eine Form des sprachlosen Erzählens, eine Sprach- bzw. Begriffslosigkeit. Die Abwesenheit von gesprochener Sprache und mit ihr von Erklärungen zwingt den Zuschauer in den Zustand des Wunderns und stellt ihn vor eine Welt, die ihm ausschließlich durch eine Fülle an visuellen Eindrücken zugänglich wird, die nur begrenzte Erklärungskraft besitzen. Der Film liefert allerhand Zeichen aber keine Bedeutungen, viele Wirkungen aber keine Ursachen. Man bekommt enigmatische Spuren einer niedergegangenen Zivilisation zu sehen, deren Geschichte nicht erzählt wird, ist mit einer ansteigenden Flut, mit einem Weltuntergang konfrontiert, dessen Gründe im Verborgenen bleiben, kann sich aber auch an der Blüte einer Natur erfreuen, über deren Beschaffenheit man jedoch nicht das Geringste weiß. Diese Nicht-Diskursivität versetzt in einen Urzustand des Wunderns zurück, denn in ihrer Wortlosigkeit ist sie eine rätselhafte Welt, die gleichzeitig schweigt und schillert. Die Animationstechnik erzeugt dabei eine traumähnliche Wahrnehmbarkeit und wie auch im Traum verlieren Begriffe ihre Trennschärfe: Die Grenzen zwischen Land und Wasser, Blühen und Vergehen, Geborgenheit und Feindlichkeit, Diesseits und Jenseits verschwimmen. Es ist eine Welt der Uneindeutigkeiten und Mannigfaltigkeit, in der die Tiere hilflos umherirren, eine Welt, die mit der Moderne für überwunden erklärt wurde. Antithetisch verweigert sich *Flow* dieser Welt und beschwört das Rätselhafte vorübergehend, erzeugt eine fiktive und in überbordender Visualität erfahrbare Wirklichkeit jenseits eindeutiger und reduktionistischer Erklärung und Begrifflichkeit.

Für diese Erfahrung ist die Kraft des Bildes und speziell dieser Bilder zentral, weil sie in einer begriffslosen und unmittelbaren Sprache kommunizieren. Indem sie eindeutige Erklärungen verwehrt und stattdessen das Mannigfaltige der Erscheinungen zeigt, eröffnet sie einen direkten Weg, die dargestellte Welt im ungewohnten Modus des

[1] Adorno (1973), S. 191

Rätselhaften zu erfahren, wo wir doch sonst gewohnt sind, unsere Umwelt bereits begriffen, also mit Sinn ausgestattet vorzufinden. Dieser Weg ist für Erwachsene jedoch schwerer zu beschreiten als für ein Kind, dessen epistemischer Zugang zu seiner Umwelt vorwiegend auf Sinnesdaten beruht, da es noch nicht über den ausgebildeten Begriffsapparat eines Erwachsenen verfügt. Es sind dessen „feinmaschige kategoriale Netze", die Adorno in kantischer Tradition als Block, „der den Menschen das An sich versperrt", bezeichnet und der in der Kunst als Rätselhaftigkeit erscheinen würde. Ein Kind hat hier gegenüber einer erwachsenen Person also tatsächlich einen Vorteil, wenn die verrätselte und darin kunstvolle Bildsprache *Flows* an die menschliche Urerfahrung einer unbegiffenen Welt appelliert. Sein Zugang zu dieser Welt, die mit der Moderne für aufgelöst erklärt wurde, ist direkter. *Flow* ist ein Kinderfilm, weil er jener begrifflichen Auflösung widerspricht und das Wundern als menschheitsgeschichtlichen Anachronismus aufrufen und zulassen kann.

Das Rätselhafte ist mit dem Zauber semantisch verwandt. 1917 erklärte Max Weber in seinem Vortrag „Wissenschaft als Beruf" die wissenschaftlich erschlossene und gedeutete Welt der Moderne für entzaubert, da „es […] prinzipiell keine geheimnisvollen unberechenbaren Mächte gebe, die da hineinspielen, dass man vielmehr alle Dinge […] durch Berechnen beherrschen könne."[2] Adorno und Horkheimer sehen das Ende des Zaubers mit dem „Erwachen des Subjekts" eingeläutet, mit dem Moment also, als sich in der europäischen Denktradition der Mensch einer objektiven Welt gegenüberstellte und ihre mannigfaltige Erscheinung in diesem neuen Verhältnis kommensurabel machte.[3] Die empirische Erschließung einer solchen zweigeteilten Welt beendete den animistischen Glauben an hintergründige Kräfte, die den Dingen auf magische Weise innewohnten, nicht aber das Bedürfnis danach.

Im Film haben der Sekretärsvogel und der Lemure vor diesem interpretatorischen Hintergrund Schlüsselbedeutungen. Letzterer ist von allen Tieren im Film in seiner Erscheinungsform der menschlichste: Er geht auf zwei Beinen, hat Hände und Füße. Es ist aber seine Verhaltensweise, die bei aller Menschenlosigkeit im Film auf das allzu Menschliche hinter der ziellosen Fahrt der Tiergruppe verweist. Der Lemur sammelt in der Flut angeschwemmte zivilisatorische Artefakte, darunter einen Handspiegel, in dem er sich grimassierend selbst erkennt. Er durchläuft den Prozess der Selbstwerdung, mit der eine Abgrenzung gegenüber einer äußeren Welt stattfindet. Damit liefert *Flow* tatsächlich eine doppelt anthropomorphisierte Identifikationsfigur, denn die Selbsterkenntnis des Lemuren – und weiterer Artgenossen, die sich dann in einer Protogesellschaft zusammenschließen – verweist auf jenes Moment, das die Voraussetzung für die aufklärerische Trennung zwischen Subjekt und Objekt, Mensch und Natur darstellt. In ihr sehen Adorno und Horkheimer das empiristische und rationalistische Weltbild einer Aufklärung begründet, die die Frage nach einem höheren Sinn innerweltlicher Phänomene nicht nur nicht beantwortet, sondern per se ablehnt. Übernatürliche Mächte haben als explanative Bezugspunkte in der modernen Wirklichkeitsdeutung keinen Platz mehr.

Da in *Flow* aber die Welt noch rätselhaft ist, gewinnt das Übernatürliche in einer entscheidenden Szene wieder an Legitimität. Als sich die Gruppe in einem Sturm befindet, fliegt der Sekretärsvogel auf eine aus dem Wasser ragende Stele zu. Die Katze folgt ihm über einen Aufstieg, der entlang religiösen Gebäuden mit enigmatischen Symboliken führt. Am Gipfel angekommen, öffnet sich die Wolkendecke und der Sekretärsvogel entschwebt in

[2] Weber, S. 488

[3] Horkheimer und Adorno (1988), S.15

einem Lichtkegel in eine jenseitige Welt. Als Handlungselement stellt diese Transzendenzerfahrung der beiden Tiere den Höhepunkt des Films dar. Auch sie erfährt keinerlei Begründung, ist schlicht als Zauber da und gerade darin liegt ihre Erklärungskraft im Anblick einer unbegriffenen Welt, die in Flut und Sturm untergeht: Es scheint etwas da zu sein, das ihr zugrunde liegt und über rein kausale Erklärungszusammenhänge hinausgeht. In seinem einfachen Dasein ist dieser plötzlich erscheinende Zauber im Film daher keinesfalls überraschend, nur selbst rätselhaft. Durch ihn löst sich die Rätselhaftigkeit *Flows* für einen Moment im Metaphysischen auf – wieder gibt es keine Erklärung, nur einen Hinweis auf einen allumfassenden Sinn. Entsprechend tief rührt diese Schlüsselszene.

Doch ist man bereit, das Wundern auch auf die nicht-fiktionale Welt zu übertragen und sich ihr in ihrer gegenwärtigen Form wieder als Rätsel anzunehmen? Anstatt den Film unbedingt erklären oder ihm eine simple moralische Botschaft entlocken zu wollen, könnte man den Weg des Kindes gehen und das Wundern als eine zutiefst menschliche und kritische Fähigkeit erfahren, die dazu anhält, über die Bedingungen des modernen Denkens zu reflektieren: Denn als eindrucksvolles Zeigen des von ihm Verbotenen hallt es als Abwesendes in *Flow* wider.

David Lange studierte Philosophie und Geschichte in Münster und Hamburg. Gerade wohnt er in Berlin und bereitet im Forschungsfeld der Public History ein Promotionsprojekt über KI-generierte Nachkolorierungen von historischen Filmaufnahmen vor. In seiner Masterarbeit beschäftigte er sich mit Modernitätsdiskursen in Vorläufern der Science-Fiction-Literatur im 19. Jahrhundert

Literatur:

Adorno, Theodor W. (1973): *Ästhetische Theorie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Horkheimer, Max und Theodor W. Adorono (1988): *Dialektik der Aufklärung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Weber, Max (2002): „Wissenschaft als Beruf“. In: Dirk Käsler (Hrsg.): *Max Weber. Schriften 1894-1922*. Stuttgart, S. 474-511

„Eine andere Natur […] als die zum Auge spricht“ – Das Medium Film in Walter Benjamins Kunstwerkaufsatz

VON LEONIE VON LIEBEN

Walter Benjamins Aufsatz über das *Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (Benjamin 2010) zählt zu den berühmtesten philosophischen Reflexionen auf das Medium Film. Über neunzig Jahre nach der Veröffentlichung des Textes erweist eine erneute Lektüre, dass zahlreiche der darin enthaltenen Beobachtungen, beispielsweise über den Einfluss der damals neuen ästhetischen Techniken auf die menschlichen Wahrnehmungsgewohnheiten, von anhaltendem philosophischem Interesse sind. Zudem lässt sich bei näherer Betrachtung eine besondere Beziehung zwischen den filmischen Verfahrensweisen und Benjamins Philosophieverständnis feststellen.

Als der Aufsatz 1936 erscheint, ist das Phänomen Film noch ganz im Prozess seiner Entstehung und Entfaltung begriffen: Erst 1895 wurde die erste Projektion von Kurzfilmen vor einem zahlenden Publikum veranstaltet, und erst in den späteren 1920er Jahren wurden die ersten Tonfilme produziert. Von zentraler Bedeutung ist für Benjamin der Umstand, dass der Film, wie auch schon die Fotographie, technische Reproduktions- und Vervielfältigungsmöglichkeiten von Kunstwerken eröffnet, die vormalige kunstphilosophische und ästhetische Kategorien infrage stellen. Es handelt sich hierbei nicht um die bloße Möglichkeit der Reproduktion von Kunstwerken, die bereits mit den historisch frühsten Kunstwerken einherging. (Vgl. Benjamin 2010, 9 ff.) Vielmehr erreicht nach Benjamin mit der Entwicklung des Films „um Neunzehnhundert [...] die technische Reproduktion einen Standard“, auf dem sie sich „einen eigenen Platz unter den künstlerischen Verfahrensweisen eroberte.“ (Ebd., 11) So ist die „technische Reproduzierbarkeit der Filmwerke [...] unmittelbar in der Technik ihrer Produktion begründet“ – in einer neuen und aufwendigen technischen Apparatur, durch welche die Produktionskosten für einen Film im Vergleich zu Malerei und Literatur immens steigen. Somit ist auch eine kostenökonomische Notwendigkeit zur Reproduktion und Verbreitung eines Films angezeigt: Erst durch mehrfache Vorführungen rentieren sich die hohen Produktionskosten schließlich. (Ebd., 24)

Die Reproduzierbarkeit trägt darüber hinaus eine zeitliche Bedeutung: Während die Kunst bisher stets hinter dem Geschehen zurückblieb, beginnt „der Prozeß bildlicher Reproduktion“ nun, „mit dem Sprechen Schritt [zu halten]. Der Filmoperateur fixiert im Atelier die Bilder mit der gleichen Schnelligkeit, mit der der Darsteller spricht“ (Ebd., 10 f.) und dokumentiert und reproduziert so erstmals zeitgetreu den Lauf der Dinge.

Neben diesen technischen Veränderungen, die der Film als Medium hervorruft, verändern sich auch einige Parameter der Rezeptionsästhetik, die Fragen danach umfasst, wie die Betrachtenden eines Kunstwerks dasselbe wahrnehmen und verstehen. Das museale Szenario, der Standort des „Hier und Jetzt des Originals“ (ebd., 13), in dem beispielsweise ein Gemälde betrachtet wird, ist historisch vor dem Aufkommen des Films angesiedelt. Es ist um das Kunstwerk als ein singuläres, d. h. einzigartiges Gebilde zentriert. Die Auseinandersetzung mit dem Werk vollzieht sich dabei in einer langwierigen kontemplativen, d. h. versenkenden Integration des Blicks und der Aufmerksamkeit in das Werk, während derer die Betrachtenden mit dem Werk gleichsam ganz allein sind. (Vgl. ebd., 66 f.; 70) Im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit der Kunstwerke tritt dieses Szenario immer

weiter in den Hintergrund und weicht der massenhaften Rezeption.

Das Aufkommen der modernen Massen als politisches Phänomen steht in Benjamins Analyse in engem Zusammenhang mit den neuen künstlerischen Reproduktionstechniken und ihrem Einfluss auf die Rezeption von Kunst. (Vgl. ebd., 73 f.) Benjamin begreift die Masse als „eine Matrix, aus der gegenwärtig alles gewohnte Verhalten Kunstwerken gegenüber hervorgeht." (Ebd., 69) Im Kunstwerkaufsatz wirken sich die damit verbundenen Verschiebungen beispielsweise als Ermöglichung einer „simultanen Kollektivrezeption" aus, also einer Ermöglichung des durch viele Personen gleichzeitig geteilten Erlebens eines Kunstwerks. (Vgl. ebd., 56) In einem Medium wie der Malerei wäre eine solche Rezeptionsweise schon aufgrund der räumlichen Organisation erschwert. Das vielzählige Publikum in einem Kinosaal ist dementgegen ein neues Modell, das sich von der kollektiven Rezeption von beispielsweise Konzerten oder Theaterstücken wiederum dadurch unterscheidet, dass die Vorführungen in viel kürzeren Zeitintervallen und grundsätzlich niedrigschwelliger erfolgen können: Während die Darbietung einer Oper den Darstellenden volle Konzentration und körperlichen Einsatz abverlangt, erschöpft es den einmal abgefilmten Schauspieler gar nicht, als projiziertes Bild stets aufs Neue über die Leinwände zu spielen. Auch die Ausrichtung der Vorführungen erfordert einen viel geringeren Aufwand als bei den klassischen Medien, die oftmals eine hohe Anzahl an Instrumenten, Requisiten und Personal erfordern.

Aber die Weise, wie ein Kunstwerk erlebt wird, ändert sich laut Benjamin durch die neuen Techniken noch in einer weiteren Hinsicht: Während in dem alten Modell in einer andauernden Betrachtung verschiedene Blickwinkel, Interpretationsansätze und Perspektiven auf denselben Gegenstand erprobt wurden, ist das Publikum nun mit einer schnellen Abfolge verschiedener Bilder konfrontiert, die raschere Reaktionen auslösen, mit Reizen überfluten und die Aufmerksamkeit tendenziell eher zerstreuen als bündeln. (Vgl. ebd., 67 f.; 70) Diese Einschätzung Benjamins führt uns den Umstand vor Augen, dass unsere Rezeptivität, unsere Sinnlichkeit und Wahrnehmungsgewohnheiten keineswegs übergeschichtlich konstant sind, sondern dass sie einem historischen Wandel unterliegen. Die heutigen Leser des Kunstwerkaufsatzes, längst an das Medium Film gewöhnt, teilen wohl vielmehr die Erfahrung, mit ihrer gesamten Aufmerksamkeit in einen Film integriert zu werden und zählen den Film zu den immersivsten Medien. Es stellt sich die Frage, ob spätere Generationen die gegenwärtigen Überlegungen zu einer Zersetzung der Aufmerksamkeit durch die Neuen Medien wohl als ebenso überholt erachten werden, wie Benjamins Einschätzung der Zerstreuung der Sinne durch den Film uns heute erscheint.

Die Implikationen des neuen Mediums weisen nach Benjamin über den Bereich der Kunst hinaus und bahnen sich ihren Weg in verschiedene Bereiche des gesellschaftlichen Lebens. Dazu gehört die Entwicklung hin zu einer „gegenseitige[n] Durchdringung von Kunst und Wissenschaft" (ebd., 59), die durch die Genauigkeit der Wiedergabe eines Gegenstandes durch die filmischen Darstellungsmittel bedingt ist. Eine weitere, sowohl gesellschaftlich als auch ästhetisch wichtige Eröffnung durch den Film besteht in einer Weitung der Räume des Alltagslebens. Was vorher als „Kerkerwelt" erscheint, die „Kneipen und Großstadtstraßen, unsere Büros und möblierten Zimmer", die „uns hoffnungslos einzuschließen [schienen]", wird nun in neue Lichter getaucht: „Unter der Großaufnahme dehnt sich der Raum, unter der Zeitlupe die Bewegung." (Ebd., 60) Die Perspektivierung des Gegenstandes erfolgt im Medium des Films nun nicht länger durch die Betrachtenden, sondern ist durch den „Blick" der Kamera mitgegeben. Im Gegensatz zu den filmischen Potentialen exakter Dokumentation geht es hierbei aber nicht um eine bloß genauere oder deutlichere

Darstellung dessen, „was man *ohnehin* deutlich sieht“ – sondern „das Auge der Kamera“ macht „eine andere Natur“ sichtbar, „als die zum Auge spricht“. (Ebd., 61) So lässt die Großaufnahme, also die Vergrößerung, „völlig neue Strukturbildungen der Materie zum Vorschein kommen“, während die Zeitlupe einen verwandelten Blick auf „bekannte Bewegungsmotive“ zulässt, in denen die technische Verlangsamung den Eindruck erweckt, dass die dargestellten Abläufe den gewohnten natürlichen Zusammenhängen enthoben sind und einer anderen Ordnung als der natürlichen angehören. (Ebd.) Die psychologische Dimension des Films betrifft somit das Sichtbarmachen des „Optisch-Unbewußten“, worin Benjamin eine Analogie zur Psychoanalyse erkennt, die uns das „Triebhaft-Unbewußte[]“ aufzeigt. (Ebd., 62)

Der intensive Blick der Kamera auf das Dargestellte wird von dem Publikum nachvollzogen. Im Effekt entsteht der Eindruck, die Zuschauenden seien den filmisch fokussierten Gegenständen ganz unmittelbar nahe, distanzlos wie „der Chirurg“, der „operativ“ und „tief ins Gewebe der Gegebenheit ein[dringt]“. (Ebd., 53) An anderer Stelle vergleicht Benjamin das Filmerlebnis mit einem taktilen, tastenden, berührenden Erfühlen der Gegenstände. (Vgl. ebd., 66; 71 f.) Die widersprüchliche Spannung besteht aber gerade darin, dass diese filmischen Eindrücke von Unmittelbarkeit tatsächlich umfassend technisch vermittelt sind: „Das Publikum fühlt sich in den Darsteller nur ein, indem es sich in den Apparat einfühlt. Es übernimmt also dessen Haltung“ (ebd., 38). Dieses Spannungsverhältnis von Unmittelbarkeit und technischer Vermittlung bestimmt Benjamin anhand des Begriffs der Apparatur: „[G]erade aufgrund ihrer intensivsten Durchdringung mit der Apparatur gewährt“ es die filmische Darstellung den scheinbar „apparatfreien Aspekt von Wirklichkeit“ zu erleben, den das Publikum im Kunstwerk sucht. (Ebd., 54) Aber der vermeintlich direkte Kontakt mit den dargestellten Gegenständen ist direktes Resultat der technischen Mittel der filmischen Darstellung.

Für Benjamin ist in diesem Zusammenhang die Frage von großem Interesse, wie sich das Verhältnis von Darstellung und Dargestelltem im Film verändert. Während in älteren Medien wie der Malerei künstlerisch eine Distanz zu den Gegenständen der Darstellung eingenommen wird, die eine Trennung von Darstellung und Dargestelltem mit sich bringt, fallen im Film beide Seiten zusammen. (Vgl. ebd., 51 ff.) Diese Beobachtung lässt sich am besten anhand eines Rückgriffs auf konkretes Filmmaterial veranschaulichen: Der Experimentalfilmkünstler Stan Brakhage produziert in den frühen 1970er Jahren den Film *The Text of Light*. In dem 67-minütigen Stummfilm werden Lichtreflexe auf verschiedenen Materialien und Texturen durch einen vor die Kameralinse montierten Glasaschenbecher abgefilmt. Die hier exponierte Textur des Lichtes – das Dargestellte –, wird in dem Prozess der Darstellung allererst geschaffen: Die texturierende, verzerrende, verfremdende und verblüffende Wirkung, die durch die Methode der Darstellung – deren Mittel der Glasaschenbecher ist – entsteht, ist von dem Dargestellten nicht zu trennen, ebenso wie das Dargestellte nur als dasjenige, was es durch die (Methode der) Darstellung ist, filmisch erscheint.

Dieses technisch-materielle filmische Prinzip, nach dem „[d]ie Gegenstände […] nicht an sich oder vorab gegeben [sind], sondern […] sich erst in ihrer Darstellung [ergeben]“ (Geulen 2016, 103), legt Walter Benjamin auch seiner philosophischen Arbeit zugrunde, wie die Philosophin Eva Geulen plausibel darlegt. An die Gegenstände der philosophischen Betrachtung werden keine vorgängigen Beurteilungen herangetragen, sondern die Erkenntnis der Gegenstände ergibt sich aus der vertiefenden Auseinandersetzung und Versenkung in sie – ebenso, wie sich das Dargestellte im Film im Prozess der Darstellung überhaupt erst konstituiert. In Benjamins Philosophie wird dieses Verhältnis vor allem in seinem Geschichtsverständnis deutlich:

> Die Vergangenheit ist bei Benjamin keine abgeschlossene oder festgeschriebene Erzählung, ist ebenfalls nicht „an sich oder vorab schon gegeben“, sondern offenbart ihren Wahrheitsgehalt immer erst im interpretierenden und „uminterpretierenden Rückgriff“ (Geulen 2016, 106). Ein veränderter Standpunkt der Gegenwart taucht rückwirkend die Vergangenheit in ein stets wieder verändertes Licht. Geschichte entsteht in diesem bestimmten Sinne immer erst aus dem gegenwärtigen Zugriff auf sie – und damit erst durch ihre *Darstellung*. (Vgl. ebd., 104)

Walter Benjamins Betrachtungen erweisen sich als philosophische Dokumentation von damals tiefgreifenden Veränderungen, deren Folgen in unseren gegenwärtigen Kunstverständnissen und Rezeptionsgewohnheiten zur Selbstverständlichkeit geworden sind. Seine materialistische, gegenstandsbezogene Methode vermag es heute, philosophische Fragen beispielsweise nach den Veränderungen, die Neue Medien für unsere Wahrnehmung von Kunst bedeuten, zu inspirieren.

Leonie Felicia von Lieben schließt nach einem Studium der Philosophie und Kulturwissenschaften in Halle, Leipzig und Wien derzeit ihre Masterarbeit zu Hegels Kunstformenlehre ab. Sie veröffentlichte Texte über Wassily Kandinskys Kunsttheorie und Simone Weils Platon-Rezeption. Walter Benjamin und Stan Brakhage begleiten sie schon seit einigen Jahren.

Literatur:

Benjamin, Walter (2010): *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Geulen, Eva (2016): „Widerspiel: Benjamin“. In: *Das Ende der Kunst. Lesarten eines Gerüchts nach Hegel*. 2. Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 88–116.

War da nicht was? 3D und der Mythos des Totalen Films

VON LINO BADEMSOY

In *Der Mythos vom Totalen Film* argumentiert André Bazin, französischer Filmtheoretiker und geistiger Vater der Nouvelle Vague, gegen die Möglichkeit einer materialistischen Erzählung der Filmgeschichte. Das Kino ist laut Bazin ein idealistisches Phänomen (vgl. Bazin 2009, S. 43). Um seine These zu untermauern, führt Bazin an, dass die *Idee* des Kinos bereits lange vor seiner technischen Realisierbarkeit existierte. Beleg hierfür sei der Umstand, dass eine „annähernde und kompliziertere Verwirklichung der Idee fast immer der industriellen Entdeckung voran[ging], die damit die praktische Nutzanwendung ermöglichte“ (ebd.). So verdanke die Entstehung des Films auch nichts dem Geiste der Wissenschaften, welcher in einer materialistischen Erzählung erst den technischen Fortschritt bereitet hätte, an den sich dann die Ideen zu dessen Nutzung und Produktivmachung angeschlossen hätten. Vielmehr seien die Pioniere des Kinos wie z.B. Niépce, Muybridge und Lumière „Monomanen, Verrückte, Bastler oder, im besten Fall, erfinderische Fabrikanten” gewesen (vgl. ebd.), die einer Vorstellung nacheiferten, die für Bazins kurzen Essay namensgebend geworden ist: dem Mythos vom Totalen Film. Damit meint Bazin das Bestreben, „die äußere Welt in einer vollkommenen Illusion, mit Ton, Farbe und Relief, zu rekonstruieren“ (vgl. ebd. S. 45f).

Dass hier von Ton, Farbe und Relief die Sprache ist, macht deutlich, dass es nicht um einen Realismus im gattungstheoretischen Sinn geht, wie er in unterschiedlichen Kunstformen als Beschreibung einer wie auch immer abgegrenzten Menge von Werken genutzt wird (z.B. Realismus in der Malerei, Literatur, im Theater). Das, was mit der „Darstellung der äußeren Welt in einer vollkommenen Illusion“gemeint ist, zielt vielmehr auf eine strukturelle Berücksichtigung aller Dimensionen menschlicher Sinneswahrnehmung im Kunstwerk. Nachgeahmt wird die Realität so, wie der Mensch sie sensorisch wahrnimmt, d.h. visuell, akustisch, olfaktorisch etc. Bazin zufolge ist es dieser Wunsch nach einer „allumfassenden Darstellung der Realität“ (vgl. ebd.), der die Triebfeder in der Entstehung des Films gewesen ist und der eine nur die technischen Erfindungen berücksichtigende Geschichtserzählung des Kinos zu kurz greifen lassen würde:

> Das wahre Ur-Kino, wie es nur in der Phantasie von einem Dutzend Menschen des 19. Jahrhunderts existierte, strebte nach vollständiger Imitation der Natur. Alle Vervollkommnungen, zu denen der Film gelangt, können ihn paradoxerweise nur seinen Ursprüngen näherbringen. Das Kino ist noch nicht erfunden! (Bazin 2009, S. 47)

Das hier beschworene Motiv der Imitation der Natur ist natürlich nichts, was erst mit Bazin wörtlichen Ausdruck fand, noch auf den Film als siebte Kunstform beschränkt wäre. Schon Platon definierte Kunst als Nachahmung (vgl. Danto 2013, S. ix). Doch würde man Bazin missverstehen, läse man seinen Text über den Mythos des Totalen Films als Versuch, eine Theorie des Films, geschweige denn der Kunst als solcher, zu entwerfen. Stattdessen sind wir mit einer These konfrontiert, die eine teleologische Entwicklungsgeschichte des Kinos nahelegt. Das Konzept des Totalen Films stellt den Telos dieser Entwicklung dar. Im Totalen Film sind alle Aspekte des menschlichen Wahrnehmungsvermögens bedacht, der oben beschriebene Imitationswunsch wird hier vollumfänglich befriedigt.

Die Erfindung und kommerzielle Durchsetzung des Ton- und Farbfilms in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts scheint diese teleologische Erzählung der

Filmgeschichte dabei vorläufig zu bestätigen. So fand die akustische und farbliche Wahrnehmungsfähigkeit des Menschen durch die technischen Neuerungen ihre Entsprechung auf der Leinwand – zwei Schritte näher war man dem Traum des totalen Films gekommen. Nur folgerichtig ist Bazins Optimismus deswegen, als in den Fünfzigerjahren erstmals dutzende 3D-Produktionen, darunter auch Hitchocks *Bei Anruf Mord* (1945), in die Kinos kamen und eine neue Etappe der Filmgeschichte einzuläuten schienen (vgl. Christie 2014, S. 117). Die Tiefendimension des Raumes versprach damit in der filmischen Imitation der Realität gewürdigt zu werden. Kaum kam sie ins Rollen, scheiterte die beschworene dreidimensionale Revolution jedoch – die Reise zum totalen Film geriet ins Stocken. Das damalige Ausbleiben der Durchsetzung des stereoskopischen Kinos ist trotz der hohen Kosten und des Aufwands, der mit der neuen Technologie verbunden war (vgl. Janssen 2008), in erster Linie auf die ernüchternde Rezeption auf Seiten des Publikums zurückzuführen. Nach anfänglicher Neugier und Euphorie enttäuschten technische Pannen und als störend wahrgenommene 3D-Brillen die hohen Erwartungen der Zuschauer:innen (vgl. Drößler 2015, S. 89).

In den späten 2000ern wurde dann, unter anderem mit James Camerons heiß erwartetem *Avatar* (2009), ein 3D-Revival angekündigt. Doch trotz verbesserter Digitaltechnik würde die Rede von einer dreidimensionalen Revolution des Kinos erneut nur von Realitätsferne zeugen. So flackerten 2024 nur acht 3D-Produktionen über deutsche Leinwände[1]. Angesichts des technischen Fortschritts seit der ersten kurzlebigen Blütephase des stereoskopischen Kinos in den Fünfzigerjahren (vgl. Suchsland 2020 & Janssen 2008) verliert jedoch eine Erklärung, die auf fehlende Ressourcen, höhere Kosten oder enttäuschte Erwartungen verweist, mit jedem weiteren Jahr an Überzeugungskraft. Dazu kommt, dass die angekündigte 3D-Renaissance im neuen Jahrtausend auch mit der Hoffnung verbunden war, dem Kinobesuch neue Attraktivität zu verleihen, die im Hinblick auf sinkende Besucherzahlen und die Konkurrenz durch Streaming-Dienste überlebensnotwendig war.

Damit stellt sich erneut die Frage, welche Kräfte der Verwirklichung des Mythos des Totalen Films im Wege stehen. Auffällig ist, dass sich zeitgenössische 3D-Produktionen fast ausschließlich an ein sehr junges und/oder besonders actionbegeistertes Publikum richten. In erster Linie sind es animierte Ungeheuer, Comic-Charaktere und andere Fabelwesen, die dieser Tage in effekthascherischer Manier die dritte Dimension bespielen (vgl. Suchsland 2020). Ausnahmen wie Martin Scorseses *Hugo Cabret* (2011) oder Wim Wenders' *Pina* (2011) über das Werk der Choreographin und Tanztheater-Ikone Pina Bausch bestätigen die Regel. In einem Interview mit dem Deutschlandfunk weist Wenders auf den schlechten Ruf des Mediums in Arthouse- und Dokumentarfilm-Kreisen als Erklärung für das Fehlen einer künstlerischen Aneignung der Technik in diesen Bereichen hin (vgl. Fischer & Wenders 2017).

In Anbetracht heutiger 3D-Filme, die bei manchen Erinnerungen an das von Filmwissenschaftler Tom Gunning designierte 'Kino der Attraktionen 'des frühen 20. Jahrhunderts weckt (vgl. Janssen 2008), erscheint Wenders Beobachtung zwar durchaus plausibel, kann jedoch sicher nicht als alleinige Erklärung für das Ausbleiben des 3D-Revivals angeführt werden. Zum einen gibt es Filme jenseits von Superheldenuniversen und Arthouse-Produktionen – wobei letztere, gemessen an ihrem Marktanteil, für das Zustandekommen oder Scheitern einer medialen Revolution ohnehin nicht zwingend ausschlaggebend wären. Zum anderen lässt Wenders Erklärung die Vermutung zu, dass die derzeitige

[1] https://digitaleleinwand.de/3d-filme-2024/ (letzter Zugriff: 26.04.2025)

Skepsis nur ein kurzlebiges Hindernis auf dem Weg zum Totalen Film darstellt, das von Publikumsinteressen und einer neuen Generation von Filmemacher:innen in der Zukunft überwunden würde.

Es lohnt deshalb, nach einer anderen Erklärung zu suchen und Bazins Mythos des Totalen Films dabei genauer unter die Lupe zu nehmen. Wie aus dem bisher Gesagten hervorgeht, würde eine stereoskopische Revolution des Kinos noch nicht der Erreichung des Telos des Totalen Films entsprechen, sondern lediglich einen weiteren Schritt in dessen Richtung bedeuten. Wenn wir nun über die dreidimensionale Darstellung des Raums hinausdenken, wird klar, dass die Berücksichtigung anderer Aspekte der menschlichen Sinneswahrnehmung in einem Werk die Bezeichnung desselben als Film im herkömmlichen Sinne unzulässig machen würde. Dass wir hier an eine konzeptuelle Grenze des Mediums stoßen, lässt sich mit Blick auf heute bereits genutzte Virtual-Reality-Technologien sehen, welche gar nicht mehr ohne weiteres an eine Film- und Kinogeschichte anzuknüpfen sind. Das Konzept des Totalen Films stellt sich damit folglich als inkonsistent heraus, sofern man akzeptiert, dass sogenannte *Immersive Experiences*, wie sie heutige Virtual-Reality-Technologien (VR) bereitstellen, sich den Charakteristika des Totalen Films nähern, dadurch aber gleichsam aufhören, Film zu sein. Diese offensichtlich widersprüchliche Konsequenz der Kategorie des Totalen Films –der Bazin selbst sich im Übrigen bewusst war (vgl. Cardullo 2011, S. 6)– beantwortet dabei jedoch nicht die uns hier beschäftigende Frage nach der ausbleibenden 3D-Revolution, noch lässt sie die Frage obsolet werden. 3D-Filme sind schließlich immer noch Filme; sie scheinen damit innerhalb des Raumes technologischer Varianz zu fallen, der unser allgemeines Verständnis der Kategorie Film wiedergibt. Doch worin genau besteht das hiermit in Frage stehende Kriterium zur konzeptuellen Unterscheidung zwischen dem Medium des 3D-Films auf der einen und Virtual-Reality-Technologien auf der anderen Seite? Da es sich in beiden Fällen um die dreidimensionale Darstellung des Raumes in Farbe und Ton handelt, kann anhand dieser Merkmale keine Abgrenzung vorgenommen werden. Was *Immersive Experiences* auszeichnet, ist vielmehr das veränderte Verhältnis zwischen Werk und Subjekt, in dem Letzteres nun eine aktive Rolle einnimmt. Die hauptsächlich bei Videospielen und zu pornographischen Zwecken eingesetzten Virtual-Reality-Technologien integrieren die Nutzerin in den geschaffenen virtuellen Raum und räumen ihr zudem kausale Wirksamkeit ein, indem körperliche Bewegungen die Wahrnehmung des Raumes in direkter Weise beeinflussen. Die subjektive Erfahrung des Werks ist dabei nicht nur immersiv, sondern gleichzeitig *individualisiert* – jede Nutzerin nimmt das Werks qua ihrer individuellen Handlungsfähigkeit anders wahr. Diese Art von Handlungsfähigkeit, die den interaktiven Charakter der neuen Technologien auszeichnet, ist im Medium Film nicht gegeben.

Meines Erachtens ist es der hier beschriebene Unterschied zwischen der Passivität der Filmzuschauerin und der Aktivität der Nutzerin von Virtual-Reality-Technologien, der uns auch eine Erklärung für das wiederholte Scheitern der stereoskopischen Revolution liefern kann. So sind 3D-Filme zwar noch Filme, doch ist in ihnen der erste Schritt zur Einbindung des Subjekts in das Werk bereits vollzogen. Zuschauer:innen haben zwar keine Handlungsfähigkeit, nehmen sich aber durch die Tiefendarstellung bereits als zu einem gewissen Grad in den vom Film dargestellten Raum integriert wahr. Die Distanz zwischen Subjekt und Film, die im klassischen 2D-Kino weiterhin besteht, fängt hier an, sich aufzulösen. Es ist diese Auflösung der Distanz zum Kunstwerk, die, wie ich glaube, einem anderen Bedürfnis zuwiderläuft, welches dem von Bazin beschriebenem Wunsch der Nachahmung der Realität entgegengesetzt ist. Es handelt sich um den Wunsch nach der voyeuristischen Position der Zuschauerin, der von der Handlung Unbetroffenen, der als Gegengewicht zum Imitationswunsch

fungiert und diesem als Einhalt gebietende Kraft in Bazins teleologischer Erzählung der Geschichte des Kinos entgegentritt. Eine solche Erklärung bestätigt Bazin in gewissem Sinne in seiner Bestimmung des Kinos als idealistisches Phänomen, insofern nicht nur die Entstehung und Anfänge desselben, sondern auch die Entwicklungsgrenzen des Films auf Vorstellungen und Wünsche von Menschen, statt lediglich auf wissenschaftliche Entdeckungen und technische Fortschritte, zurückgeführt werden. Da letztere, wie bereits erwähnt, seit der ersten gescheiterten 3D-Revolution ja tatsächlich zu verzeichnen waren, scheint eine ästhetisch-psychologische Erklärung für das Ausbleiben der 3D-Revolution plausibler als ihre materialistische Alternative. Nun ist der Verweis auf das Privileg der Unbetroffenheit, welches Zuschauer:innen bei 2D-Filmen zukommt und unserem Bedürfnis nach Distanz zum Kunstwerk meiner Ansicht nach zugrundeliegt, vermutlich nicht die einzige Begründungsmöglichkeit nicht-materialistischer Art. Jedoch gewinnt sie dadurch an explanatorischer Stärke, dass sie erklären kann, warum der Weg zum Totalen Film an der Tiefendimension des Raumes scheitert und nicht schon bei der Ergänzung des Bewegtbildes durch Ton und Farbe.

Lino Bademsoy ist 2000 in Berlin-Charlottenburg geboren und studiert Philosophie und Sozialwissenschaften an der HU. Abseits des Studiums und der Lektüre geht er seiner Leidenschaft für Musik und Film nach.

Literatur:

Bazin, André (2009): „Der Mythos vom totalen Film“. In: Rolf Fischer (Hrsg.): *Was ist Film?*. Berlin: Alexander Verlag Berlin, S. 43–49.

Bazin, André (2009): „Ontologie des photographischen Bildes“. In: Rolf Fischer (Hrsg.): *Was ist Film?*. Berlin: Alexander Verlag Berlin, S. 33–42.

Cardullo, Bert (2011): „Defining the Real: The Film Theory and Criticism of André Bazin“. In: Bert Cardullo (Hrsg.): *André Bazin and Italian Neorealism*. New York: Continuum International Publishing Group, S. 1–17.

Christi, Ian (2014): „Will the 3D Revolution Happen? A Brief Perspective on the Long History of Stereoscopy (with Special Thanks to Eisenstein and Bazin)“. In: Annie van den Oever (Hrsg.): *Technè/Technology: Researching Cinema and Media Technologies, Their Development, Use and Impact*. Amsterdam: Amsterdam University Press, S. 115–135. https://doi.org/10.2307/jj.3177140.12.

Drößler, Stefan (2015): „Geschichte des 3D-Films“. Online verfügbar unter: https://mediarep.org/bitstreams/c95adb43-c299-4a4a-b9c5-6addf3b1509d/download

Danto, Arthur C. (2013): *What Art Is*. New Haven/London: Yale University Press.

Fischer, Sigrid und Wim Wenders (2017): „Wim Wenders über seinen neuen Film: ‚3D ist im Arthaus ein ungewöhnliches Medium‘“. In: *Deutschlandfunk*. Online verfügbar unter: https://www.deutschlandfunk.de/wim-wenders-ueber-seinen-neuen-film-3d-ist-im-arthaus-ein-100.html

Janssen, Jan-Keno (2008): „3D 2.0“. In: *c’t – magazin für computertechnik*. Online verfügbar unter: https://www.heise.de/ct/artikel/3D-2-0-291654.html

Suchsland, Rüdiger (2020): „Endlich mal erklärt: Was wurde aus 3D im Kino?“. In: *Deutschlandfunk*. Online verfügbar unter: https://www.deutschlandfunk.de/endlich-mal-erklaert-was-wurde-aus-3d-im-kino-100.html

Andrej Tarkowskij: Der Untergang unserer Zivilisation

VON VALENTINA LOMMATZSCH

Ende der siebziger Jahre arbeitet der russische Regisseur Andrej Tarkowskij (1932-1986) zusammen mit der Filmwissenschaftlerin Olga Surkowa an dem Buch „Die versiegelte Zeit"[1] und hinterlässt dazu zahlreiche Entwürfe, Notizen und Audiogespräche[2], die um die Themen (Film)Kunst und Ethik kreisen. So äußert er in einem unveröffentlichten Gespräch mit Surkowa[3] Gedanken über den Untergang unserer Zivilisation und dessen Ursachen und Folgen, die seiner Meinung nach zwangsläufig sind, wenn das menschliche Tun keine andere Richtung nimmt.

Schon zu Beginn unserer Zivilisation sieht Tarkowskij die Tendenz einer falschen Entwicklung, weil der Mensch vor allem auf sich selbst und materielle Dinge fokussiert gewesen sei, um zu überleben. Schon damals begann er, „sich gegen die Natur zu verteidigen. Es geschah mit dem Ziel, sich selbst zu retten, zu beschützen und die weitere Fortpflanzung zu garantieren."[4] Doch er habe den Weg des technischen Fortschrittes zu weit verfolgt, indem er durch zunehmende Anpassung an die Natur immer unabhängiger wurde: „Er bekam eine Waffe gegen sie, und jetzt kann er sie zerstören", so Tarkowskij.[5] Statt Harmonie mit der Natur sieht der Regisseur einen „Kampf des Menschen mit der Natur um seine Rechte", was zunehmend katastrophale Folgen zeitige, weil „die Menschheit von Anfang an nicht begriffen hat, dass die Natur sie beschützt"[6] und sie nicht nach Wegen gesucht habe, sich mit ihr zu versöhnen und das Leben „im Rahmen der Erkenntnis und des Kontaktes mit der Natur" zu führen und nicht, wie heute, „im Rahmen des Schutzes [gegen die Natur] und der Eroberung der Natur". Eine fehlgeleitete Zielsetzung wie die Eroberung und Zerstörung der Umwelt werde auf uns negativ wirken, weil „wir zusammen leben … und wir zum Teil aus den gleichen Molekülen geschaffen wurden wie alles andere."[7] Doch selbst, wenn unsere Zivilisation aufhört zu existieren, werde das Leben, so Tarkowskij, weitergehen, weil es an sich unendlich sei, und es werde dann andere Lebewesen geben sowie vermutlich einige überlebende Menschen.[7]

Diese These findet filmischen Ausdruck in Tarkowskijs Werken wie etwa in *Stalker* (1979). In einer Schlüsselszene, in welcher der Professor, der Schriftsteller und der Stalker mit einer Draisine die *Zone* durchqueren, sieht man schwarzweiße düstere Bilder von Ruinen verfallener Industrieanlagen, die sich abwechseln mit farbigen Szenen grüner Natur, in die verlassene Objekte der Zivilisation eingestreut sind. Beide Motive stehen in auffälligem Widerspruch zueinander: Die ästhetischen bezeichnen inhaltliche Kontraste, nämlich leblose Objekte einer technisch hochentwickelten Zivilisation und eine grüne Natur, die einen Hinweis

[1] Tarkowskij 1989.

[2] Zahlreiche Entwürfe und Notizen zu diesem Buch von Tarkowskij sind ein wichtiger und der größte Bestandteil des Tarkowskij-Archivs in Jurjewez (Russische Föderation), mehr dazu siehe in: Lommatzsch 2023.

[3] Tarkowskij 1977.

[4] Tarkowskij 1977.

[5] A. a. O.

[6] A. a. O. [7] A. a. O.

[7] A. a. O.

darauf gibt, dass Leben nur mit und in der Natur möglich ist, nicht ohne sie.

Laut Tarkowskij setzt der Mensch gegenwärtig vor allem auf technischen Fortschritt und die durch ihn ermöglichte Steigerung des Konsums materieller Güter. Dabei vernachlässige er seine geistige und seelische Entwicklung. Diese „weder harmonische noch synchrone Entwicklung des heutigen Fortschritts“[8] mache den Menschen krank und münde in eine Diskrepanz zwischen dem Materiellen und dem Geistigen, deren Ergebnis „der Untergang unserer Zivilisation”[9] sei – so eine der Hauptthesen Tarkowskijs. Heißt das, „das Materielle überholt das Geistige?“, fragt Surkowa. „Ja, natürlich“, antwortet der Regisseur, „denn es ist nah.“[10] Wenn man etwa nichts gegessen habe, spüre man das sofort. Essen ist ein Beispiel für einen instinktiven Trieb, der primärer ist als die geistige Komponente der menschlichen Natur.

Der nächste Tarkowskij-Film *Nostalghia* (1983) liefert paradigmatische Bilder des Irrwegs unserer Zivilisation. Für Gortschakow, den Protagonisten, einen russischen Schriftsteller, sind die italienischen Ruinen der antiken Zivilisation, die er auf Schritt und Tritt betrachtet und durchstreift, „Grabdenkmäler der Vergeblichkeit menschlicher Ambitionen“ und ein Zeichen „des verhängnisvollen Weges, auf dem sich [die] Menschheit verirrt“[11], so Tarkowskij. Es scheint, dass nicht nur der russische Reisende unter diesem inneren Zwiespalt leidet, sondern dass sich die gesamte Menschheit in einer tiefen Krise befindet, weil nirgendwo mehr „ein Gleichgewicht zwischen der Realität und der erwünschten Harmonie“[12] zu finden ist, so Tarkowskij.

In der zentralen Szene am Ende von *Nostalghia*, die das Höchstmaß dieser Kritik an der Entwicklung der modernen Zivilisation bezeichnet, liegt der Fokus auf den Worten und Taten des Protagonisten Domenico. An einem grauen Tag steht er, der vor seiner Umwelt als verrückt Geltende, auf dem Kapitol in Rom auf dem Reiterstandbild Mark Aurels und hält eine flammende Rede an das Volk: „Eh, ihr Gesunden! Was bedeutet eure Gesundheit? Die Augen der ganzen Menschheit schauen auf den Abgrund, in den wir alle stürzen. Die Freiheit nützt uns nichts, wenn ihr nicht den Mut habt, uns ins Gesicht zu sehen, mit uns zu essen, mit uns zu trinken, mit uns zu schlafen. Es sind gerade die sogenannten Gesunden, die die Welt an den Rand der Katastrophe gebracht haben.“[13] Die zufälligen Passanten betrachten das Geschehen stumm und unbeteiligt, einige schauen starr und warten ab, wann Domenico endlich etwas Spektakuläres tut. Unter den Akkorden von Beethovens *Ode An die Freude* verbrennt der Mahner sich nach seiner Rede am Fuße des Denkmals in einer Pantomime des Todes vor den Augen immer noch schweigend stehender, apathisch blickender Passanten.

In Tarkowskijs Wertesystem ist Domenicos Tat ein Opfer – er bringt sich als Opfer dar, um die Welt zu retten. Mit seiner Selbstverbrennung setzt er ein Zeichen für die Einheit und Brüderlichkeit der Menschen, für die Rückkehr zur Natur: „Die Gesellschaft muss zu einer Einheit werden und darf nicht mehr so zersplittert sein. Man braucht nur die Natur zu beobachten, um zu verstehen, dass Leben

[8] Tarkowskij 1977.

[9] Tarkowskij 1977.

[10] Tarkowskij 1977.

[11] Tarkowskij 1986, S. 209.

[12] Tarkowskij 1986, S. 209.

[13] Franz 2015, S. 92.

ganz einfach ist und dass man zurückgehen muss bis zu dem Punkt …, an dem ihr damals den falschen Weg eingeschlagen habt. Wir müssen zurückkehren zu den wichtigsten Prinzipien des Lebens, ohne das Wasser zu verschmutzen.“[14]

Durch die zivilisatorische Entwicklung ist der Mensch taub und blind geworden – nicht nur gegenüber der Natur, sondern auch gegenüber anderen und schließlich gegenüber sich selbst. In *Nostalghia* kulminiert Tarkowskijs Kritik an der zeitgenössischen Welt und einer Zivilisation, in der es nur noch Konsum, kalte Rationalität und keine Spiritualität gibt. Gegen die Inhumanität und Sinnlosigkeit dieser Weltordnung rebellieren der alte Italiener Domenico und der russische Schriftsteller Gortschakow jeder auf seine Weise.

Das Thema erreicht seinen filmischen Höhepunkt in Tarkowskijs letztem Werk *Opfer* (1985/1986). In ihm geht es um den Protagonisten Alexander, gespielt von Erland Josephson, der auch Domenico in *Nostalghia* verkörperte. Er scheint auf den ersten Blick erfolgreich zu sein: Ein Schauspieler, Dozent und Literaturkritiker, der seine Karriere beendet hat und jetzt in einem schönen geräumigen Haus am Strand lebt, mit zwei Kindern und der jung gebliebenen Ehefrau Adelaide und Freunden in der Nähe. Doch Alexander verbringt seine Zeit nicht mit dem Genuss des Lebens, sondern mit quälendem Nachdenken über den Irrweg der modernen Zivilisation: „Die Menschheit ist auf dem falschen Weg, auf einem Weg, der sehr gefährlich ist …“[15] Auch hier hören wir Tarkowskijs Hauptthese: Statt mit der Natur zu leben, hat der Mensch aus Angst vor ihr angefangen, sich selbst zu schützen, und schließlich ist es zur Entstehung einer Zivilisation gekommen, die auf Macht und Angst gründet. Je weiter dies voranschreitet, desto mehr öffnet sich die Kluft zwischen Mensch und Natur, zwischen zivilisatorischer und kulturell-geistiger Entwicklung. Von Tag zu Tag werden die Menschen abhängiger von den Gütern des technischen Fortschritts. Ob so viele zivilisatorische Bequemlichkeiten tatsächlich notwendig sind, erscheint Alexander fraglich: „Sünde sei das, was nicht notwendig ist[16]... Und wenn es so ist, dann ist unsere Zivilisation von Anfang bis Ende auf Sünde aufgebaut“[17][18], das heißt, auf einer falschen Grundlage. Die zentrale Fragestellung des Films lautet: Wie kann es weitergehen?

In der Schlussszene des Films versammeln sich die gesamte Familie und die Gäste am Esstisch, um Alexanders Geburtstag zu feiern. Man wartet auf ihn, um mit dem Festbankett anzufangen. Dabei wird der Fernseher eingeschaltet. Plötzlich erklingt die aufgeregte Stimme des Premierministers: „Ordnung und Organisation, nichts anderes, liebe Mitbürger. Nur Ordnung […]. Jeder soll bleiben, wo er ist, denn es gibt keinen Ort in Europa, der, äh, sicherer ist als der, an dem Sie sich gerade befinden. Auf diese Weise sind wir alle in der gleichen Situation …“[19] Die erste Reaktion auf das Gehörte – offenbar die verdeckte Ankündigung eines nahen Atomkriegs – ist unterschiedlich: von Panik bis zum stummen Versinken in Gedanken. Doch Alexander entscheidet sich, zu handeln und alles zu tun, um die Katastrophe abzuwenden und das Leben der Menschen zu retten. Angesichts des

[14] Tarkowskij 1983.

[15] Tarkowskij 1987, S. 55.

[16] Am 9. April 1981 notiert Tarkowskij in sein Tagebuch: „‘Sünde ist, was nicht unumgänglich ist …’ (Gurdjeffs Worte in Uspenskijs Buch „Die Suche nach dem Wunderbaren“).“ Tarkowskij 1989, *Martyrolog*, S. 327.

[17] Tarkowskij 1987, S. 60.

[18] Tarkowskij 1987, S. 60.

[19] Ebd., S. 98 f.

drohenden Todes wird klar, dass der Sinn des Lebens nicht in einer stetigen Anhäufung von Geld besteht, in der Suche nach Ruhm oder in anderen egoistischen Bestrebungen, sondern darin, sich für andere zu opfern.

Am Ende des Films opfert Alexander alles, was ihm lieb ist: Nach einem Gelübde gegenüber Gott setzt er sein Haus in Flammen und verzichtet auf jegliche Kommunikation mit seiner Familie, seinem Sohn und der Außenwelt. Obwohl er als verrückt gilt und schließlich vom Krankenwagen abgeholt wird, scheint sein Opfer geholfen zu haben, denn die Katastrophe ist im Moment abgewendet. Mit der Tat von Alexander stellt Tarkowskij die Frage, worauf wir verzichten können, um die Welt zu retten: Können wir auf unsere zivilisatorischen Bequemlichkeiten, auf unseren Egoismus verzichten?

Durch den Überfluss an Zivilisationsgütern sind wir laut Tarkowskij nicht mehr in der Lage, auf uns selbst zu hören, und die Tragik, unserer Zeit besteht darin, dass „wir als Folge dieser historischen Entwicklung die Kriterien und die Bedeutung der Persönlichkeit verloren haben."[20] Die Verbindung zwischen Mensch und Natur sowie die unter den Menschen sei durch den technischen Fortschritt gestört, weil es im ersten Fall entweder zur Abschottung von der Natur komme oder zur Ausbeutung ihrer Ressourcen und im zweiten zur Unfähigkeit, miteinander zu kommunizieren – gerade durch zu große technische Möglichkeiten. „Denn die Kommunikation zwischen den Menschen wurde nicht zum Genuss, wie es sein sollte, sondern zum Drama", so Tarkowskij. Aus „Freude und Genuss der Kommunikation"[21] hingegen können nach seiner Überzeugung bedeutungsvolle Ideen und Ereignisse entstehen.[22] Das Ungleichgewicht zwischen materieller Entwicklung und individueller Vervollkommnung habe jedoch so zugenommen, dass er zu der pessimistischen Prognose gelangt: „Wir haben eine Zivilisation geschaffen, die die gesamte Menschheit zu vernichten droht."[22]

Nach Tarkowskij ist es noch möglich, diesen Fehlweg zu korrigieren. „Da gibt es folgende Alternative: zu verstehen, dass wir und warum wir es sind. Hier sollte man nicht buchstäblich an den Punkt zurückkehren, wo der Weg sich gabelte, nämlich in das Geistige und das Materielle […], sondern darum, einen solchen Weg zu finden, der *beide* Bemühungen vereinigt. Andernfalls findet die Menschheit keine neue Existenzweise."[23]

Es sei auch nicht möglich, das materielle Element gänzlich aus der menschlichen Natur zu verbannen und nur das Geistige zu kultivieren: „Der Mensch, der auf den Planeten geworfen wurde, ist materiell, und der Sinn seiner Geschichte besteht in der harmonischen Vereinigung seiner Seele mit dem Körper. Darin liegt sowohl die Dramatik als auch die Schönheit als auch der Sinn des Menschen, wenn man in Betracht zieht, dass der Sinn des Menschen bzw. sein existenzielles Wesen geistige Entwicklung ist."[24]

Die Hauptprobleme unserer Zivilisation haben nach Tarkowskij dazu geführt, „dass unsere ‚Atmosphäre' den ‚Sauerstoff' verliert. Wir verlieren eine *gemeinsame Aura der Spiritualität*."[25] Man könnte denken, dass die Universitäten eine letzte Oase

[20] Tarkowskij 1977.

[21] Tarkowskij 1977.

[22] Als Fazit seiner Gesellschaftsanalyse stellt Tarkowskij fest, dass „unsere Gesellschaft jetzt eine Gesellschaft der kranken Menschen ist" (Tarkowskij 1977).

[23] Tarkowskij 1977.

[24] A. a. O.

[25] A. a. O.

wären, wo diese Aura noch intakt ist. Doch „auch … unter geistig reichen Menschen gibt es keine gemeinsame Aura, weil schon die Krankheit nicht die eines Einzelnen ist, sondern der gesamten zeitgenössischen Gesellschaft.“[26]

Welchen Ausweg schlägt der Regisseur vor? In erster Linie weist Tarkowskij auf die Heilung durch die „echte“ Kunst hin. Es darf seiner Überzeugung nach nicht sein, dass ästhetische und ethische Werte von „Marktgesetze[n] reinsten Wassers“ bestimmt werden. Ein Kunstwerk oder Filmwerk dürfe nicht durch merkantile Interessen motiviert sein, „sondern muß unbedingt mit der Psyche und dem Gewissen des Künstlers zusammenhängen, ein Resultat seiner gesamten Lebenseinstellung ... Anderenfalls ist sein Vorhaben von Anfang an dazu verurteilt, künstlerisch leer und unproduktiv zu bleiben.“[27] Für Tarkowskij ist dies besonders wichtig, weil nur solche Kunst (hier meint er vor allem Filmkunst) in der Lage sei, das Publikum nicht filmisch zu manipulieren und damit „geistig hilflos [zu] machen“[28], sondern geistige Bereicherung zu geben, auf mögliche Lösungen für Konflikte hinzuweisen und den Weg des Menschen zum Guten zu wenden.[29] Parallel dazu sei es unsere erste Aufgabe, die gemeinsame Aura der Spiritualität „wiederher[zu]stellen. Das ist eine praktische Aufgabe des zeitgenössischen Menschen“, so Tarkowskij.[30]

Tarkowskijs Gedanken zeigen den Regisseur als einen wachen und hochsensiblen Geist, der mit philosophisch bohrender Tiefgründigkeit den gesellschaftlichen Bruchlinien seiner Zeit nachspürt. Mit seinem kritischen Denken und seiner Kunst deckt er nicht nur Konflikte auf, sondern zeigt auch mögliche Auswege aus einer scheinbar ausweglosen Situation. Heute, da die von ihm beschriebenen Probleme und Widersprüche sich nicht gelöst, sondern eher weiter zugespitzt haben, erscheint seine Analyse aktueller denn je.

Dr. phil. Valentina Lommatzsch ist Kulturwissenschaftlerin, Philosophin und freie Autorin. Sie arbeitet als Lehrbeauftragte an der Otto-von-Guericke-Universität in Magdeburg. 2022 schloss sie ihr Promotionsstudium im Fach Kulturwissenschaften an der Humboldt-Universität zu Berlin erfolgreich ab. Zuvor absolvierte sie ein Philosophiestudium an der Ludwig-Maximilians-Universität München (M. A. 2017) sowie ein Studium der Kulturwissenschaft an der Humboldt-Universität (M. A. 2016). Im Rahmen eines DAAD-Projekts unternahm sie 2018 eine Forschungsreise nach Jurjewez (Russische Föderation) und forschte im Andrej Tarkowskij-Archiv.

Literatur:

Franz, Norbert P. (Hrsg.) (2015): Nostalghia. UdSSR/Italien, 1983. Regie: Andrej Tarkowskij. Protokoll des Films. Potsdam: Universitätsverlag Potsdam.

Lommatzsch, Valentyna (2022): Prinzipien des Lebens und Gesetze der Kunst. Ingmar Bergman und Andrej Tarkowskij. Berlin: Logos Verlag.

Lommatzsch, Valentyna (2023): Andrej Tarkowskij: Neue Archivmaterialien aus Jurjewez. Berlin: Logos Verlag.

Sailer-Pfister, Sonja (2006): *Theologie der Arbeit vor neuen Herausforderungen*. Berlin: Lit Verlag.

---

[26] A. a. O.

[27] Tarkowskij 1986, S. 195.

[28] Tarkowskij 1986, S. 195.

[29] Die genaueren Schritte, wie es erreicht werden kann oder soll, eine neue geistige „Atmosphäre“ zu schaffen, erklärt Tarkowskij nicht, weil die Aufnahme des Gesprächs unterbrochen wird (Tarkowskij1977).

[30] Tarkowskij 1986, S. 49.

Tarkowskij, Andrej (1977): *Aufnahme auf dem Diktiergerät*. (unveröffentlicht). Tarkowskij-Archiv in Jurjewez.

Tarkowskij, Andrej (1987): *Opfer: Filmbuch*. München: Schirmer-Mosel.

Tarkowskij, Andrej (1989): *Die versiegelte Zeit*. Frankfurt am Main/Berlin: Ullstein.

Tarkowskij, Andrej (1989): *Martyrolog. Tagebücher 1970–1986*. Berlin: Limes.

Filmografie

Tarkowskij, Andrej (Regie) (1983): *Nostalghia*. Sowjetunion/Italien.

Make People Better: Alarmismus statt differenzierte Wissenschaftskommunikation

VON HANS ZILLMANN

Einleitung: Wissenschaftsethik zwischen Fortschritt und Alarmismus

Der Dokumentarfilm *Make People Better* von Cody Sheehy (2022) setzt sich mit einem der umstrittensten wissenschaftlichen Experimente der letzten Jahre auseinander: der genetischen Manipulation menschlicher Embryonen. Der chinesische Wissenschaftler He Jiankui und sein Team verwendeten die CRISPR/Cas-Technologie, um das CCR5-Gen in den Embryonen zu verändern. Die Genschere CRISPR/Cas ermöglicht in bisher nie dagewesener Präzision die Veränderung von Genen. Nach diesem Eingriff wurden beide Embryonen in die Gebärmutter der Mutter eingesetzt. Letztendlich kam es zur Geburt der Zwillinge Lulu und Nana. Ziel des Eingriffs war es, die noch ungeborenen Zwillinge gegen das HI-Virus zu immunisieren. Eine entsprechende Mutation des hierfür verantwortlichen CCR5-Gens, welche diese Immunität hervorruft, tritt in seltenen Fällen auch natürlich auf. He wollte mit seinem Eingriff verhindern, dass Lulu und Nana sich bei ihrem an HIV erkrankten Vater anstecken. Kritisch wurde gegen den Eingriff unter anderem angeführt, dass eine Infektion der Kinder bei ihrem Vater auch anders hätte verhindert werden können. Das Ziel des Eingriffs hätte durch sichere Methoden erreicht werden können. Die Enthüllung des geheim durchgeführten CRISPR/Cas-Experiments löste weltweit Debatten über Ethik, Wissenschaftsfreiheit und medizinische Innovationen aus (Deutscher Ethikrat 2019, Zillmann 2020).

Denn eine besondere Herausforderung stellt die Tatsache dar, dass die herbeigeführte genetische Veränderung vererblich ist. Mögliche Gefahren für die Gesundheit und das Leben könnten Lulu und Nana an ihre potenziellen Kinder weitergeben. Insgesamt herrscht innerhalb der wissenschaftlichen Community weitestgehende Einigkeit, dass die möglichen Gefahren derartiger Keimbahneingriffe nicht ausreichend bekannt sind, um sie auch durchzuführen. Der Film greift dieses Thema daher zurecht kritisch auf. Bei dem geschilderten Fall handelt es sich ohne Zweifel um ein Humanexperiment. Die Ungewissheiten des Eingriffs machen ihn ethisch nicht vertretbar. Doch während der Film unbestreitbare wissenschaftsethische Probleme aufzeigt, neigt er dazu, eine alarmistische Haltung gegenüber der Gentechnik im Allgemeinen und CRISPR/Cas im Besonderen einzunehmen.

Diese einseitige Darstellung ist problematisch. Ethik soll nicht nur als Schutz vor potenziellen Gefahren dienen, sondern Chancen und Potenziale reflektieren und nach Wegen suchen, diese ethisch abgesichert nutzen zu können. *Make People Better* legt den Fokus auf die Ungewissheiten und vermeintliche moralische Grenzüberschreitungen, ohne z.B. die potenziellen therapeutischen Möglichkeiten der CRISPR/Cas-Technologie angemessen zu berücksichtigen. Dieser Artikel analysiert, wie der Film Wissenschaftskommunikation gestaltet und ob er dabei zu einer innovationsfeindlichen Perspektive tendiert.

Die ethische Debatte um CRISPR/Cas

Die Genschere CRISPR/Cas hat die biomedizinische Forschung revolutioniert. Sie ermöglicht präzise Eingriffe in das Erbgut, was neue Heilungschancen für genetisch bedingte Krankheiten eröffnet (Ethikrat 2019). Doch gleichzeitig wirft diese Technologie tiefgehende ethische Fragen auf: Wo liegen die Grenzen genetischer Eingriffe? Wer entscheidet über den Einsatz dieser Technik? Welche sozialen und gesellschaftlichen Auswirkungen könnten sich aus den Eingriffen ergeben? Welche

Ziele sollten solche Eingriffe verfolgen und welche nicht?

Dies sind einige der zentralen Fragen einer ethischen Auseinandersetzung mit Gentechnik, doch *Make People Better* behandelt sie nicht differenziert. Der Film konzentriert sich auf die Verfehlungen des Wissenschaftlers He Jiankui, indem er ihn als Beispiel für wissenschaftlichen Größenwahn präsentiert. Dadurch entsteht ein negatives Bild der CRISPR/Cas-Technologie, das wissenschaftliche Fortschritte in den Hintergrund rückt. Eine ausgewogenere Darstellung hätte nicht nur die Risiken, sondern auch die potenziellen Vorteile der Technologie z.B. für schwerkranke Menschen betonen müssen.

Natürliche Ordnung vs. wissenschaftlicher Fortschritt

Der Film nimmt z.B. Bezug auf die *Natürlichkeit* des menschlichen Erbguts und argumentiert für dessen Unantastbarkeit. Diese Argumentation findet sich in Diskursen bezüglich der Anwendung der Gentechnik in der Landwirtschaft (Renn 2022) und der Humanmedizin (Ethikrat 2019), aber auch innerhalb religiöser Weltanschauungen. Die Vorstellung, dass *natürlich* gleichbedeutend mit *gut* sei und, dass Eingriffe in die Natur deshalb per se problematisch sind, verkennt jedoch, dass viele medizinische Errungenschaften – von Antibiotika bis hin zu Impfstoffen – in biologische Prozesse eingreifen und dennoch Leben retten (Zillmann/Kaufmann 2019). *Natürlichkeit* oder *Künstlichkeit* können nicht pauschal als Kategorien einer moralischen Bewertung genutzt werden. Vielmehr müssen die Einzelfälle geprüft und bewertet werden. Die Gefährlichkeit einer Sache bemisst sich nicht daran, ob sie aus der Natur stammt oder von Menschen in die Welt gebracht wurde. Es ist ihre Wirkung auf das Wohl von Menschen, welches über ihre Gefährlichkeit entscheidet.

In diesem Sinne sollte Ethik nicht nur eine *Bewahrungsfunktion* haben und Dammbruchargumente bemühen, sondern auch eine *Ermöglichungsfunktion*. Wenn genetische Eingriffe unter strengen ethischen Auflagen stattfinden, könnten sie einen bedeutenden medizinischen Nutzen bringen – etwa für Menschen mit schweren Erbkrankheiten.

Es kann als moralische Verpflichtung angesehen werden, nach sicheren Wegen für eine Anwendung neuer therapeutischer Möglichkeiten zu suchen, um Leid und Tod von Menschen zu verhindern. Der Film versäumt es, diese Perspektive ernsthaft zu diskutieren, und fördert stattdessen eine skeptische, fast dystopische Sichtweise auf die Technologie. In Zeiten, in denen die gesellschaftliche Akzeptanz wissenschaftlicher Innovationen zunehmend von Bedeutung ist, wenn es um die Überführung dieser Innovationen in die Anwendung geht, ist diese Vorgehensweise geradezu fahrlässig. Denn sie trägt dazu bei, den Diskurs auf Risiken und Herausforderungen zu verengen. Und im Fall von *Make People Better* wird diese Verengung auch nicht weiter begründet.

Anwendungen von CRISPR/Cas

Um die Tragweite der Technologie zu verstehen, lohnt sich ein Blick auf einige vielversprechende medizinische Anwendungen von CRISPR/Cas. Besonders interessant und gleichsam kritisch diskutiert sind Ansätze, die genetische Krankheiten an der Wurzel behandeln – also direkt im Erbgut eingreifen.

1. Behandlung von Erbkrankheiten.

CRISPR/Cas eröffnet Möglichkeiten zur Heilung von Erbkrankheiten. Ein Beispiel ist die *Sichelzellanämie*, eine genetisch bedingte Bluterkrankung, die schwere Schmerzen und Organschäden verursacht. Durch gezielte genetische Korrekturen konnte in ersten klinischen Studien Betroffenen geholfen werden, indem die fehlerhafte Genmutation korrigiert wurde (Gießelmann 2023). Ähnliche Fortschritte gibt es bei der Behandlung von *Beta-Thalassämie*, einer ebenfalls vererblichen Bluterkrankung (ebd.).

2. Therapie von Erblindungen.

Ein weiteres Beispiel ist die Therapie der *Leberschen kongenitalen Amaurose*, einer seltenen genetischen Netzhauterkrankung, die zur Erblindung führt. 2020 starteten klinische Tests, bei denen CRISPR/Cas zur Korrektur der genetischen Mutation direkt in den Zellen der Netzhaut eingesetzt wurde (Hopffgarten 2024). Dies könnte in Zukunft vielen Menschen mit genetisch bedingtem Sehverlust Hoffnung geben.

3. Bekämpfung genetisch bedingter Krebsarten.

Auch in der Krebstherapie stellt sich der Einsatz von CRISPR/Cas als vielversprechend dar (Hohmann-Jeddi 2020). Die Technologie wird bereits jetzt genutzt, um das Immunsystem genetisch so zu verändern, dass es Tumorzellen besser erkennt und bekämpft (Renneberg 2022). Diese Methode wird unter anderem in klinischen Studien zur Behandlung von Lungen- und Blutkrebs getestet.

4. Potenzial zur Prävention genetischer Krankheiten.

Neben der Therapie könnte CRISPR/Cas auch zur Prävention schwerer genetischer Erkrankungen eingesetzt werden. Menschen mit einer familiären Veranlagung für bestimmte Erkrankungen – etwa *Huntington* oder *Mukoviszidose* – könnten durch gezielte genetische Eingriffe vor der Geburt von diesen Krankheiten befreit werden (Ethikrat 2019). Hier stellen sich jedoch besonders drängende ethische Fragen: Wo zieht man die Grenze zwischen Heilung und Verbesserung des Menschen? Sollen Menschen nur geheilt, oder durch den Einsatz der Technologie auch verbessert werden?

Die Verantwortung der Wissenschaftskommunikation

Ein zentraler Kritikpunkt an *Make People Better* ist die Art und Weise, wie der Film Wissenschaftskommunikation gestaltet. Statt eine sachliche, ausgewogene Diskussion wenigstens einiger der erwähnten Fragen zu fördern, setzt er stark auf emotionale Dramatisierung. Durch eine narrative Struktur, die He als skrupellosen Wissenschaftler inszeniert, wird das Thema auf eine moralische Verfehlung reduziert, anstatt eine tiefgehende Debatte über ethische Bewertungen und wissenschaftliche Verantwortung zu ermöglichen. Sollte der Film nicht auf eine ausgewogene Darstellung abzielen, sondern vielmehr eine bestimmte Position stark machen wollen, so versäumt er es, dies mitzuteilen.

Doch was sollte Wissenschaftskommunikation durch Film und Fernsehen eigentlich erreichen? Grundsätzlich hat sie mehrere Aufgaben:

Informieren: Wissenschaftliche Erkenntnisse sollen einem breiten Publikum verständlich und nachvollziehbar vermittelt werden.

Aufklären: Neben den Fakten sollen auch die ethischen, gesellschaftlichen und praktischen Implikationen neuer Technologien beleuchtet werden.

Orientieren: Wissenschaftskommunikation sollte dazu beitragen, dass Menschen fundierte Meinungen zu komplexen wissenschaftlichen Themen entwickeln können.

Ängste abbauen: Ein guter Wissenschaftsfilm sollte nicht nur Risiken thematisieren, sondern auch Chancen und Lösungen aufzeigen.

Debatten anregen: Filme und Dokumentationen können dazu beitragen, gesellschaftliche Diskussionen über den verantwortungsvollen Umgang mit Wissenschaft und Technologie anzustoßen.

Der Film verfehlt diese Ziele, indem er die Angst vor genetischer Manipulation schürt, ohne das Potenzial der Technologie ausreichend zu thematisieren. Anstatt CRISPR/Cas differenziert zu erklären und mögliche ethische Rahmenbedingungen für einen verantwortungsvollen Einsatz zu diskutieren, wird eine wissenschaftliche Innovation als Bedrohung dargestellt. Dies kann dazu führen, dass Menschen skeptischer gegenüber neuen Technologien werden und Chancen ungenutzt bleiben.

Fazit: Zwischen Alarmismus und verantwortungsvoller Wissenschaftskommunikation

Make People Better beleuchtet ein wichtiges wissenschaftsethisches Thema, bleibt aber in seiner einseitig kritischen Haltung stecken. Der Film vermittelt das Bild, dass genetische Manipulation eine gefährliche Grenzüberschreitung sei, ohne dies zu begründen und ohne die Chancen der Technologie angemessen darzustellen. Er kann daher nicht als Beispiel guter Wissenschaftskommunikation betrachtet werden.

Statt wissenschaftlichen Fortschritt pauschal als Bedrohung zu sehen, stellt sich die Frage, unter welchen Bedingungen er ethisch verantwortungsvoll genutzt werden kann. Wissenschaftskommunikation spielt dabei eine entscheidende Rolle – sie sollte nicht nur die Risiken, sondern auch die Potenziale neuer Technologien reflektieren.

Der Film zeigt auf, dass Wissenschaftsethik eine Herausforderung bleibt, wenn neue Technologien alte moralische Konzepte in Frage stellen. Doch anstatt in einseitigem Alarmismus zu verfallen, braucht es eine Ethik, die kritisch, aber auch zukunftsorientiert denkt. Eine differenzierte Wissenschaftskommunikation könnte dazu beitragen, Vorbehalte abzubauen und eine sachliche, konstruktive Diskussion über die Zukunft der Gentechnik zu ermöglichen.

Hans Zillmann ist wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Universität Erfurt und der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg. Er ist Leiter des vom BMBF geförderten Forschungsprojekts NeurOPTICS. Seine Forschungsschwerpunkte sind Bio- und Medizinethik sowie Kultur- und Sozialphilosophie

Literatur:

Davis, Dena S. (2018): „CRISPR in China. Why did the parents give consent?“ Veröffentlicht bei: *The Hastings Center – Bioethics*. Online verfügbar unter: https://www.thehastingscenter.org/crispr-china-parents-give-consent/

Deutscher Ethikrat (2019): *Eingriffe in die menschliche Keimbahn (Stellungnahme)*. Berlin: Deutscher Ethikrat.

Gießelmann, Kathrin (2023): „Sichelzellanämie und Beta-Thalassämie: Erste CRISPR-Gentherapie zugelassen“. In: *Deutsches Ärzteblatt*, H. 49.

Hohmann-Jeddi, Christina (2020): „CRISPR/Cas9 erstmal gegen Krebs eingesetzt“. Veröffentlicht bei: *Pharmazeutische Zeitung*. Online verfügbar unter: https://www.pharmazeutische-zeitung.de/crisprcas9-erstmals-gegen-krebs-eingesetzt-115558/

Hopffgarten, Anna von (2024): „Blinde können dank Gentherapie sehen“. Veröffentlicht bei: *Spektrum.de*. Online verfügbar unter: https://www.spektrum.de/news/blinde-koennen-dank-crispr-gentherapie-sehen/2215743

Renn, Ortwin (2022): „Die große Verunsicherung. Zur Resonanz grüner Gentechnik in der deutschen Bevölkerung“. Veröffentlicht bei: *Bundeszentrale für politische Bildung (bpb.de)*. Online verfügbar unter: https://www.bpb.de/shop/zeitschriften/apuz/gentechnik-2022/512109/die-grosse-verunsicherung/

Renneberg, Reinhard (2022): „CRISPR macht Immunzellen messerscharf und präzise gegen Krebs“. Veröffentlicht bei: *esanum.de*. Online verfügbar unter: https://www.esanum.de/feeds/kolumnen/blogs/medilumne/feeds/today/posts/crispr-macht-immunzellen-messerscharf-und-praezise-gegen-krebs/

Zillmann, Hans und Matthias Kaufmann (2019): „Genomeditierung – Ethische Bewertung der verschiedenen Anwendungsbereiche“. In: Timo Faltus (Hrsg.): *Ethik, Recht und Kommunikation des Genome Editings*. Halle an der Saale: Universitätsverlag Halle-Wittenberg, S. 24–41.

Zillmann, Hans (2020): „Eine ethische Reflexion am Beispiel der chinesischen CRISPR-Zwillinge“. In: *Berliner Debatte Initial*, Jg. 31, H. 1

Impressum

Redaktion: Victor Joss

Covergestaltung: Ada Luisa Pröbstl

Satz: Victor Joss

Die reguläre Ausgabe von Philosotopia wird vertreten durch Lina Berthold, Luise Brandenburg, und Gabriela Morais de Souza. (Kontakt: philosotopiamagazin@gmail.com.)

Philosotopia ist ein Projekt der Jungen Deutschen Gesellschaft für Philosophie (JDGPhil).

Im September 2024 wurde die Jugendorganisation der DGPhil von 26 Gründungsmitgliedern ins Leben gerufen. Die JDGPhil ist eine Plattform von Interessierten, Abiturient:innen, Studierenden und Promovierenden, die in inklusiver und ermöglichender Atmosphäre philosophische Interessen und Tätigkeiten teilen, sich durch gemeinsame Fragen verbinden, junge Stimmen im Diskurs hörbar und lesbar machen, gemeinsam an philosophischen Veranstaltungen teilnehmen und in Kooperation mit anderen Organisationen theoretische Impulse in die Praxis bringen und Veränderungen anstoßen, damit neue Ideen von heute die Welt von morgen bestimmen.

Sprecherin der JDGPhil ist Lina Berthold. Lust, mitzumachen? Dann melde dich jederzeit bei ihr unter linaberthold@yahoo.de!