

Andreas Exenberger / Teresa Millesi /
Dietmar Regensburger / Christian Wessely (Hg.)

Wie im Einklang leben?

Öko- und Klimakrise und die Frage
nach einem guten, nachhaltigen Leben
im Spiegel des Films

RELIGION, FILM UND MEDIEN 14



SCHÜREN

RFM
RELIGION
FILM
MEDIA

Andreas Exenberger / Teresa Millesi /
Dietmar Regensburger / Christian Wessely (Hg.)
Wie im Einklang leben?
Öko- und Klimakrise und die Frage nach einem
guten, nachhaltigen Leben im Spiegel des Films

Religion, Film und Medien
Schriftenreihe der Forschungsgruppe «Film und Theologie»
und der Katholischen Akademie Schwerte

herausgegeben von:

Freek Bakker, Universität Utrecht
Natalie Fritz, Katholisches Medienzentrum, Zürich
Peter Hasenberg, Meckenheim
Theresia Heimerl, Universität Graz
Markus Leniger, Katholische Akademie Schwerte
Marie-Therese Mäder, Universität München (LMU)
Charles Martig, SIGNIS Schweiz, Bern
Daria Pezzoli-Olgiati, Universität München (LMU)
Viera Pirker, Universität Frankfurt a. M.
Joachim Valentin, Universität Frankfurt a. M.
Christian Wessely, Universität Graz
Reinhold Zwick, Universität Münster

Band 14

Die Reihe «Religion, Film und Medien» widmet sich der Beziehung zwischen Religion und Film sowie weiteren (audiovisuellen) Medien. Sie bietet innovativer Forschung aus Theologie, Religions-, Film- und Medienwissenschaft sowie interdisziplinären Projekten eine Plattform. «Religion, Film und Medien» führt die Reihe «Film und Theologie» fort, die von 2000 bis 2016 in 29 Bänden erschienen ist.

<http://www.film-und-theologie.de>

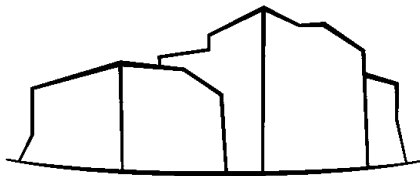
Andreas Exenberger / Teresa Millesi /
Dietmar Regensburger / Christian Wessely (Hg.)

WIE IM EINKLANG LEBEN?

**Öko- und Klimakrise und die Frage nach
einem guten, nachhaltigen Leben
im Spiegel des Films**

SCHÜREN

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im
Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.



Katholische Akademie Schwerte

 universität
innsbruck

 universität
innsbruck

Forschungsschwerpunkt Kulturelle
Begegnungen - Kulturelle Konflikte

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung der Katholischen Akademie
Schwerte, Akademie des Erzbistums Paderborn, des Vizerektorates für
Forschung der Universität Innsbruck und des Forschungsschwerpunktes
Kulturelle Begegnungen – Kulturelle Konflikte der Universität Innsbruck

Schüren Verlag GmbH
Universitätsstr. 55 | D-35037 Marburg
www.schueren-verlag.de
info@schueren-verlag.de

© Schüren 2026

Alle Rechte vorbehalten

Gestaltung: Erik Schüßler

Umschlaggestaltung: Wolfgang Diemer, Köln

Umschlagbild: SCREENSHOT AUS: ABSCHIED VON MATJORA (PROŠČANIE,
ĚLEM KLIMOV, UdSSR 1983), 01:22:38.

ISSN 2568–8510

ISBN 978-3-7410-0537-4 (eBook)



Das vorliegende Werk steht unter einer Creative Commons CC BY-NC-ND 3.0-Lizenz.
Sie dürfen das Werk für nichtkommerzielle Zwecke vervielfältigen, verbreiten und
öffentlich zugänglich machen. Sie müssen dabei den Namen des Autors nennen. Das
Werk darf nur bearbeitet oder in anderer Weise verändert werden, wenn Sie es nicht
verbreiten. Eine Zusammenfassung der Lizenz und den Lizenztext finden Sie unter
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/deed.de>.

Inhalt

Vorwort	9
Teresa Millesi / Christian Wessely Wie im Einklang leben? Grundfragen und Ausgangspunkte	11
Wilhelm Guggenberger Wem gehört die Welt? Die Frage des Eigentums im Anthropozän	25
Fynn Wenglarczyk Klima-Proteste zwischen Illegalität und Legitimität Über den unangemessenen Umgang mit zivilem Ungehorsam im demokratischen Rechtsstaat	45
Jörg Herrmann Eine Theologie der Mitgeschöpflichkeit Diskurse katholischer Schöpfungstheologie im Anthropozän	65
Hans J. Wulff Das Blut der Erde Dramatische Horizonte der Trinkwässer im Film	89
Eva Binder ABSCHIED VON MATJORA Sowjetrussischer Öko-Nationalismus trifft auf westliche Öko-Bewegungen	111
Dietmar Regensburger «Wir bleiben hier!» Erinnerung, Trauer und Widerstand in THIS IS NOT A BURIAL, IT'S A RESURRECTION von Lemohang Jeremiah Moses (2019)	137
Walter Lesch «Natur? Dieses Wort benutzen wir hier nicht in den Bergen.» Zum Film LE OTTO MONTAGNE von Felix Van Groeningen und Charlotte Vandermeersch	161

Peter Paul Huth WOMAN AT WAR	177
Hans-Gerd Schwandt Keine Mutter Zum Verhältnis von Natur und Mensch in LAMB (DÝRIÐ) von Valdimar Jóhannsson (2021)	183
Stefan Hofmann SJ Friedensethik und Spiritualität Zu DAS SALZ DER ERDE und PERFECT DAYS von Wim Wenders	203
Walter Lesch Wenn Naturethik und Naturästhetik sich im Kino treffen Ein Vorschlag zu Verständigungen über ökologische Gerechtigkeit	217
Julia Helmke Mit den Augen eines Esels EO und AU HASARD BALTHAZAR fragen nach gelingendem Leben für Mitgeschöpfe	233
Joachim Valentin Den Tiermördern auf der Spur Agnieszka Holland verfilmt einen radikalen Revenge-Roman von Olga Tokarczuk	249
Johannes Hoff Freundschaft als heiliges Wissen Idole der Selbsterkenntnis und die Frage nach dem guten Leben im Anthropozän	265
Luise Merkert Ein gutes Leben zwischen Opferbereitschaft und Fürsorge Die Familie als apokalyptische Hoffnung in KNOCK AT THE CABIN	293
Jochen Mündlein Zur Fragilität des guten Lebens in der Science-Fiction Krisenhorizonte und anthropologische Standortbestimmungen	311
Edgar Edel / Malte Frey Das Paradies und seine blinden Flecken Das gute Leben in PSYCHO-PASS	329

Andreas Exenberger	
Wer ist das «Monster»?	
Auf der Suche nach dem «guten Leben» im aktuellen japanischen Film	345
Andreas Exenberger / Dietmar Regensburger	
Der Homo Sapiens – Eine Spezies «Matter out of Place»?	
Interview mit Nikolaus Geyrhalter	371
Autorinnen und Autoren	399
Abbildungsverzeichnis	407
Filmverzeichnis	408

Vorwort

Angesichts der in vielfacher Hinsicht bedrängenden Lage unserer Lebenswelt ist es geradezu eine Verpflichtung aller wissenschaftlichen Disziplinen, sich im Interesse einer Kursänderung intensiv mit den wesentlichen Problemen zu beschäftigen – dem Ausbruch von Kriegen in vielen Teilen der Welt, der ökologischen Katastrophe, dem drohenden Verlust sozialer Gerechtigkeit, vor allem aber mit dem drastischen Verfall von sicher geglaubten gesellschaftlichen Übereinkünften. Die tiefe Spaltung, die in so vielen Ländern der Welt die Bevölkerung bis hinein in die Familien entzweit und die von gewitzten Demagogen um ihres eigenen Machterhaltes willen gefördert wird, bedingt mit, dass gegen die im wörtlichen Sinne «lebensgefährlichen» Tendenzen allzu zaghaft vorgegangen wird.

Es ist eine der genuinen Aufgaben der Sozial- und Geisteswissenschaften und im Speziellen der Theologie, sich einzumischen. Gerade letztere hat ein prophetisches Potenzial (wenn sie dieses nicht nutzt, sollte sie sich nicht Theologie nennen), und in Realisierung dieses Potenzials wurde gemeinsam mit Fachpersonen aus anderen Disziplinen die Tagung «*Wie im Einklang leben?*» in Innsbruck im Mai 2024 veranstaltet. Das Widerständige, das Unkonventionelle, das Herausfordernde, ja: das im besten Sinne des Wortes Erschütternde aus dieser Tagung fand zusammen mit weiteren thematisch passenden Beiträgen Eingang in diesen Band, um zu dokumentieren, dass die Herausgeberin und die Herausgeber diese Verantwortung ernst nehmen und die Hoffnung haben, dass durch gemeinsames Abmühen eine Wende zum Besseren möglich ist.

Hier ist Dank angebracht an die Institutionen, die die Tagung und den Band möglich gemacht haben: das Vizerektorat für Forschung der Universität Innsbruck, der Forschungsschwerpunkt *Kulturelle Begegnungen – Kulturelle Konflikte*, das Institut für Systematische Theologie und Liturgiewissenschaft der Universität Graz, das Leokino Innsbruck, das Innsbruck Film Festival, die Kulturabteilung des Landes Tirol und die Katholische Akademie Schwerte. Ganz besonderer Dank gilt aber Frau Veronika Steinkellner BA, die uns durch ihr umsichtiges Lektorat und die formale Vereinheitlichung der Beiträge eine unschätzbare Hilfe war.

Innsbruck / Graz, im März 2026

Wie im Einklang leben?

Grundfragen und Ausgangspunkte

«Einklang» – wir gebrauchen den Begriff in unserer Alltagssprache kaum. Sein musikalischer Ursprung weist auf Konsonanz hin, auf eine Harmonie zweier an sich getrennter Dynamiken. In der Frage «Wie im Einklang leben?» ist darüber hinaus eine weitere Dimension angedeutet: Es geht um das Leben, aber nicht nur um das eines konkreten Menschen oder – schon abstrakter – der Menschheit, sondern um die lebendige Existenz der gesamten Biosphäre, um eine holistische Betrachtung dessen, was die Existenz – und hier schließt sich der Kreis – des konkreten Menschen hier und jetzt bedingt und ermöglicht.

Der Einklang hat also zwei Dimensionen: eine, die die soziale Komponente umfasst, das Sein des Menschen unter Menschen; aber auch (und das ist für diesen Band besonders wichtig) eine, die die Einbettung der Menschheit in seine Lebensumgebung umfasst, die dann aber auch über das Biologische hinausgeht und die notwendigen Bedingungen des Seins an sich erfasst.

Angesichts der ungeheuren und existenziellen Herausforderungen, denen sich sowohl Gesellschaft als auch Individuum im 21. Jahrhundert gegenüberstehen, ist es nicht verwunderlich, dass auch der Film sich dieses Themas annimmt. Niemand, der nicht bewusst die Augen verschließt oder sich aus ideologischen Gründen verweigert, kommt an der Faktizität der Klimaveränderung und ihren Folgen vorbei.¹ Ein hoher Prozentsatz der Menschheit ist von technischen Eingriffen in die Natur betroffen,² und nur

- 1 Unter den gegebenen Umständen und angesichts der vorliegenden Zahlen ist es erschütternd, dass der Klimawandel bzw. seine katastrophalen Folgen aus ideologischen Gründen geleugnet werden, so etwa vom Präsidenten der USA in seiner Rede vor der Generalversammlung der Vereinten Nationen; nachzusehen unter youtube.com: <https://is.gd/C46v0l>, insbes. ab 00:41:40 [abgerufen am 23. September 2025].
- 2 So etwa mit der Errichtung des *Grand Ethiopian Renaissance Dam* im Nilverlauf in Äthiopien, der zumindest potenziell die Wasserversorgung der nilabwärts liegenden Länder Sudan und Ägypten beeinflussen kann, vgl. Karin Bensch, Neuer Mega-Staudamm entzweit Nil-Anrainer, Tagesschau, 9. September 2025, tagesschau.de: <https://is.gd/OtpoiG> [abgerufen am 9. September 2025]. Dazu passend die Beiträge von Eva Binder, *ABSCHIED VON MATJORA*, in diesem Band, 111–135 sowie Dietmar Regensburger, *Wir bleiben hier!*, in diesem

wenige können das Privileg seliger Unwissenheit genießen, wenn es um die Zunahme der Krisen, Kriege und Epi- bzw. Pandemien auf unserem Planeten geht, die sich (noch?) hinter dem Geschichtsverständnis einer Moderne verbergen, das stets eine «bessere» Zukunft verspricht und mit diesem Versprechen Fortschritt und Wachstum gebietet; eine Auffassung, in der Zukunft als Ort für Utopien steht – die nun aber zerbrechen.³ Dass dies alles ursächlich zusammenhängt, ist eine gut begründbare Sichtweise – und wie wenige andere Medien eignet sich der Film in seiner ganzen Bandbreite dazu, diese Sichtweisen zu thematisieren. Wie wir unsere Umwelt wahrnehmen, ist letztlich auf kulturelle Konstruktionen zurückzuführen und kann nicht nur in Bezug auf ökologische Krisen, sondern grundsätzlich hinsichtlich der Verwobenheit des Menschen mit seiner Umgebung zu unterschiedlichen Handlungsanleitungen führen. Die genauere Betrachtung von kulturellen Manifestationen – wie eben Filmen – kann daher zeigen, wie wir Menschen unsere Umwelt konstruieren und ihr Bedeutung einschreiben.

Man kann mit Fug und Recht behaupten, dass die Themen, die in diesem Band behandelt werden und die aus den Beiträgen der gleichnamigen Tagung in Innsbruck im Mai 2024 hervorgegangen sind, Lebensrelevanz haben. Dass die Vorstellungen davon, wie dieses Leben jeweils auszu-sehen hätte bzw. wie ein «gutes» Leben auszusehen hat, nach lokalen, kulturellen, sozialen und religiösen Kontexten unterschiedlich sind, liegt in der Natur der Sache; gemeinsam ist allen diesen Vorstellungen aber der Wunsch, ohne existenzielle Gefährdung, ohne Angst, ohne Mangel an Lebenswichtigem, aber eingebettet in ein funktionierendes Beziehungsnetzwerk sein zu dürfen. Danach suchen Menschen, und dieser Suchprozess zeichnet sich durch den Entwurf möglicher Zukünfte, aber auch praktischer Alternativen aus, insbesondere wachstumskritischer Konzepte, wie *Degrowth* und *Buen Vivir*⁴ als Sinnbilder eines transformativen Denkens, «das den Wandel in ein post-fossiles Zeitalter befördern»⁵ und den sozialen Zusammenhalt stärken soll.

Band, 137–159. Das Wasser – Grundelement und Möglichkeitsbedingung des Lebens auf unserem Planeten überhaupt – eignet sich aber auch hervorragend zur Konstruktion filmischer Dramaturgien, wohl, weil seine unmittelbare Bedeutung universal einsichtig ist. Hans-Jürgen Wulff thematisiert genau dieses Teilsegment in seinem Beitrag *Das Blut der Erde*, in diesem Band, 89–110. Für Nikolaus Geyrhalt gehört dieser Themenbereich zu den zentralen Antrieben seines Filmschaffens; vgl. dazu das ausführliche Interview mit ihm auf S. 371–397 in diesem Band.

3 Aleida Assmann, *Ist die Zeit aus den Fugen? Aufstieg und Fall des Zeitregimes der Moderne*, München 2013.

4 Alberto Acosta, *Buen Vivir. Vom Recht auf ein gutes Leben*, München 2016.

5 Benno Fladvad / Marina Hasenfratz, Einleitung: *Imaginationen von Nachhaltigkeit zwischen*

Dass sich Zukunftsforschung, Soziologie, Klimawissenschaft und viele andere mit diesen Themenkomplexen befassen, ist unmittelbar einsichtig, geht es doch ganz pragmatisch ums Überleben. Warum aber befasst sich eine internationale Forschungsgruppe, die auf Theologie und Medien spezialisiert ist, damit? Etwa nur, weil die oben erwähnten religiösen Kontexte in Filmen bearbeitet werden und diese Themenpräsenz genutzt werden soll? Weit gefehlt.

Die Tradition der abrahamitischen Religionen versteht die existierende Welt als Schöpfung Gottes. Aus dieser Überzeugung kann zweierlei abgeleitet werden: Zunächst, dass es einen Zustand der absoluten Nichtexistenz des Seienden gegeben hat, und dass dieses Seiende sich daher keinesfalls selbst verdankt, sondern immer und ausschließlich bedingtes Seiendes ist. Weiters, dass – da dieser personale Gott als ein «ganz Anderer» zwar mit dem Seienden nicht identisch, aber dennoch mit diesem ganz verwoben ist – das Seiende grundsätzlich als «gut» (also per se lebensfreundlich) zu charakterisieren ist.⁶ Die auf der jüdischen aufbauende, spezifisch christliche Tradition ist komplex: Geprägt von den Verbots- und Verfolgungsphasen der ersten drei Jahrhunderte und aus der Erfahrung und in Auseinandersetzung mit der Gnosis gab es in der frühen Theologie Stimmen, die einer strikten Askese und damit verbunden einer Weltabwendung das Wort redeten.⁷ Diese blieben jedoch vereinzelt – eine dualistische Abwertung der Materie wird gerade in der westkirchlichen Tradition von Anfang an abgelehnt. Hier spielt die Leibsymbologie der Menschwerdung eine entscheidende Rolle: Das Grundmedium des Christentums ist eben nicht das geschriebene Wort, sondern der lebendige Jesus, der Christus. Als wahrer Mensch und Gott bekannt,⁸ ist er (systemintern) Bürge dafür, dass sich Gott – der Schöpfer – dieser seiner Schöpfung voll und ganz zuwendet. Diese enge Verbindung von Materie (umfassende Weltlichkeit) und Heil (eschatologische Erwartung) äußert sich auch in der Liturgie: In den Realsymbolen von Brot und Wein, die zu Leib und Blut des Herrn Jesus Christus werden, wird Gott in der Mitte der feiernden Gemeinde auch auf sinnfällige Weise ganz gegenwärtig. Diese grundlegende Entscheidung zu einer positiven Wertung des Seienden zieht sich durch die

Katastrophe, Krise und Normalisierung, in: Frank Adloff u. a. (Hg.), *Imaginationen von Nachhaltigkeit. Katastrophe. Krise. Normalisierung*, Frankfurt a. M. / New York 2020, 20.

6 Vgl. die wiederkehrende Formel «ER sah, dass es gut war» in Gen 1.

7 Anzuführen sind hier vor allem Origenes, *De principiis* II,1; Cyprian von Karthago, *De habitu virginium* I,7 oder Hieronymus, *Adversus Jovinianum* I; nachzusehen unter bk.v. unifr.ch: <https://is.gd/gHhsi8> [abgerufen am 20. Jänner 2026].

8 Hier im Sinne von «bekennen». Dazu vgl. Konzil von Chalcedon, V. Sitzung, Definition (DH 301–303).

Theologiegeschichte, und mit ihr verbunden ist die Notwendigkeit einer Bewahrung der Schöpfung als verbindlicher Teil des Auftrages Gottes an den Menschen (vgl. Gen 2,15).

In der jüngeren Zeit hat Papst Franziskus in seiner Enzyklika *Laudato si'* (2015) diese Position zusammengefasst: «Diese Verantwortung gegenüber einer Erde, *die Gott gehört*, beinhaltet, dass der Mensch, der vernunftbegabt ist, die Gesetze der Natur und die empfindlichen Gleichgewichte unter den Geschöpfen auf dieser Welt respektiert [...].»⁹ Folglich hat sich eine zeitgemäße Theologie auch und gerade angesichts der krisenhaften Herausforderungen der Gegenwart notwendig mit den damit zusammenhängenden Problemen zu befassen. Es gehört mit zu den Verdiensten dieser Enzyklika, den Zusammenhang zwischen dem ökologischen Desaster und der Verstrickung in ein «bildungsbedingtes und ökonomisches Machtgefälle»¹⁰ herausgestellt zu haben – ein Thema, das diesen Band durchdringt.

«Macht» ist nichts an sich Negatives. Wo immer es Menschen und vor allem deren vielfältige Beziehungen zueinander gibt, existieren notwendigerweise Machtverhältnisse allein schon zwischen den Lebensaltern: Der Erwachsene hat mehr Macht als das Kind, in der Blüte ihrer Jahre Stehende mehr als Hochaltrige; wirtschaftlich Potente mehr als vom Prekariat Gezeichnete; Leitungsfunktionen – seien sie nun gewählt oder anders bestimmt – mehr als die Geleiteten. Hier geht es aber um mehr als die zwischenmenschlichen Machtverhältnisse, in denen zumindest im Kontext der meisten (religiösen) Wertvorstellungen von Barmherzigkeit, Mildtätigkeit und dem Wert «guter Werke» oder im Kontext säkularer Lebensauffassungen auf ein ethisches Referenzsystem zurückgegriffen werden kann. Hier geht es um die – leider – zu abstrakte Vorstellung einer Grundverantwortung gegenüber der Welt insgesamt, die maßgeblich auf den angeführten Wertvorstellungen ruht, sich aber nicht notwendig aus ihnen ergibt. Wilhelm Guggenberger verdeutlicht etwa, wie die gegenwärtige Vorstellung von Privateigentum nach modernem Recht das Brauchen, Verbrauchen bis hin zum Zerstören eines «Eigentums» legitimiert, aber dabei die Verflochtenheit des Menschen mit seiner Umwelt verkennt. Die diesem Umstand zugrundeliegende Trennung von Mensch und nicht-mensch-

9 Franziskus: *Laudato si'*, Libreria Editrice Vaticana, 24. Mai 2015, Nr. 68, vatican.va: <https://is.gd/4U9BTsu> [abgerufen am 5. Dezember 2025]. (Hervorhebung im Zitat C. W.)

10 Wilhelm Guggenberger, Zu viele Werkzeuge, zu wenig Ziele. Technikskepsis in der Enzyklika *Laudato si'*, in: Monika Datterl u. a. (Hg.), Papst Franziskus – ein erstes Resümee, theologische trends 26, Innsbruck 2016, 43. Guggenberger setzt sich differenziert mit dem Ansatz Franziskus' auseinander; er thematisiert auch die problematischen Aspekte dieses innovativen Lehrschreibens, ohne dessen bahnbrechende Bedeutung zu verkürzen.

licher Natur, so Guggenberger, «verliert angesichts einer terrestrischen Schicksalsgemeinschaft jegliche Plausibilität.»¹¹

Es geht, vereinfacht ausgedrückt, um die schiere Faktizität der irreversiblen Änderungen, die der Mensch als Kollektiv (wenn auch in lokal und sozial spezifischer Intensität und Ausprägung) dem einzigen Ort, an dem dieses Kollektiv und erst recht das Individuum existieren kann, angetan hat und ihn damit ein für alle Mal verändert.

Es ist dies mit ein Grund, legitim vom «Anthropozän» zu sprechen, einem Begriff, auf den unter anderem Jörg Herrmann in seinem Beitrag hinweist. Damit wird jene weltgeschichtliche Zeitspanne beschrieben, die den Charakter und die systemische Funktion des Planeten Erde durch menschliche Einflüsse massiv verändert, und zwar, wie sich zeigt, irreversibel. Die «Naturvergessenheit der fossilen Technik und [die] Ökonomie in der kapitalistischen Moderne»¹², die zusammen mit der politischen Gebundenheit der unmittelbar einflussreichsten Akteure zu den wesentlichen Ursachen dieses Zustandes zu zählen sind, werden naturgemäß auch medial rezipiert – sie liefern ja auch einen «guten» (also: spannenden, faszinierenden, beängstigenden) Stoff für adrenalinlastige Unterhaltung ebenso wie für tiefgehende und reflektierte Dokumentation.¹³ Die Frage, der man sich aus theologischer Sicht stellen muss, ist, wie weit die (theologie-)geschichtlich eigene Verstrickung in diesem Zusammenhang reicht. Wenn man auch nicht in jedem Aspekt mit dem sehr kritischen Ansatz Herrmanns konform geht: Es ist allemal bedenklich, dass gerade das Christentum in seiner jahrtausendealten, gesellschaftsprägenden und dominanten Rolle den Verdacht einer Mitverantwortung für die Gegenwart, inklusive der Hypothek für die Zukunft, nicht einfach von sich weisen kann. Hier kann füglich auf einen Film verwiesen werden, der vor jenem Hintergrund inszeniert ist, in dem diese Hypothek die höchsten Zinsen fordert: dem Alpenraum. Walter Lesch arbeitet in seinem Beitrag zu ACHT BERGE¹⁴ besonders den Aspekt der Mensch-Natur-Beziehung heraus, der an diesem fragilen (und für die tieferliegenden Regionen überlebensrelevanten) Ökosystem unaufdring-

11 Wilhelm Guggenberger, *Wem gehört die Welt?*, in diesem Band, 25–43, hier 42.

12 Jörg Herrmann, *Eine Theologie der Mitgeschöpflichkeit*, in diesem Band, 65–87, hier 70. Die Sicht, die Herrmann im Blick auf eine neue Ethik im Umgang mit Tieren beschreibt, wird von Hans-Gerd Schwandt mitgetragen und anhand der von ihm besprochenen Filme von Valdimar Jóhannsson und Nikolaus Geyrhalter untermauert, vgl. *Keine Mutter*, in diesem Band, 183–202.

13 Vgl. dazu das Interview mit dem Regisseur Nikolaus Geyrhalter in diesem Band, 371–397. Für Geyrhalter bilden die Folgen des Anthropozäns und die absehbaren Konsequenzen der derzeitigen Entwicklungen zentrale Triebkräfte für sein Filmschaffen.

14 ACHT BERGE (LE OTTO MONTAGNE), Felix Van Groeningen / Charlotte Vandermeersch, IT/BE/FR 2022.

lich verdeutlicht wird. Er verweist darin auch auf die immer wieder wahrnehmbare Diskussion über das Symbol des Gipfelkreuzes als Sinnbild eines Dominanzstrebens.¹⁵ Freilich: Die *wesentliche* Verantwortung für eine noch möglichst gedeihliche Entwicklung, soweit sie noch realisierbar ist, tragen ohnehin alle Religionen – auch (und wohl besonders) das Christentum.

Dass gerade aus dieser Perspektive konsequent an dem simplen und zugleich so komplexen Thema «Frieden» zu arbeiten ist, versteht sich von selbst. Warum simpel? Weil die anthropologische Konstante einer Grundsehnsucht nach Sicherheit, nach Ruhe, nach unzerstörter Gemeinschaftlichkeit eine starke und umfassende Triebkraft wäre, um den Frieden anzustreben. Warum komplex? Weil «Frieden» bei näherem Hinsehen schwer zu definieren und schwer zu erreichen ist. Bereits Augustinus von Hippo arbeitete sich erfolglos daran ab, nur um festzustellen, dass «vollkommener Friede» eine eschatologische Hoffnung ist.¹⁶ Dennoch bleibt es Auftrag des Menschen, sich um eben diesen zu mühen. Stefan Hofmann zeigt in seinem Beitrag, dass der erste Schritt auf diesem Weg der ist, selbst immer wieder friedfertiges Handeln einzuüben – und dass dies besonders für politisch Engagierte wünschenswert wäre.¹⁷ Wären dadurch ein Krieg in der Ukraine, ein Krieg in Gaza und die gewaltlastige Transformation in demokratischen Gesellschaften des Westens vermeidbar? Das kann nur vermutet werden, aber Hofmann zeigt, dass es mit guten Gründen angenommen werden darf. Herausfordernd ist dabei, dass die notwendige Überwindung schwer überbrückbarer Gegensätze dadurch verkompliziert wird, dass die *message control* der mächtigsten Akteure (jenen aus der Wirtschaft und der Politik) geradezu darauf ausgelegt ist, Polarisierung zu erzeugen. Wenn ökologische Imperative als Gefährdungen der Freiheit deklariert werden, treten zwei grundlegende Werte der demokratisch-westlichen Gesellschaft in direkte Konkurrenz miteinander, da ohne entschlossene Durchgriffe keine raschen Veränderungen möglich sind. Das Böckenförde-Dilemma¹⁸ greift hier von zwei Seiten: einerseits von der ursprünglich intendierten politischen, andererseits von der soziologischen (wenn Gruppen vermeintliche Privilegien gefährdet sehen, ist die Gefahr

15 Walter Lesch, «Natur? Dieses Wort benutzen wir hier nicht in den Bergen», in diesem Band, 161–175.

16 Anneliese Felber, Jede/r will Frieden – und doch kein vollkommener Frieden auf Erden! Friedensvorstellungen bei Augustinus, in: Leopold Neuhold (Hg.), Frieden, Frieden, aber es gibt keinen Frieden, Innsbruck 2014, hier bes. 23.

17 Stefan Hofmann, *Friedensethik und Spiritualität*, in diesem Band, 203–216.

18 In der bekanntesten Kurzform: «Der freiheitliche, säkularisierte Staat lebt von Voraussetzungen, die er selbst nicht garantieren kann.» Ausgeführt u. a. in Ernst Böckenförde, *Der säkularisierte Staat. Sein Charakter, seine Rechtfertigung und seine Probleme im 21. Jahrhundert*, München 2007.

eminent, dass ein «Wir gegen die»-Gefühl entsteht und leicht befeuert werden kann). Johannes Hoff nimmt in seinem Beitrag das ikonische Bild der *Blue Marble* als Beispiel für eine fehlgeleitete Außenperspektive auf unsere Welt – eine Perspektive, die eine Haltung von Distanz und Kontrolle nahelegt – um davon ausgehend über eine Ethik des guten Lebens nachzudenken, die auf einem konvivialen Beziehungsgeflecht basiert.¹⁹ Walter Lesch hingegen verdeutlicht in seinem Beitrag *Naturethik und Naturästhetik* – ebenfalls am Beispiel *Blue Marble* – dass gerade Film in diesem Nachdenken durchaus eine tragfähige Möglichkeit darstellt, «über das Sehen zum Urteilen und Handeln» zu gelangen: «Nachhaltigkeitsdiskurse im Film werden ethisch und ästhetisch gelingen, wenn sie es schaffen, die überdimensionierte Erzählung von der böswilligen Zerstörung des Planeten, von Schuld und Scham, Skrupellosigkeit und Opportunismus herunterzubrechen auf überschaubare Erzählstränge, in denen Verantwortlichkeiten, Ideale und Motive präzise benennbar werden.»²⁰ Mit dem Film *KNOCK AT THE CABIN*²¹ stellt Luise Merkert ein solches Modell – allerdings dystopisch ausgerichtet – vor.²²

Braucht es nicht tatsächlich eine solche Vision einer völligen und folgerichtig mit Zerstörung des Überkommenen, einer Verwandlung des Bestehenden einhergehenden «Apokalypse» im engeren Sinne? In Anlehnung an das abschließende (und damit eine Deutungsperspektive gebende) Buch des Neuen Testaments – die Offenbarung des Johannes, die gerade in diesem Film zitiert wird – liegt die Antwort «ja» nahe, unbeschadet tieferer theologischer Reflexion.

Angesichts solcher Aussichten ist es verführerisch, dem Fatalismus oder dem Eskapismus zu verfallen. Welche dieser Varianten schlimmer ist, kann nur schwer eingeschätzt werden; beide sind aber das genaue Gegenteil eines Ansatzes zur Überwindung der enormen anstehenden Schwierigkeiten, sie hindern diesen eher. Freilich: Apokalyptische Szenarien sind der Motor vieler filmischer Erzählungen; insbesondere in der *Science-Fiction* sind sie häufig zu finden – die *DUNE*-Reihe in der Verfilmung von Denis Villeneuve²³ mag als Beispiel genannt werden. Doch sie werden hier in den meisten Fällen, zumindest im Kontext der *Blockbuster*, als Vehikel genutzt, um dem Publikum zu suggerieren, dass eine (meist technologisch

19 Johannes Hoff, *Freundschaft als heiliges Wissen*, in diesem Band, 265–292.

20 Walter Lesch, *Wenn Naturethik und Naturästhetik sich im Kino treffen*, in diesem Band, 217–231, hier 229.

21 *KNOCK AT THE CABIN*, M. Night Shyamalan, US 2023.

22 Luise Merkert, *Ein gutes Leben zwischen Opferbereitschaft und Fürsorge*, in diesem Band, 293–309.

23 *DUNE: PART ONE*, Denis Villeneuve, US 2021; *DUNE: PART TWO*, Denis Villeneuve, US 2024.

getragene) Lösung des «Problems» eines zunehmend zerstörten Ökosystems möglich ist, sei es durch bahnbrechende Entwicklungen (WALL-E²⁴ oder TOMORROWLAND²⁵) oder durch die Verheißung eines Exils in lebenswerter Umgebung (PASSENGERS²⁶ oder INTERSTELLAR²⁷). In seinem Beitrag *Zur Fragilität des guten Lebens in der Science-Fiction* entfaltet Jochen Mündlein neben diesen auch einen weiteren Ansatz: den der völligen Ignoranz.²⁸ Er weist auch auf die Gefahren der ausschließlich selbstreferenziellen Kommunikation hin – und darauf, wie diese dazu beiträgt, die lebendige, geschichts- und umweltbewusste Beziehung zwischen Mensch und Welt nachhaltig, ja bisweilen irreparabel zu zerstören. Es sind nicht nur die konkreten Handlungen Einzelner, von Konzernen oder politischen Entitäten: Es sind auch und vielleicht vor allem die Worte, die hier destruktive Kraft entfalten.

Wäre dann nicht absoluter Gleichklang das Erstrebenswerte? Diese Frage steht im Mittelpunkt zahlreicher Filme in der Geschichte; sie sind aber eher Dystopien als Utopien, selbst wenn sie ursprünglich als solche gemeint waren. Als herausragende Beispiele seien hier die Riefenstahl-Filme SIEG DES GLAUBENS (1933)²⁹, TRIUMPH DES WILLENS (1935)³⁰, TAG DER FREIHEIT (1935)³¹ und die OLYMPIA-Filme FEST DER VÖLKER und FEST DER SCHÖNHEIT (1938)³² genannt: Mit den zu ihrer Zeit bestmöglichen technischen Mitteln versuchte Leni Riefenstahl, das nationalsozialistische Ideal eines homogenen Volkskörpers und die dazu notwendigen Rahmenbedingungen darzustellen. Die Ergebnisse, wiewohl technisch perfekt, sind in der Rezeption ebensolche Dystopien wie die als solche konzipierten Filme THX 1138³³, SOYLENT GREEN³⁴, MINORITY REPORT³⁵ oder EQUILIBRIUM³⁶, um nur einige wenige zu nennen. Aus dem Genre der Animeserien entspricht dem PSYCHO-PASS³⁷. Angesichts der Zunahme totalitaristischer Tendenzen in an

24 WALL-E – DER LETZTE RÄUMT DIE ERDE AUF (WALL-E), Andrew Stanton, US 2008.

25 A WORLD BEYOND (TOMORROWLAND), Brad Bird, US 2015.

26 PASSENGERS, Morten Tyldum, US 2016.

27 INTERSTELLAR, Christopher Nolan, US/GB 2014.

28 Jochen Mündlein, *Zur Fragilität des guten Lebens in der Science-Fiction*, in diesem Band, 311–328.

29 DER SIEG DES GLAUBENS, Leni Riefenstahl, DE 1933.

30 TRIUMPH DES WILLENS, Leni Riefenstahl, DE 1935.

31 TAG DER FREIHEIT! – UNSERE WEHRMACHT, Leni Riefenstahl, DE 1935.

32 OLYMPIA (Teil 1: FEST DER VÖLKER, Teil 2: FEST DER SCHÖNHEIT), Leni Riefenstahl, DE 1938.

33 THX 1138, George Lucas, US 1971.

34 ...JAHR 2022... DIE ÜBERLEBEN WOLLEN (SOYLENT GREEN), Richard Fleischer, US 1973.

35 MINORITY REPORT, Steven Spielberg, US 2002.

36 EQUILIBRIUM, Kurt Wimmer, US 2002.

37 PSYCHO-PASS (PSYCHO-PASS サイコパス), Naoyoshi Shiotani, JP 2012–2013.

sich demokratischen Systemen weltweit (Donald Trump in den USA, Viktor Orban in Ungarn oder Recep Tayyip Erdogan in der Türkei seien nur stellvertretend für die vielen genannt, die diese Bewegungen befeuern) stellt sich die Frage, in welchem Maße die ökologischen, sozialen und kulturellen Krisen die Transformation von Demokratien in ideologisch verhärtete Systeme vorantreiben. Anhand von PSYCHO-PASS wird von Edgar Edel und Malte Frey unter anderem sichtbar gemacht, dass selbst ein der Intention nach idealistisches Denken, auf die Spitze getrieben und verabsolutiert, zu einem Desaster der Menschlichkeit werden kann.³⁸

Solche dystopischen Erzählungen – zusammengefasst als «new catastrophism»³⁹ – finden sich nicht nur im Film, sondern in den unterschiedlichsten Diskursformen, in der Populärkultur allgemein,⁴⁰ in den Kultur- und Sozialwissenschaften,⁴¹ aber auch in den Naturwissenschaften und in der Ökonomie, die ein Zukunftsgefühl bebildern, «das ein in den letzten Jahren immer wieder verwendeter Titel schön auf den Punkt bringt: *Das Ende der Welt, wie wir sie kannten.*»⁴²

«We need new narratives of life and culture»⁴³, urteilte Arturo Escobar bereits vor mehr als 25 Jahren in Hinblick auf den Umgang des Menschen mit der Welt. Indem Narrative Sinn stiften, Legitimität erzeugen und damit Handlungsmuster nahelegen, sind sie von zentraler Bedeutung für das Verständnis gesellschaftlicher Phänomene und Prozesse.⁴⁴ Über Populärkultur hinaus haben Narrative auch Einfluss auf politische Maßnahmen, etwa wenn der Fortschrittsgedanke und das damit verbundene Wohlstandsverständnis als nur mit dem Erhalt fossiler Energiegewinnung möglich erzählt wird und dadurch im Widerspruch zu Dekarbonisierungsstrategien steht.⁴⁵ Die Analyse kultureller Narrative gibt daher Aufschluss über grundsätzliche Annahmen einer Gesellschaft, über den Umgang mit bestimmten Herausforderungen und verweist auf mögliche Handlungs-

38 Edgar Edel / Malte Frey, *Das Paradies und seine blinden Flecken*, in diesem Band, 329–344.

39 John Urry, *What Is the Future?* Cambridge 2016, 34.

40 Eva Horn, *Zukunft als Katastrophe*, Frankfurt a. M. 2014.

41 John Urry, *What is the Future.*

42 Eva Horn, *Katastrophen – Der Traum vom Einfachen und die Herausforderung des Komplexen*, in: Marin Dürnberger (Hg.), *Die Komplexität der Welt und die Sehnsucht nach Einfachheit*, Innsbruck 2019, 31 (Herv. i. O.).

43 Arturo Escobar, *Encountering Development. The Making and Unmaking of the Third World*, Princeton 1995, 65.

44 Silke Meyer, *Narrativität*, in: Timo Heimerdinger / Markus Tauschek (Hg.), *Kulturtheoretisch argumentieren. Ein Arbeitsbuch*, Münster / New York 2020, 294–322.

45 Benno Fladvad u. a., *Imaginationen von Nachhaltigkeit*; Jerald C. Mast, *Climate Change Politics and Policies in America. Historical and Modern Documents in Context*, Santa Barbara 2019.

optionen, die dadurch nahegelegt werden. Die mediale Ästhetik audiovisueller Bilder schließt dabei nicht nur das Sagbare, sondern auch das Sichtbare mit ein und entfaltet damit ein politisches Potenzial, das insbesondere für die grundlegende Fragestellung des vorliegenden Bandes von besonderer Relevanz ist. Aus filmwissenschaftlicher Sicht bewegen wir uns damit in das Forschungsfeld des *Ecocriticism*⁴⁶, womit folgende Fragen zentral werden: Welche Vorstellungen von Natur, von Mensch-Umwelt-Beziehungen entwerfen Filme, wie sind diese mit unterschiedlichen Ebenen gesellschaftlicher Dynamiken verwoben und wie werden diese filmisch umgesetzt? Welche ontologischen Grenzziehungen werden in der filmischen Narration gezogen, was wird als Ursache für Krisen und Katastrophen dargestellt, welche Handlungsoptionen werden nahegelegt und wer ist letztlich in der Verantwortung? Natur als unberührte, romantisierte Wildnis darzustellen, wie es beispielsweise im literarischen Kanon Nordamerikas im 19. Jahrhundert üblich war, untermauert eine dualistische Natur/Kultur-Vorstellung, die den Menschen außerhalb der natürlichen Sphäre positioniert.⁴⁷ Entlang von Inwertsetzungslogiken des Kapitalismus wird Natur ebenso zur passiven Materie, zur reinen Ressource, die keine andere Handlungsoption zulässt als die der Ausbeutung.⁴⁸ Der von Dietmar Regensburger in diesem Band analysierte Film *THIS IS NOT A BURIAL, IT'S A RESURRECTION* führt drastisch vor Augen, wohin diese Mentalität führt – sowohl auf der Ebene des Individuums als auch des Kollektivs.⁴⁹ Wie aber können wir handeln, um «im Einklang zu leben»? Welche Vorstellungen und Narrative führen zu einer holistischen Betrachtung dessen, was die lebendige Existenz der gesamten Biosphäre ermöglicht?

Ein Bewusstsein für die Relevanz kultureller Narrative im Kontext von Mensch-Umwelt-Beziehungen fordert dazu auf, aktuelle ökologische Krisen nicht allein aus naturwissenschaftlicher Sicht zu untersuchen, sondern auch diesbezügliche gesellschaftliche Vorstellungen, Werte und Haltungen in den

46 Das Forschungsfeld des *Ecocriticism*, ursprünglich aus der Literaturwissenschaft entstanden, untersucht, wie kulturelle Texte unsere Mensch-Umwelt-Beziehung beeinflussen. Insbesondere geht es dabei darum, Fragen nach Ursachen und Kausalitäten von ökologischen Krisen nachzugehen, wie diese in Sprache und Kultur repräsentiert sind bzw. in Literatur, Film, Kunst bearbeitet, reproduziert oder hinterfragt werden (vgl. Timothy Clark, *The Value of Ecocriticism*, Cambridge 2019).

47 William Cronon, *The Trouble with Wilderness. Or, Getting back to the Wrong Nature*, in: *Environmental History* 1, 1 (1996), 7–28.

48 Bonaventura de Sousa Santos / João A. Nunes / Maria P. Meneses, Introduction. Opening Up the Canon of Knowledge and Recognition of Difference, in: Bonaventura de Sousa Santos (Hg.), *Another Knowledge Is Possible. Beyond Northern Epistemologies*, London / New York 2008, xix–lxii.

49 Lemohang Jeremiah Mosese (LS/ZA/IT 2019), in diesem Band S. 137–159.

Blick zu nehmen – insbesondere um zu verstehen, wie Veränderungen angestoßen werden können. Dass bisherige Erzählungen zu einem nachhaltigen Leben wenig handlungsauslösend sind, also kaum positive Veränderung bringen, wird mitunter auf ihre Konkurrenz zu einer Metaerzählung der fossilen Moderne zurückgeführt sowie auf fehlende Möglichkeitsräume, in denen die Wirksamkeit des eigenen und kollektiven Handelns plausibel wird.⁵⁰ In diesem Nachdenken über aktuelle ökologische Krisen und die Rolle (Ursache, Opfer, Lösung?) und Verantwortung des Menschen kann Film zum medialen Aushandlungsprozess gesellschaftlicher Wertvorstellungen werden, mit der Einführung neuer Perspektiven, mit der Möglichkeit zur Veränderung von Blickregimen und durch die diskursive Macht der Bilder. So zeigt etwa Julia Helmke in ihrem Beitrag, wie Film das Verhältnis zwischen Mensch und Tier verhandeln kann, indem die Filmkamera die Perspektive des Tieres einnimmt, dabei die Objektifizierung von Tieren anprangert und mit diesem «neuen Sehen» auch ein «neues Miteinander der Geschöpfe» verhandelt.⁵¹ Andreas Exenberger hingegen zeigt an den Filmbeispielen DIE UNSCHULD⁵² und EVIL DOES NOT EXIST⁵³, wie das Streben nach einem guten Leben, sei es in sozialer oder sozialökologischer Hinsicht, im aktuellen japanischen Kinofilm vor allem in seinem Scheitern thematisiert wird.⁵⁴ In ihrer Ambivalenz nehmen diese Filme damit freilich eine auch sehr realistische Position ein, die den Menschen zumindest etwas von der Last der manchmal erdrückenden Verantwortung für immerfort gelingende Beziehungen und beständige Balance in der Mensch-Umwelt-Beziehung abnimmt.

Vor diesem Hintergrund rückt in den Fokus, welche ökologischen Ideen Film hervorbringt, wie diese ein Nachdenken über das Leben auf und mit der Erde anregen und letztlich auch, wie Kausalitäten und Verantwortlichkeiten (neu) zu denken sind.

Dass sich angesichts der Lage *in extremis* auch die Frage nach den Grenzen der Legitimität von Handlungen stellt, deren einziger (!) Zweck in einer Sensibilisierung für die prekäre Situation liegt, darf nicht verwundern; spontan müsste man annehmen, dass unter den gegebenen Umständen der Legitimitätsbegriff weit auszulegen wäre. Die Praxis zeigt aber, dass oft genau das Gegenteil der Fall ist: Ein Teil der Gesellschaft versucht, sich

50 Joachim Borner, Narrativer Alphabetisierungsprozess in der Klimakommunikation, in: Ulrike Kronfeld-Goharani / Aletta Mondré / Franziska J. Werner (Hg.), *Der Mensch und das Meer. Wie Erzählungen unseren Umgang mit dem Ozean beeinflussen*, Kiel/Hamburg 2020, 193–232.

51 Julia Helmke, *Mit den Augen eines Esels*, in diesem Band, 233–247.

52 *DIE UNSCHULD* (KAIBUTSU 怪物), Hirokazu Kore-eda, JP 2023.

53 *EVIL DOES NOT EXIST* (AKU WA SONZAI SHINAI 悪は存在しない), Ryūsuke Hamaguchi, JP 2023.

54 Andreas Exenberger, *Wer ist das «Monster»?», in diesem Band, 345–370.*

gegen jene zu immunisieren, die die unbequemen Perspektiven hinauszuschreiben beginnen. Fynn Wenglarczyk legt den Finger auf genau diese Wunde: Der Rechtsstaat scheint sich weniger um die Zukunft seiner Bürgerinnen und Bürger, als um die vermeintlich wohlervorbenen Ansprüche aus einer unbesorgten Vergangenheit zu sorgen.⁵⁵ In eine ähnliche Kerbe schlägt der Film *DIE SPUR*⁵⁶, in dem die Regisseurin Agnieszka Holland auf der Basis einer Romanvorlage von Olga Tokarczuk am Beispiel einer unangepassten Frau in vorgerückten Jahren parabelhaft demonstriert, wie das Establishment für sein unverantwortliches Handeln zur Verantwortung gezogen werden kann, wenn engagierte Menschen, die hoch emotional miteinander verbunden sind, den Verlauf der Dinge selbst in die Hand nehmen.⁵⁷

Ist das das Ende der Fahnenstange? Ist mit dem inzwischen sicheren Verfehlen der Pariser Klimaziele, mit den ergebnislosen COP-Konferenzen und der Devise «Drill, baby, drill» des US-amerikanischen Präsidenten nun die Phase der Resignation erreicht, in der fast alle Handelnden nur noch zu erreichen versuchen, den Rest ihres Lebens ohne Verzicht auf ihren kärglichen Luxus verbringen zu dürfen? Dieses Risiko besteht, und es scheint sogar die wahrscheinlichere Option zu sein. Unwillkürlich drängt sich das starke Bild des verödeten, ausgebeuteten und geknechteten Landes auf, das Jesaja entwirft;⁵⁸ aber ebenso sicher ist, dass gerade angesichts der nicht mehr wegzuleugnenden Situation eine realistische Chance besteht, noch einmal gegenzusteuern und eine lebenswürdige Zukunft für alle zu erreichen. Das Medium Film kann, wie wir zeigen, seinen Anteil dazu beitragen, unser aller Wahrnehmung zu schärfen und damit vielleicht doch noch die gemeinsame Anstrengung für ein «im Einklang leben» voranbringen.

Nah ist
Und schwer zu fassen der Gott.
Wo aber Gefahr ist, wächst
Das Rettende auch.⁵⁹

55 Vgl. Fynn Wenglarczyk, *Klima-Protteste zwischen Illegalität und Legitimität*, in diesem Band, 45–64.

56 *DIE SPUR (POKOT)*, Agnieszka Holland, DE/PL/SE/SI/CZ 2017.

57 Joachim Valentin analysiert diesen Film in seinem Beitrag *Den Tiermördern auf der Spur*, in diesem Band, 249–264. Vgl. dazu auch den Beitrag von Peter Paul Huth, *WOMAN AT WAR*, in diesem Band, 177–181. Huths essayistischer Zugang zeigt, wie vielfältig die Sichtweise auf derartige Handlungsmuster und ihre filmische Darstellung sein kann.

58 Jes 5, 1–24, bibleserver.com: <https://is.gd/33tUnq> [abgerufen am 12. Dezember 2025].

59 Friedrich Hölderlin, Patmos, in: Leo Seckendorf (Hg.), *Musen Almanach für das Jahr 1808*, Regensburg 1808, 79.

Literaturverzeichnis

- Acosta, Alberto, *Buen Vivir. Vom Recht auf ein gutes Leben*, München 2016.
- Assmann, Aleida, *Ist die Zeit aus den Fugen? Aufstieg und Fall des Zeitregimes der Moderne*, München 2013.
- Bensch, Karin, *Neuer Mega-Staudamm entzweit Nil-Anrainer*, Tagesschau, 9. September 2025, tagesschau.de: <https://is.gd/OtpoiG> [abgerufen am 9. September 2025].
- Bibliothek der Kirchenväter, Universität Freiburg, bk.v.unifr.ch: <https://is.gd/gHhs18> [abgerufen am 20. Jänner 2026].
- Böckenförde, Ernst, *Der säkularisierte Staat. Sein Charakter, seine Rechtfertigung und seine Probleme im 21. Jahrhundert*, München 2007.
- Borner, Joachim, *Narrativer Alphabetisierungsprozess in der Klimakommunikation*, in: Ulrike Kronfeld-Goharani / Aletta Mondré / Franziska J. Werner (Hg.), *Der Mensch und das Meer. Wie Erzählungen unseren Umgang mit dem Ozean beeinflussen*, Kiel/Hamburg 2020, 193–232.
- Clark, Timothy, *The Value of Ecocriticism*, Cambridge 2019.
- Cronon, William, *The Trouble with Wilderness. Or, Getting back to the Wrong Nature*, in: *Environmental History* 1, 1 (1996), 7–28.
- de Sousa Santos, Bonaventura / Nunes, João A. / Meneses, Maria P., *Introduction. Opening Up the Canon of Knowledge and Recognition of Difference*, in: Boaventura de Sousa Santos (Hg.), *Another Knowledge Is Possible. Beyond Northern Epistemologies*, London / New York 2008, xix–lxii.
- Escobar, Arturo, *Encountering Development. The Making and Unmaking of the Third World*, Princeton 1995.
- Felber, Anneliese, *Jede/r will Frieden – und doch kein vollkommener Frieden auf Erden! Friedensvorstellungen bei Augustinus*, in: Leopold Neuhold (Hg.), *Frieden, Frieden, aber es gibt keinen Frieden*, Innsbruck 2014, 11–36.
- Fladvad, Benno / Hasenfratz, Martina, *Einleitung: Imaginationen von Nachhaltigkeit zwischen Katastrophe, Krise und Normalisierung*, in: Frank Adloff u. a. (Hg.), *Imaginationen von Nachhaltigkeit. Katastrophe. Krise. Normalisierung*, Frankfurt a. M. / New York 2020, 13–28.
- Franziskus: *Laudato si*, Libreria Editrice Vaticana, 24. Mai 2015, Nr. 68, vatican.va: <https://is.gd/4U9BTsu> [abgerufen am 5. Dezember 2025].
- FULL SPEECH: *Trump addresses United Nations General Assembly*, ABC News (YouTube), 23. September 2025, youtube.com: <https://is.gd/C46v0l> [abgerufen am 23. September 2025].
- Guggenberger, Wilhelm, *Zu viele Werkzeuge, zu wenig Ziele. Technikskepsis in der Enzyklika *Laudato si'**, in: Monika Datterl u. a. (Hg.), *Papst Franziskus – ein erstes Resümee*, theologische trends 26, Innsbruck 2016, 39–58.
- Hölderlin, Friedrich, *Patmos*, in: Leo Seckendorf (Hg.), *Musenalmanach für das Jahr 1808*, Regensburg 1808, 79.
- Horn, Eva, *Zukunft als Katastrophe*, Frankfurt a. M. 2014.
- Horn, Eva, *Katastrophen – Der Traum vom Einfachen und die Herausforderung des Komplexen*, in: Marin Dürnberger (Hg.), *Die Komplexität der Welt und die Sehnsucht nach Einfachheit*, Innsbruck 2019, 29–50.
- Jes 5, 1–24, bibleserver.com: <https://is.gd/33tUnq> [abgerufen am 12. Dezember 2025].
- Mast, Jerald C., *Climate Change Politics and Policies in America. Historical and Modern Documents in Context*, Santa Barbara 2019.
- Meyer, Silke, *Narrativität*, in: Timo Heimerdinger / Markus Tauschek (Hg.), *Kulturtheoretisch argumentieren. Ein Arbeitsbuch*, Münster / New York 2020, 294–322.
- Urry, John, *What Is the Future?*, Cambridge 2016.

Wem gehört die Welt?

Die Frage des Eigentums im Anthropozän

Eigentum mag in keinem der im Rahmen der Tagung *Wie im Einklang leben?* gezeigten und behandelten Spiel- und Dokumentarfilme als explizites Thema im Fokus stehen. Dennoch bildet die Frage nach dem Verständnis und der Gestaltung von Eigentum und Eigentumsverhältnissen eine gemeinsame Hintergrundfolie all der im Vordergrund bearbeiteten Thematiken. Das mag Ausdruck eines Phänomens sein, das Tilo Wesche beobachtet, wenn er schreibt: «[...] die bestehenden Eigentumsrechte sind eine Hauptursache für die weltweiten Ökologiekrisen, werden aber kaum thematisiert.»¹ Wem gehört ein bestimmtes Territorium, wem steht es unter ethischer oder juridischer Rücksicht zu, in welcher Weise dürfen andere darauf zugreifen? Wodurch ist das Konzept von Eigentum begrenzt oder zu begrenzen? Unter welchen Umständen und mit welchen Mitteln darf Eigentum verletzt werden und wie darf bzw. soll gegen eine solche Verletzung vorgegangen werden? Wo kollidiert privates Eigentum mit legitimen Interessen einer wie auch immer gearteten Allgemeinheit? All diese Fragen werden nicht nur durch den Kanon der ausgewählten Filme aufgeworfen, sondern eben auch grundsätzlich durch die Auseinandersetzung mit der Frage nach einem guten Leben für alle und nach einer Transformation menschlicher Gesellschaften hin zu möglichst viel Nachhaltigkeit.

Das Eigentümliche des Anthropozäns

Bereits vor mehr als einem Jahrzehnt schrieb der australische Ethiker Clive Hamilton: «In the Anthropocene, any geoscientist who models an Earth system that excludes humans is stuck in Holocene thinking; and any social scientist who analyses <human systems> isolated from Earth

1 Tilo Wesche, *Die Rechte der Natur. Vom nachhaltigen Eigentum*, Berlin 2023, 23.

system processes is stuck in a world of modernity that is no longer consistent with scientific understanding.»² Diese Aussage ist nicht einfach ein Hinweis auf die Notwendigkeit interdisziplinärer Ansätze im Wissenschaftsbetrieb. Sie markiert vielmehr eine Herausforderung für die Gegenwartsgesellschaft, die der Menschheit bislang unbekannt war. Den Begriff des Anthropozäns prägte bekanntlich der niederländische Meteorologe Paul Crutzen im Jahr 2000 und unterschied damit ein Erdzeitalter, in dem die menschliche Spezies einen geologischen, stratigrafisch signifikanten Faktor auf unserem Planeten darstellt, von allen vorausgehenden erdgeschichtlichen Epochen.³ Die Entwicklung der Menschheit zu jener Spezies, deren enormer Erfolg nun zu einer Bedrohung für sie selbst und zahlreiche andere Spezies geworden ist, fand innerhalb des Holozäns statt, das etwa die letzten 12.000 Jahre umfasst. Ein wesentliches Charakteristikum dieser Epoche ist das weitgehend stabile Erdklima, das erst durch die menschheitlichen Tätigkeiten seit dem Beginn der industriellen Revolution in markanter Weise dynamisiert wurde. Insbesondere die letzten 250–300 Jahre unserer Geschichte waren durch die Idee eines unbegrenzten Wachstums geprägt, dessen Möglichkeit wesentlich darauf beruhte, dass durch die Nutzung fossiler Brennstoffe eine Entkopplung menschlicher Aktivitäten vom Zeitmaß biologischer Reproduktionsprozesse möglich geworden war.⁴ Die Wahrnehmung, im Anthropozän zu leben, verdeutlicht nun in besonderer Weise die Herrschaft, die zu erringen uns diese Entkopplung ermöglichte. Sie legt aber ebenso auf neue Weise offen, wie sehr wir dennoch mit den natürlichen Dynamiken des Planeten verflochten sind, und dass wir dem existenziellen Dilemma, in das wir dadurch geraten sind, nicht mit der Logik des Immer-mehr-von-dem-Selben entkommen werden. Wenn all dem so ist, spielen soziale Konzepte, unter denen die Regime von Eigentum nicht die unbedeutendsten sind, eine signifikante Rolle für den Blick auf und den Umgang mit unserer ökologischen Umwelt. Sie tun das, weil sie nicht mehr bloß Interna der Menschengesellschaft sind, sondern relevante Faktoren der planetaren Zukunft. Somit sind diese Konzepte auch daraufhin zu befragen, ob sie unter den gegebenen Bedingungen beinahe

2 Clive Hamilton, A speech to the conference <Thinking the Anthropocene> Sciences Po, Paris, 15 November 2013, in: momentum institute, Paris, mronline.org: <https://is.gd/S3FdGt> [abgerufen am 23. Dezember 2024], 4.

3 Vgl. Kai Niebert, Leben im Anthropozän, in: Paul J. Crutzen / Michael Müller (Hg.), Das Anthropozän. Schlüsseltexte des Nobelpreisträgers für das neue Erdzeitalter, München 2019, 73–74.

4 Vgl. Karl-Heinz Metz, Ursprünge der Zukunft. Die Geschichte der Technik in der westlichen Zivilisation, Paderborn u. a. 2006, 121.

oder bereits vollständig ausgereizter planetarer Grenzen noch tragfähig sind und in welcher Weise sie modifiziert werden können bzw. müssen. Soziale und ökologische Fragen sind zweifellos zu einer unlösbar miteinander verflochten Einheit geworden, wie dies auch Papst Franziskus in seiner Enzyklika *Laudato si* festhält, indem er schreibt: «Es gibt nicht zwei Krisen nebeneinander, eine der Umwelt und eine der Gesellschaft, sondern eine einzige und komplexe sozio-ökologische Krise.»⁵

Eine Reflexion über Eigentum angesichts der planetar-ökologischen Herausforderungen, mit denen wir leben, muss somit einerseits weiterhin auf sozialer Ebene stattfinden. Hier stellen sich Fragen der Gerechtigkeit in zugespitzter Weise, wenn hart an den planetaren Grenzen über die Verteilung von Ressourcen, aber auch von Risiken und Aufwand zur Bewältigung von Risiken zu entscheiden ist. Andererseits ist der Blick aber auch ganzheitlich ökologisch zu weiten. Dies bedeutet, die Frage zu stellen, ob und in welcher Weise Welt überhaupt zu Eigentum gemacht und als solches behandelt werden sollte. Diesen Überlegungen folgend ist der vorliegende Text in zwei Abschnitte gegliedert, deren erster von der Frage gemeinwohltauglicher Verteilung der Erdengüter bzw. deren gerechter Nutzung unter uns Menschen geprägt ist. Der zweite Abschnitt bezieht die nicht-menschliche Natur in das Wir-alle des Gemeinwohls mit ein und relativiert so den Eigentumsbegriff notwendigerweise grundsätzlich. Beide Fragenbereiche werden aus einer christlich-theologischen Perspektive behandelt. Dies ist möglich, weil beide der christlich-theologischen Tradition keineswegs fremd sind, was nicht bedeutet, dass diese immer schon die Antworten gekannt hätte, um die wir gegenwärtig ringen. Möglicherweise kann diese Tradition aber doch Inspirationsquelle sein, sofern sie sich im Gegenzug selbst durch die spezifischen Herausforderungen der Gegenwart – theologisch als Zeichen der Zeit bezeichnet – herausgefordert weiß, neu und vertieft nach einem trag- und vermittlungsfähigen Verständnis ihrer eigenen Quellen zu forschen.

Eigentum und seine sozialen Grenzen

Im Rahmen eines überschaubaren Artikels kann keine umfassende Darstellung von Eigentumsbegriffen oder auch nur einer Geschichte der in der westlichen Welt vorherrschenden Eigentumslehre in Angriff genommen werden. Ich möchte aber zumindest versuchen, markante Eckpunkte zu

5 Franziskus, Enzyklika *Laudato si*, Libreria Editrice Vaticana, 24. Mai 2015, Nr. 139, vatican.va: <https://is.gd/4U9BTsu> [abgerufen am 23. Dezember 2024].

benennen. In der christlich-katholischen Tradition, von der her ich die Thematik in den Blick nehme, hat sich eine Auffassung durchgesetzt, der gemäß Verfügung über Eigentum in der Gestalt von individuellem Besitz zum Wesen des Menschseins dazugehört und gleichsam ein personales Grundrecht darstellt. Eine prominente Quelle dieser Überzeugung ist die Theologie des Thomas von Aquin. Nicht nur in der franziskanischen Theologie des Mittelalters, sondern auch in Schriften verschiedener Kirchenväter finden sich deutlich andere Akzentsetzungen. Doch auch abgesehen davon sind die Ausführungen in der Theologischen Summe des Thomas meines Erachtens deutlich pragmatischer zu lesen, als dies etwa in der Auslegung der ersten Sozialenzyklika *Rerum novarum* von Papst Leo XIII. (1891) geschah und vereinzelt durch katholisch Denker in der Gegenwart noch immer geschieht. Papst Leo wandte sich gegen die sozialistische Idee der Verstaatlichung privaten Eigentums mit dem Postulat: «Bei allen Versuchen, den niederen Klassen aufzuhelfen, ist also durchaus als Grundsatz festzuhalten, dass das Privateigentum unangetastet zu lassen sei.»⁶ An anderer Stelle hält er fest, dass das Recht auf Privatbesitz unbedingt aufrecht erhalten werden müsse.⁷ Oswald von Nell-Breuning bemerkt dazu allerdings in einer weit verbreiteten, von der Katholischen Arbeitnehmerbewegung Deutschlands herausgegebenen Textsammlung, dass die als autorisiert geltende Erstübersetzung des Textes ins Deutsche ungenau und fehlerhaft gewesen sei, wenn sie formulierte, dass das Privateigentum nicht nur unantastbar, sondern heilig sei.⁸ Es war daher eine Neuübersetzung nötig. Diese anekdotische Beobachtung zeigt, dass Eigentumsrechte auch in bestimmten katholischen Kreisen derart hoch eingeschätzt wurden und werden, dass selbst päpstliche Texte mit einer zusätzlichen Schlagseite versehen wurden. Genannt werden kann hier etwa der Philosoph und katholische Priester Martin Rhonheimer, der die Position von Papst Franziskus angreift, der das Eigentumsrecht als bloß sekundäres Naturrecht bezeichnet.⁹ Rhonheimer bedient sich bei seiner Kritik am amtierenden Papst der Strategie der Historisierung, indem

6 Leo XIII., Enzyklika *Rerum novarum*, Libreria Editrice Vaticana, 15. Mai 1891, vatican.va: <https://is.gd/WU7F19> [abgerufen am 23. Dezember 2024]: «Maneat ergo, cum plebi sublevatio quaeritur, hoc in primis haberi fundamenti instar oportere, privatas possessiones inviolate servandas.»

7 Vgl. Leo XIII., *Rerum novarum*: «[...] ius privatorum bonorum sanctum esse oportere.»

8 Vgl. Oswald von Nell-Breuning, Zur deutschen Übersetzung von «*Rerum novarum*», in: Bundesverband der Katholischen Arbeitnehmer-Bewegung Deutschlands – KAB (Hg.), *Texte zur katholischen Soziallehre. Die sozialen Rundschreiben der Päpste und andere kirchliche Dokumente*, Kevelaer ¹⁹⁹², 39–40.

9 Martin Rhonheimer, Warum Eigentum sozial ist. Das Recht auf Privateigentum ist kein «zweitrangiges» Naturrecht, in: Herder Korrespondenz, 7 (2021), 45–49.

er meint, dass manch antike Geißelung privaten Eigentums als Schmälerung des Gemeinwohls – so etwa bei Ambrosius von Mailand – einer Nullsummenökonomie entstamme, die von der gegenwärtigen, kapitalzentrierten Wirtschaft doch deutlich zu unterscheiden sei.¹⁰ Schon Augustinus bezeichnete das Privateigentum in Anlehnung an Cicero lediglich deshalb als sekundär, weil es in der ursprünglichen Schöpfungsordnung nicht vorgesehen war. Nach dem Sündenfall habe es jedoch als unabdingbar zu gelten. Die sehr eigentumskritischen Aussagen der Vätertheologie könnten somit auch als Verweise auf die Utopie einer idealen Gesellschaft jenseits aller Schuldverstrickung gelesen werden. In der modernen Welt gelte nun hingegen, dass Privateigentum die Grundlage des Gemeinwohls sei, da in ihr «[...] die Erzeugung von Reichtum kein Nullsummenspiel [ist, W. G.] wie in der christlich-römischen Antike, sondern ein Prozess, aus dem alle Nutzen ziehen. Eine solche Welt setzt den Schutz des Rechts auf Privateigentum voraus und ermöglicht genau deshalb eine Ökonomie des zunehmenden Massenwohlstandes.»¹¹ Abgesehen davon, dass der Autor weitgehend blind für die natur- und ressourcenverschleißende Dynamik der von ihm verfochtenen Form der Wertschöpfung zu sein scheint, ist mit seinem Plädoyer noch nichts darüber gesagt, ob diese in der Praxis auch tatsächlich dem Gemeinwohl dienlich ist oder nicht. Für Rohnheimer erübrigt sich die Frage nach dem Gemeinwohl allerdings, komme diese bei Thomas von Aquin doch schlicht nicht vor. Dies sei auch «[...] nicht überraschend, denn dieses Prinzip wurde ja in der christlichen Antike gerade dazu verwendet, das Privateigentum moralisch zu diskreditieren.»¹²

Es trifft zu, dass Thomas in seiner der Eigentumsfrage gewidmeten *Questio* nicht vom Gemeinwohl spricht. Er fragt sich jedoch im Kontext der Auseinandersetzung mit Verhaltensweisen, die der Gerechtigkeit widersprechen, ob privater Besitz eine solche sei. Dies verneint er. Dabei argumentiert Thomas nach der Tatsachenfeststellung, dass Menschen die Macht haben, sich äußere Dinge anzueignen und diese zu verwalten, dass die Praxis des privaten Besitzes die sorgfältige Verwaltung dieser Güter, die gesellschaftliche Ordnung und den Frieden fördere.¹³ Das einer Person klar zugewiesene Eigentum ist als vernünftig und damit auch moralisch gut zu bewerten, weil und sofern es bestimmten Zielen dient. Die genannten Ziele enthalten zumindest wesentliche Merkmale

10 Vgl. Martin Rohnheimer, *Warum Eigentum sozial ist*, 46.

11 Martin Rohnheimer, *Warum Eigentum sozial ist*, 49.

12 Martin Rohnheimer, *Warum Eigentum sozial ist*, 47.

13 Thomas von Aquin, *Summa theologiae* II. II., q. 66, art. 2.

einer Gemeinwohlordnung, auch wenn das an betreffender Stelle nicht explizit ausgeführt ist. Die gesamte Argumentation des Aquinaten besagt eindeutig, dass der Besitz von Eigentum nicht grundsätzlich als Verstoß gegen die Gerechtigkeit zu betrachten ist, ebenso aber auch, dass seine Rechtfertigung auf der Erfüllung bestimmter Bedingungen beruht und damit kein unbedingtes und primäres Recht darstellt, das sich aus der Schöpfungsordnung ergibt. Der Schöpfungsordnung entspricht vielmehr, dass die Dinge der Welt zum Nutzen aller geschaffen sind und daher der Ausschluss einzelner oder bestimmter Gruppen von ihrer Nutzung sehr wohl als sittlich unerlaubt gelten muss. Im Hinblick auf ihren Nutzen sollte daher niemand Güter als partikulares Eigentum betrachten, sondern als Gemeingut. Wo Menschen aufgrund ungleicher Eigentumsverteilung die Sicherung der eigenen Existenz verunmöglicht ist, sieht Thomas die Verletzung der Schöpfungsordnung gegeben: «Daher ist der Überfluß, den einige haben, auf Grund des Naturrechtes dem Unterhalt der Armen geschuldet.»¹⁴ Hier greift auch Thomas die Argumentation des Ambrosius auf, dass von Wohlhabenden im Überfluss angehäuften Gütern eigentlich den Armen gehören und stimmt dem in spezifizierter Weise zu, auch wenn privater Besitz als solcher nicht als Diebstahl eingeordnet wird.¹⁵

Damit sollte klar sein, dass die primäre Bestimmung der irdischen Güter darin besteht, dem Wohl aller und eines jeden zu nützen, das heißt, dem Gemeinwohl. Die konkrete Gestaltung des Eigentumsrechts ist eine historisch bedingte menschliche Setzung und so zu formen, dass sie diesem übergeordneten Zielen dient.¹⁶ Vor diesem Hintergrund erscheint die privatrechtliche Eigentumsordnung nach der Argumentation des Thomas

14 Thomas von Aquin, *Summa theologiae* II. II., q. 66, art. 7, zitiert nach: *Summa Theologica*. Die deutsche Thomas Ausgabe, Herausgegeben von der Albertus-Magnus-Akademie Walberberg bei Köln, Band 18, Heidelberg u. a. 1953, 212. Eine gewisse Spannung in der Auslegung dieser Tradition durch das kirchliche Lehramt ist dort zu beobachten, wo etwa Pius XI. einerseits die rechtliche Anpassung des Eigentums an die Erfordernisse des Gemeinwohls verteidigt (Quadragesimo anno Nr. 49), andererseits aber festhält, dass dessen missbräuchliche Verwendung nicht zu einem Verlust des Besitzrechtes führe (Quadragesimo anno Nr. 47). Paul VI. positionierte sich mit seiner vorsichtigen Legitimation von Enteignungen im Sinne des Gemeinwohls in *Populorum progressio* Nr. 24 deutlich entschiedener.

15 Papst Leo XIII. sagt daher sehr wohl: «Fragt man nun, wie der Gebrauch des Besitzes beschaffen sein müsse, so antwortet die Kirche mit dem nämlichen heiligen Lehrer: <Der Mensch muß die äußern Dinge nicht wie ein Eigentum, sondern wie gemeinsames Gut betrachten und behandeln, insofern nämlich, als er sich zur Mitteilung derselben an Notleidende leicht verstehen soll.>» (Leo XIII., *Rerum novarum*, Nr. 19.)

16 Marianne Heimbach-Steins formuliert: Die privates Eigentum stützende Ordnung «[...] gilt aber nicht als absolutes und unveränderliches (Natur-)Recht, sondern als eine in der Menschheitserfahrung gründende Norm.» (Marianne Heimbach-Steins, *Sozialethische*

als vernünftig und sinnvoll. Daran hat das kirchliche Lehramt bis heute festgehalten.

Wenn Rhonheimer nun die Enzykliken *Rerum novarum* und *Quadragesimo anno* so auslegt, dass diese gerade im Privateigentum ein Mittel zur Realisierung des allgemeinen Nutzens von Ressourcen und Gütern sehen, ist ihm recht zu geben. Einer bestimmten Eigentumsform wird aber auch dadurch keine Blanko-Rechtfertigung erteilt. Die positive Wertschätzung dieser Ordnung bleibt davon abhängig, ob sie tatsächlich zum Wohl aller beiträgt. Nichts anderes sagt Papst Franziskus: «Die christliche Tradition hat das Recht auf Privatbesitz niemals als absolut und unveräußerlich anerkannt und die soziale Funktion jeder Form von Privatbesitz betont.»¹⁷ Zu einer unter allen Umständen positiven Wirkung des Eigentums scheint hingegen Rhonheimer zu neigen, wenn er Johannes XXIII. mit der Aussage zitiert: «der privaten Verfügungsgewalt über Güter wohnt eine soziale Funktion wesentlich inne»¹⁸. Das Zitat ist korrekt wiedergegeben; seine Aussagerichtung wird durch eine den Kontext annullierende Kürzung aber geradezu umgekehrt, schreibt der Papst doch zunächst, dass es gemäß seinem Vorgänger Leo XIII. ein Recht des Einzelnen auf privates Eigentum gibt, das der Staat nicht unterdrücken darf, fährt dann aber sehr wohl einschränkend fort: «Aber der privaten Verfügungsgewalt über Güter wohnt eine soziale Funktion wesentlich inne; wer das Eigentum daran in Anspruch nimmt, ist darum verpflichtet, nicht nur den eigenen Vorteil, sondern auch den Nutzen der anderen zu berücksichtigen.»¹⁹ So gelesen wird die soziale Funktion viel eher zur normativen Verpflichtung als zum substantziellen Wesenselement. Privates Eigentum kann diese soziale Funktion erfüllen, tut dies aber nur, *sofern* es dem Gemeinwohl dient, nicht aber, *weil* es per se dem Gemeinwohl dient.

In besonderer Weise wird die Frage der Nutzung der Erdengüter, oder um es etwas säkularer zu formulieren, der Ressourcen drängend, wenn es sich dabei um fundamentale Existenzgrundlagen handelt. Dies ist der Fall bei einer funktional intakten Ökosphäre oder einem stabilen Weltklima. Funktionalität und Stabilität werden aus menschlicher Perspektive unvermeidlich im Hinblick auf menschliches Leben geeicht. Dass solch menschliches Leben auf unserem Planeten auch künftig möglich sein soll, postuliere ich im Anschluss an Hans Jonas als kategorischen Impera-

Spurensuche, in: Marianne Heimbach-Steins u. a. (Hg.), *Christliche Sozialethik. Grundlagen – Kontexte – Themen*, Regensburg 2022, 97.)

17 Franziskus, *Laudato si*, Nr. 93.

18 Martin Rhonheimer, *Warum Eigentum sozial ist*, 48.

19 Johannes XXIII., Enzyklika *Mater et magistra*, 15. Mai 1961, Nr. 19, vatican.va: <https://is.gd/67Tz9c> [abgerufen am 23. Dezember 2024].

tiv.²⁰ Dass die Aufrechterhaltung dieses Imperativs gerade nicht mit einer willkürlichen, extraktivistischen Kommodifizierung der nicht-menschlichen Natur einhergehen kann, wird im zweiten Teil dieses Textes noch deutlicher gezeigt. Hier soll das Hauptaugenmerk vorerst auf den sozialen Gemeingutcharakter dieser Wirklichkeit gelegt werden.

Die Wirtschaftswissenschaft unterscheidet vier Kategorien von Gütern anhand der Frage des möglichen Ausschlusses von deren Nutzung und anhand der Rivalität um diese Güter. Güter, die wir unter dem Begriff des Sonder- oder Privateigentums fassen, sind dadurch gekennzeichnet, dass aufgrund ihrer Knappheit Rivalität um sie besteht, und das Verfügungsrecht über diese Güter einer bestimmten Gruppe von Individuen exklusiv zukommt, alle anderen von ihrer Nutzung somit ausgeschlossen bleiben. Nun gibt es auch Güter, um die nicht rivalisiert werden muss, von deren Nutzung man aber dennoch ausgeschlossen werden kann, erwirbt man nicht ein Nutzungsrecht für sie. Als Beispiel wären Streaming-Plattformen zu nennen. Der Content kann – sofern die Netzkapazitäten vorhanden sind – grundsätzlich von beliebig vielen Nutzer:innen bezogen werden. Handelt es sich aber um ein kommerzielles Angebot, entscheidet die Bezahlung einer Gebühr über Inklusion bzw. Exklusion. Ökonomen sprechen in diesem Fall von Clubgütern. Im Zusammenhang mit ökologischer Nachhaltigkeit sind jedoch die beiden verbleibenden Güterkategorien von besonderem Interesse: öffentliche Güter und Gemeingüter, auch Allmendegüter, im Englischen *Commons* genannt. Für beide Arten von Gütern gilt das Nichtausschlussprinzip. Sie sind allen zugänglich, unabhängig von individueller Leistung oder Zahlungsfähigkeit. Im Bereich der öffentlichen Güter gibt es solche, von denen aus sachlichen Gründen nicht ausgeschlossen werden kann, sind sie einmal vorhanden. So kann etwa niemand in einer Gesellschaft sinnvollerweise von den Vorteilen bestehenden sozialen Friedens oder öffentlicher Sicherheit ausgeschlossen werden. Nicht selten werden Güter zu allgemein zugänglichen erst durch eine bewusste politische Entscheidung. Man denke etwa an ein öffentlich finanziertes, kostenfrei zugängliches Bildungs- oder Gesundheitssystem. Wenn solche Güter keinen Preis haben (sollen), gelten sie auch nicht mehr als wirtschaftliche Güter (Waren). Verpflichtet sich ein Gemeinwesen zum flächendeckenden Angebot von Bildungsmöglichkeiten und Gesundheitsversorgung herrscht keine Konkurrenz um diese Güter. Es liegt aber auf der Hand, dass dies nur unter der Voraussetzung bestimmter institutioneller Regelungen gilt. Somit muss klar sein, «dass es ein außergewöhnliches Pri-

20 Siehe Hans Jonas, *Das Prinzip Verantwortung. Versuch einer Ethik für die technologische Zivilisation*, Frankfurt a. M. 1984, 36.

vileg ist, all dies als öffentliche Güter und in hoher Qualität in Anspruch nehmen zu können.»²¹ Gemeingüter hingegen zeichnen sich dadurch aus, dass um sie sehr wohl Wettbewerb herrscht, weil sie knapp sind und durch ihre Nutzung verbraucht, das heißt quantitativ oder qualitativ reduziert werden. Dass es dennoch keinen Ausschluss von ihrer Nutzung gibt, ist wiederum Ergebnis der bewussten Entscheidung einer Gemeinschaft. Gemeinschaftswälder, Gemeinschaftsweiden, gemeinschaftlich genützte Fisch- und Wildbestände oder knappe Wasserressourcen sind bekannte Beispiele für *Commons*. Das Verfügungsrecht gilt freilich meist innerhalb einer durchaus begrenzten Gemeinschaft und beinhaltet so doch ein Exklusionselement. Innerhalb der definierten Gemeinschaft steht die Nutzung des Gutes aber jedem frei zur Verfügung, obwohl seine Erhaltung mitunter erheblichen Aufwand verursachen kann. Als Tragödie der *Commons* gilt daher das sogenannte Trittbrettfahrer-Phänomen. Dieses bezeichnet ein Verhalten einzelner Agenten, die das gemeinsame Gut nützen, ohne irgendeinen Beitrag zu dessen Erhaltung zu leisten.²² Tritt dieses Phänomen über ein tolerierbares Maß hinaus auf, wird einerseits das Gut übernutzt, der sachliche Fortbestand des Gemeinguts gefährdet, andererseits aber auch die Bereitschaft zur Aufrechterhaltung des Konzepts Gemeingut insgesamt bei der solcherart ausgebeuteten Restpopulation zerstört. Bertram Vogel weist darauf hin, dass

[...] öffentliche Güter von anderer Qualität und Bedeutung als Gemeingüter sind. Gemeingüter oder Commons gehen von der freundlichen Idee der diskursiven Verständigung und der wechselseitigen Solidaritätsbereitschaft aus. Öffentliche Güter sind hingegen stets auf eine Staats- und Rechtsordnung bezogen. Damit kommen weit stärker Fragen der Macht, der Durchsetzung von Interessen und der Konsensfähigkeit ins Spiel. Öffentliche Güter sind jedenfalls im Unterschied zu Commons staatsbedürftig.²³

Lange Zeit wurde etwa das Weltklima als öffentliches Gut betrachtet, das einfach vorhanden ist, so wie es schier unerschöpfliche Bestände

21 Berthold Vogel, Gemeinwohl und öffentliche Güter. Eine Skizze in soziologischer Hinsicht, in: Marianne Heimbach-Steins u. a. (Hg.), *Globales Gemeinwohl. Sozialwissenschaftliche und sozioethische Analysen*, Paderborn 2020, 178. Dennoch wird das Vorhandensein öffentlicher Güter in der allgemeinen Wahrnehmung leicht zur Selbstverständlichkeit, sodass sie «aus dem sozialen und politischen Bewusstsein zu fallen» drohen. (Ebd.)

22 Klassisch dazu: Garret Hardin, *The Tragedy of the Commons*, in: *Science, New Series* 162, 3859 (1968), 1243–1248.

23 Berthold Vogel, *Gemeinwohl und öffentliche Güter*, 180.

an Fischen im Meer einmal zu sein schienen. Nun kann an einer durch anhaltende Überlastung verursachten Knappheit dieses Gutes kein Zweifel mehr bestehen. Es gilt freilich weiterhin, dass eine Absonderung einzelner Personen oder Gruppen von klimatischen Bedingungen nicht möglich ist, auch wenn manche sich von deren negativen Folgen zumindest vorübergehend freikaufen können. Dass es keine Konkurrenz um dieses Gut gibt, dürfte sich mittlerweile allerdings fraglos als irriige Annahme erwiesen haben. Da es auf globaler Ebene jedoch keine staatliche Autorität gibt, die dieses Gut schützen würde, stellt wie bei allen Gemeinschaftsgütern die solidarische Etablierung und Realisierung von Richtlinien seiner gemeinschaftlichen Nutzung den springenden Punkt seiner Erhaltung dar. «Alle, die zu einer bestimmten Gemeinschaft gehören und Ressourcen gemeinsam nutzen, müssen sich darüber verständigen, wie sie das tun.»²⁴

Es verwundert daher nicht, dass insbesondere das globale Klima gegenwärtig immer wieder als Gemeinschaftsgut bezeichnet wird. In der Umweltzyklika *Laudato si* spricht etwa auch Papst Franziskus vom Klima als gemeinsamem Gut (englisch: *common good*).²⁵ Dieser Sprachgebrauch geht wohl auf seine Berater vom Potsdam-Institut für Klimafolgenforschung zurück. Ottmar Edenhofer von dieser renommierten Forschungseinrichtung legt klar, warum es bedeutsam erscheint, beim Klima von einem Gemeingut zu sprechen.

«Die Atmosphäre ist ein globales Gemeinschaftsgut der Menschheit», heißt es lapidar in der päpstlichen Umweltzyklika *Laudato Si'*. Diese Aussage enthält jedoch eine gewaltige politische Sprengkraft. Denn die rechtliche Anerkennung der Atmosphäre und des Klimas als globales Gemeinschaftsgut hat potentiell völkerrechtliche Konsequenzen: Im Falle seiner Gefährdung könnte daraus eine Schutzverpflichtung abgeleitet werden.²⁶

Nun stellt das Völkerrecht gewissermaßen ein Zwischending zwischen freiwilliger Übereinkunft und positivem Recht dar, da auf globaler Ebene keine sanktionsbewährte, staatsanaloge Institution besteht, die die Wahrung eines öffentlichen Gutes durchsetzen könnte. Die United Nations Framework Convention on Climate Change (UNFCCC) versucht in die-

24 Silke Helfrich, Einführung. Gemeingüter *sind* nicht, sie werden gemacht, in: Elinor Ostrom, Was mehr wird, wenn wir es teilen. Vom gesellschaftlichen Wert der Gemeingüter, München 2011, 11.

25 Franziskus, *Laudato si*, Nr. 23

26 Ottmar Edenhofer, Der Kampf für die globalen Gemeinschaftsgüter, in: *Concilium. Internationale Zeitschrift für Theologie* 54, 5 (2018), 491.

sem multilateralen Feld seit dem Welt-Klimagipfel in Rio de Janeiro 1992 mehr schlecht als recht die Nutzung der Erdatmosphäre zu regeln. Diese, ebenso wie die Biosphäre, gelten als «Common-Pool»-Ressourcen, für die keine Nutzungsrechte festgelegt sind und die daher Gefahr laufen, übernutzt zu werden. Erst wenn es klare Richtlinien für die Nutzung gibt, wird aus einer Common-Pool-Ressource ein globales Gemeinschaftseigentum.»²⁷ Dass selbst international vereinbarte Nutzungsrichtlinien nicht eingehalten werden, war und ist letztlich der Impulsgeber für Aktionen zivilen Ungehorsams durch die Letzte Generation, Extinction Rebellion und ähnliche Bewegungen. Auch wenn solche Initiativen sich der Gewaltfreiheit verpflichten, stoßen sie nahezu unvermeidlich an die Grenzen von Eigentumsrechten und verletzen diese. Das Beschmieren von Fassaden öffentlicher Gebäude oder das Festkleben an Museumsexponaten etc. verursacht Schäden an fremdem Eigentum und bedarf ebenso wie die Einschränkung der Bewegungsfreiheit dritter einer ethischen Legitimation. Noch drastischer freilich fallen die Widerstandsaktionen in dem Film GEGEN DEN STROM²⁸ aus. Die Protagonistin Halla fühlt sich in diesem Streifen verpflichtet, die Stromzufuhr zur isländischen Aluminiumfabrik, die ihre Produktionskapazitäten mithilfe internationaler Partner enorm ausbauen will, zu sabotieren. Die ökologische Zukunft des Planeten gilt ihr als Rechtfertigung eigentumsschädigenden Handelns. Auch wenn man infrage stellen mag, ob das konkrete Beispiel das bestgeeignetste zur Verdeutlichung des zugrundeliegenden Problems ist – der Protest richtet sich gegen eine Industrieproduktion, die mithilfe erneuerbarer Energie erfolgt, und somit relativ klimafreundlich ist – steht angesichts der oben vorgebrachten Argumentation doch fest: Individuelles Eigentum und dessen rechtlicher Schutz ist angesichts des Verschleißes von Gemeineigentum ebenso ethisch begründungspflichtig wie dessen Verletzung durch Aktionen zivilen Ungehorsams. Auch wenn das individuelle Eigentum nicht nur gemäß positivem Recht, sondern auch aus ethischer Perspektive legitim sein mag, so muss es doch sein spezifischer Gebrauch nicht sein, sofern dieser nicht zu umfassendem Gemeinwohl beiträgt oder dieses vielleicht sogar merklich schädigt.

Was dies konkret bedeutet, zeigt sich etwa angesichts der zum Schutz des Gemeingutes Weltklima notwendigen Forderung, auf die Nutzung fossiler Brennstoffe zu verzichten. «Wenn aber ein Großteil der fossilen Ressourcen im Boden bleiben muss, werden die Vermögen ihrer Besitzer

27 Ottmar Edenhofer / Michael Jakob, Klimapolitik. Ziele, Konflikte, Lösungen, München 2019, 40.

28 GEGEN DEN STROM (KONA FER Í STRÍÐ), Benedikt Erlingsson, IS/FR/UA 2018.

entwertet. Manch einer mag das als einen Eingriff in nationalstaatliche und private Eigentumsrechte interpretieren.»²⁹ Dies ist mit Blick auf das Gefahrenpotenzial bereits überdehnter planetarer Grenzen jedoch unvermeidlich. Tilo Wesche argumentiert mit seinem Ansatz des liminalen Eigentums in analoger Weise, wenn er betont, dass die «Geltung von Eigentumsrechten [...] von der Anerkennung ihrer Grenzen»³⁰ abhängt. Dies ist keine originäre Idee unserer Zeit. Bereits John Locke hielt in seiner zweiten Abhandlung über die Regierung (§31) fest, dass das Recht auf Eigentum durch die menschliche Freiheit nicht nur grundgelegt ist, sondern die gleiche Freiheit unter den Menschen dieses Recht ebenso eingrenzt. «Dasselbe Gesetz der Natur, das uns auf diese Weise Eigentum gibt, *begrenzt* dieses Eigentum auch.»³¹ Denn, wie bei Hobbes gelernt werden kann, führt ein unbegrenzter Anspruch aller auf die Güter der Erde in einen allgemeinen und endlosen Kampf. Schon aus Eigeninteresse gilt es also, Regulierungen des Rechts auf Aneignung und nicht nur den Schutz vor Übergriffen auf Besitz zu etablieren.³² Für Wesche greifen derart naturrechtliche Einhegungen des Eigentums jedoch zu kurz, ebenso wie ethische, die sich – wie ich es oben getan habe – auf normative Ziele wie das Gemeinwohl beziehen, weshalb er diese durch stärker formal-juridische Geltungsbedingungen des Freiheitsrechts ergänzt wissen will. Dem ist zuzustimmen, was freilich nicht bedeutet, dass moralische Wertvorstellungen als Grundlage der Rechtssetzung dadurch erübrigt wären. Erst durch Bezugnahme auf sie lässt sich klären, ob Eigentumsrecht als Zugangs- oder als Schutzrecht verstanden wird. Ersteres dient durchaus dem Aufbau subsidiär gestalteter Gerechtigkeit.³³ Letzteres kann – da wir faktisch ja immer schon in einer Situation der Ungleichheit stehen – durchaus exkludierende Wirkung haben. Wo beide Rechtsverständnisse miteinander in Widerspruch geraten, muss entschieden werden, ob der Anspruch auf Güter sich primär aus bereits erbrachten oder noch zu erbringenden Leistungen oder zuallererst aus Be-

29 Ottmar Edenhofer, Der Kampf für die globalen Gemeinschaftsgüter, 492.

30 Tilo Wesche, Die Rechte der Natur, 252.

31 John Locke, Zwei Abhandlungen über die Regierung, Frankfurt a. M. 61995, 219. Mithilfe des Geldes kann jedoch das Gebot umgangen werden, dass nur so viel Welt angeeignet werden darf, dass nichts von den erarbeiteten Gütern verdirbt. Vgl. Emil Angehrn, Besitz und Eigentum. Zu einem Problem der politischen Philosophie, in: Zeitschrift für philosophische Forschung 43, 1 (1989), 103.

32 Thomas Hobbes, Leviathan, Herausgegeben von Hermann Klenner, Hamburg 1996, 108: «Und solange das Naturrecht jedes Menschen auf alles andauert, kann es daher keine Sicherheit geben [...]»

33 Ganz in diesem Sinn ist es zu verstehen, wenn die Katholische Sozialverkündigung fordert, dass Eigentumsbildung auch für ökonomisch benachteiligte Bevölkerungsgruppen möglich sein muss. Siehe etwa Quadragesimo anno Nr. 61.

dürftigkeit ergibt. Wesches interessantes Konzept beinhaltet aber einen noch deutlich herausfordernderen Aspekt der Eigentumsthematik, den wir bislang noch nicht wirklich berührt haben. Er plädiert nämlich dafür, der Natur selbst Eigentumsrechte zu übertragen. Individuelles Eigentumsrecht wäre somit nicht bloß durch Maßgaben der innergesellschaftlichen Gerechtigkeit begrenzt, sondern auch durch Maßgaben des Eigenrechts der nicht-menschlichen Natur. «Das Eigentum *an* der Natur wird also insoweit in Schranken gewiesen, als es *auf* die Natur übertragen wird, um sie genau vor ihm zu retten.»³⁴

Somit kann und muss ich hier nun zu einer noch fundamentaleren Relativierung des traditionellen Eigentumsverständnisses kommen, die sich aus der Frage ergibt, ob das, was wir gemeinhin als Ressourcen zu bezeichnen gewohnt sind, in einem strengen Sinn von Menschen überhaupt besessen werden darf.

Eigentum und seine ökologischen Grenzen

Es gilt an dieser Stelle eine grundlegende Transformation des Verhältnisses zwischen Mensch bzw. Gesellschaft und nicht-menschlicher Natur in den Blick zu nehmen. Diese spricht der Tagungstitel *Im Einklang leben* ja bereits implizit an, denn im Grunde stellt allein die Rede vom Anthropozän eine massive Infragestellung des Einklangs dar, umfasst die Anthroposphäre doch nicht nur das Gehäuse der Kultur, in dem wir uns beheimatet haben, sondern auch all die lebensgefährdenden Einflüsse, von der Durchsetzung der Weltmeere mit Plastikmüll über die massive Verschiebung von Phosphor- und Stickstoffkreisläufen bis hin zur Ausdünnung der Biodiversität. Nicht im Einklang zu leben, bedeutet in Konflikt mit dem zu leben, was Bruno Latour als das *Terrestrische* bezeichnet und von dem wir mehr und mehr wahrnehmen, dass es nicht «[...] bloß das Dekor oder den Hintergrund des Handelns der Menschen bildet»³⁵.

Christian Bauer³⁶ bringt das Terrestrische auch mit dem, vom französischen Philosophen Quentin Meillassoux eingeführten, Begriff des *Anzes-tralen* in Zusammenhang. Dabei handelt es sich freilich um ein Konzept im Rahmen wissenschaftlicher Erkenntnistheorie. Wenn der Philosoph jedoch

34 Tilo Wesche, Die Rechte der Natur, 24.

35 Bruno Latour, Das terrestrische Manifest, Berlin 2018, 51.

36 Vgl. Christian Bauer, Theologie der Erde, in: Daniel Bogner / Michael Schüßler / Christian Bauer (Hg.), Gott, Gaia und eine neue Gesellschaft. Theologie anders denken mit Bruno Latour, Bielefeld 2021, 117.

mit der Frage ringt, was es dem wissenschaftlich (mathematisierten) Diskurs erlaubt, «Erfahrungen ans Licht zu bringen, deren Inhalt uns über eine der Erfahrung vorausliegende Welt unterrichtet»³⁷, mag es erlaubt sein, eine Analogie zu jener eher existenziellen Haltung gegenüber der Wirklichkeit herzustellen, die nicht alles am Zweck für die gegenwärtige Generation bemisst, also eine dem Ergreifen vorausliegende Welt anerkennt. So wie das der Erkenntnis Gegebene nicht den Horizont des Seins schließen sollte, darf auch das zum Gebrauch Gegebene nicht den Horizont der Daseinsberechtigung schließen. Der anthroporelationalen Haltung, die die menschliche Gattung aus der Mitte aller geschöpflichen Realität rückt, weil sie nur als ein Knoten im Netzwerk der terrestrischen Wirklichkeit zu existieren vermag, müsste also letztlich eine Haltung vorausgehen, die anerkennt, dass es ein Recht des Kreatürlichen gibt, das älter und fundamentaler ist als jedes Für-uns. Anzestral ist das Vorausliegende, auch das Ererbte, das in der menschlichen Geschichte an die Ahnen erinnert; Verkörperung jenes Vorlaufs der Gabe, die möglichst unbeschadet weiterzutragen eine Pflicht ist, ohne deren Erfüllung der Faden des Lebens reißt. Hier öffnet sich nun eine spannende Möglichkeit gedanklicher Verknüpfung mit Motiven aus den Filmen *ABSCHIED VON MATJORA*³⁸ und *THIS IS NOT A BURIAL, IT'S A RESURRECTION*³⁹. Bei allem zeitlichen und kulturellen Abstand zwischen den beiden, die auf je eigene Art die Ereignisse rund um ein Staudammprojekt thematisieren, das nicht nur große Naturräume flutet, sondern auch Menschen aus ihren angestammten Wohngebieten vertreibt, gibt es markante Gemeinsamkeiten der erzählerischen Motive. Sowohl die bäuerliche Dorfbevölkerung in Sibirien als auch jene in Lesotho verlässt ihre Heimat insbesondere deshalb nur widerstrebend oder gar nicht, weil es sich dabei um jenen Boden handelt, in dem die jeweiligen Ahnen begraben sind. Man mag darin nur eine weitere Variante des Anthropozentrismus sehen. Die Verbundenheit mit den beerdigten Verfahren verweist jedoch auch auf eine Haltung jener Erdverbundenheit, die es gemäß Latour für den modernen Menschen erst wiederzugewinnen gilt: «Wir sind Erdverbundene inmitten von Erdverbundenen» ist nicht dieselbe politische Aussage wie «Wir sind Menschen in der Natur». Die beiden sind nicht aus demselben Holz geschnitzt – oder vielmehr: aus demselben Lehm geformt.»⁴⁰ Der aus Erde geschaffene Mensch kehrt zur Erde zurück. Er wird Humus; eine Tatsache, die etwa in der Form des *Memento mori* An-

37 Quentin Meillassoux, *Nach der Endlichkeit*, Zürich/Berlin 2008, 45.

38 *ABSCHIED VON MATJORA (PROŠČANIE)*, Larissa Schepitko / Elem Klimow, UdSSR 1983.

39 *THIS IS NOT A BURIAL, IT'S A RESURRECTION*, Lemohang Jeremiah Mosese, LS/ZA/IT 2019.

40 Bruno Latour, *Das terrestrische Manifest*, 101.

lass für Bescheidenheit und Demut (lateinisch: *humilitas*) im Umgang mit dem Leben, nicht nur dem eigenen, sein sollte. «Damit geht einher: Erstens steht der Mensch nun in einem Abhängigkeits- und Verpflichtungsverhältnis gegenüber dem Terrestrischen als dem Zusammenhang lebender und wirkender Wesen. Zweitens verliert der Mensch seine zentrale Rolle, denn er weiß nicht mehr, wovon das Überleben abhängt.»⁴¹ Zu entwickeln wäre also ein menschliches Weltverhältnis, das konvivial nicht nur im Sozialen, sondern in umfassendem Sinn auch im Naturalen ist. Die ethische Sonderstellung der menschlichen Spezies, die nicht nur über bewusste Entscheidungsmöglichkeit verfügt, sondern durch diese das Phänomen des Anthropozäns ja erst herbeigehandelt hat, muss, ja darf aufgrund dessen nicht aufgegeben werden. Dies gliche schließlich einer feigen Unzuständigkeitserklärung just in dem Moment, in dem das eigene Projekt krachend zu scheitern droht.⁴² Es gilt jedoch die Bedürfnisse der nicht-menschlichen Natur als berechtigt anzuerkennen, was oft genug daran scheitert, dass diese eben als verfügbares Eigentum behandelt wird. Latour sieht den Boden, auf dem wir als Menschen leben, daher charakterisiert durch

[...] die Materialität, die Heterogenität, die Dichte, den Staub, den Humus, die Abfolge der Schichten, Straten, die verblüffende Komplexität, die kontinuierliche und aufmerksame Pflege, die er erfordert. Er ist also das genaue Gegenteil eines Bodenuntergrunds, der durch ein Entwicklungs- oder Immobilienprojekt in Besitz genommen werden kann. Der so verstandene Boden lässt sich nicht aneignen. Man gehört ihm, er gehört niemandem.⁴³

Der auf Valentin Rasputins Erzählung basierende Film *ABSCHIED VON MATJORA* macht besonders deutlich, dass es bei der Absiedlung vom ererbten Land nicht primär um den Verlust von Eigentumswerten geht, sondern um den Verlust der Naturverbundenheit, die die Bäuerin Darja, eine Art

41 Anna Henkel, Latour, Bruno (2018). Das terrestrische Manifest, in: Youssef Ibrahim / Simone Rödder (Hg.), Schlüsselwerke der sozialwissenschaftlichen Klimaforschung, Bielefeld 2022, 147.

42 Siehe dazu, bezugnehmend auf eine entsprechende Positionierung von Papst Franziskus in *Laudato si*: Martin Lintner, Nachhaltigkeit als solidarische Verantwortung für die Erde, den gemeinsamen Lebensraum von Menschen und Tieren, in: Jörg Ernesti / Martin M. Lintner / Markus Moling (Hg.), Nachhaltigkeit. Theologische Perspektiven, Brixner Theologisches Jahrbuch 14, Brixen/Innsbruck 2023, 116–117.

43 Bruno Latour, Das terrestrische Manifest, 107. Hüten sollte man sich davor, die achtsame Wahrnehmung eines nicht aneignbaren Existenzgrundes mit jeglicher Art völkischer Bindung an die Scholle in Verbindung zu bringen. Siehe dazu Seyla Benhabib, Kosmopolitismus im Wandel. Zwischen Demos, Kosmos und Globus, Berlin 2024, 63–65.

Dorfälteste, in einem zärtlich-leidenschaftlichen Sich-Anschmiegen an den Waldboden verkörpert. Den Kontrast zu diesem lebendigen, von den Ahnen ererbten und doch nicht aneignbaren Lebensraum stellt im Film die trostlose Neubausiedlung dar, die den abgesiedelten Bauern künftig als Wohnraum dienen soll und in der mitgebrachte Haustiere vergeblich nach Nahrung suchen. Die fortschrittliche neue Lebensweise folgt der Logik eines Produktionssystems im Sinne Latours, nicht mehr der Logik eines Erzeugungssystems.⁴⁴ Dabei verlieren die üblichen Gegensätze zwischen planwirtschaftlicher Sowjetökonomie und liberalem Kapitalismus an Bedeutung, ist die extraktivistische Haltung doch beiden gemeinsam, wie der fast 40 Jahre jüngere Film aus dem südlichen Afrika belegt, indem er geradezu deckungsgleiche Bruchlinien zwischen den einander kontrastierenden Haltungen der Erdverbundenheit und einer wachstumsorientierten Moderne ins Bild setzt.

Die Relativierung menschlicher Verfügungsmacht über die Welt ist einer biblisch fundierten Theologie auch abseits der Relativierung alles Irdischen, die in dessen Vorläufigkeit begründet liegt, keineswegs fremd. «Weil der Mensch die Natur nicht geschaffen hat, kann er auch nicht in einem emphatischen Sinn ihr Eigentümer sein.»⁴⁵ Daher hatte es bei Thomas von Aquin geheißen, dass der Mensch keine absolute Macht über die Dinge der Welt hat. Diese kommt nur Gott zu. Als vernunftbegabtes Abbild Gottes steht der Mensch jedoch über allen anderen Realitäten der Welt, derer er sich zu seinem Nutzen bedienen darf.⁴⁶ Selbst wenn dies vom mittelalterlichen Theologen aufgrund des biblischen Befehls, dass die Menschheit sich die Erde untertan machen solle (Gen 1, 28), nicht in Zweifel gezogen wird, ist auch für ihn das Haben der Erde letztlich nur ein Verwalten. Diese Auffassung steht in kritischer Distanz zum modernen Rechtsbegriff des Eigentums, der eine willkürliche Verfügungsgewalt meint, die auch das Recht auf Zerstörung beinhaltet. So heißt es etwa im österreichischen *Allgemeinen Bürgerlichen Gesetzbuch* § 329: «Ein redlicher Besitzer kann schon allein aus dem Grunde des redlichen Besitzes die Sache, die er besitzt, ohne Verantwortung nach Belieben brauchen, verbrauchen, auch wohl vertilgen.»⁴⁷ Ein so verstandenes Sacheigentum ist notorisch «naturvergessen und ökologisch blind»⁴⁸.

44 Zur möglichen Bandbreite des Verständnisses von herstellendem Tun im Unterscheid zu westlichem Produzieren in kulturell anderen Traditionen siehe Philippe Descola, *Jenseits von Natur und Kultur*, Berlin 2013, 468–474.

45 Markus Vogt, *Nachhaltigkeit*, in: Marianne Heimbach-Steins, *Christliche Sozialethik*, 221.

46 Vgl. Thomas, *Summa Theologica* II. II., q. 66, art. 1.

47 Andreas Kletečka / Martin Schauer, ABGB-ON (Stand 1.5.2025) § 329, rdb.manz.at: <https://is.gd/IVIVgC> [abgerufen am 8. Juli 2025].

48 Tilo Wesche, *Die Rechte der Natur*, 249.

Die biblischen Texte gehen letztlich aber noch deutlich weiter, indem sie den Menschen einerseits zwar als Bild und Gleichnis Gottes identifizieren, ihn andererseits aber auch unlösbar in die Schöpfung verflochten sehen. Menschliche Wesen existieren notwendig als leibliche, die das Schicksal des Terrestrischen teilen; ein Schicksal, auf das sich nach christlicher Interpretation Gott selbst im Ereignis der Inkarnation eingelassen hat. Diese aus dem Schöpfungs- und Erlösungsglauben erkennbare Verflochtenheit trifft sich gegenwärtig in erstaunlicher Übereinstimmung mit naturwissenschaftlichen Beobachtungen: «Climate science is now telling us that the modern division of the world into a box marked <Nature> and one marked <Human> is no longer tenable. In the climate system the natural and the human are mixed up, and their influences cannot be neatly distinguished. And this is true of the Earth system as a whole [...].»⁴⁹ Eine solche Realität als Eigentumsverhältnis zu beschreiben, erweist sich als wenig überzeugend und noch weniger als geeignet zur Sicherung des gemeinsamen Wohls aller Wesen, die das Erdsystem bilden und einander ihr Existieren ermöglichen.⁵⁰ Bei all dem muss die menschliche Spezies sich eingestehen, dass sie global betrachtet ein Trittbrettfahrer ist, der unzählige Ökosystemdienstleistungen in Anspruch nimmt, ohne signifikant zu deren Erhaltung beizutragen, diese im Gegenteil vielmehr bedroht.

Zum Schluss

Insbesondere die neuzeitlichen, von westlicher Rationalität und liberaler Ökonomik geprägten Konzepte des Eigentums mögen unter einer begrenzten Rücksicht zielführende Instrumente der Förderung menschlicher Lebensqualität sein. Unter den Bedingungen des Anthropozäns erweisen sie sich aber bestenfalls als einstweilen noch pragmatisch zu rechtfertigen, auf Dauer jedoch nicht mehr tragbar. Eine natur- oder schöpferrechtliche Ontologisierung des Konzepts Privateigentum verbietet sich vielmehr in ethischer Hinsicht durch eine Orientierung am

49 Clive Hamilton, A speech to the conference, 2–3.

50 Ein grandioses Beispiel für die veränderte Haltung gegenüber dem Eigentum an Grund und Boden zeigt das Instituto Terra des Fotografen Sebastiao Salgado, dessen Leben Wim Wenders im Dokumentarfilm DAS SALZ DER ERDE erzählt. Salgado begann gemeinsam mit seiner Frau Lelia gerade nach seinen erschütternden Erfahrungen menschlicher Gewalt in Bürgerkriegsgebieten, die ererbte und durch landwirtschaftliche Nutzung ausgelagte Farm in Ost-Brasilien mit mehreren Millionen Bäumen aufzuforsten. Heute ist das Territorium ein sich entfaltender Nationalpark und wird von seinen Besitzern als Gemeineigentum betrachtet. Siehe: DAS SALZ DER ERDE (THE SALT OF THE EARTH), Wim Wenders / Juliano Ribeiro Salgado, FR/BR 2014.

Gemeinwohl. Diese erfordert auch das Aufbrechen der «[...] Horizontverkürzungen neuzeitlicher Ethik, die mit der Fixierung auf menschliche Freiheits- und Wohlstandsansprüche zugleich eine wesentliche Dimension des Humanen und Schöpfungsgemäßen verdrängt haben»⁵¹. Mensch und nicht-menschliche Natur bzw. Kultur und Natur gar in rivalisierender Weise einander gegenüberzustellen, verliert angesichts einer terrestrischen Schicksalsgemeinschaft jegliche Plausibilität. Das Wohl aller und eines jeden muss das nicht-menschliche Leben und die geophysikalischen Bedingungen des Planeten in differenzierter Weise mit einschließen. Andernfalls wird auch soziale Solidarität zum Phantom einer Möglichkeit, die uns gegeben war, aber bald unter den Fluten extraktiver Aneignung verschwunden sein wird, wie ererbtes Land unter den Fluten eines megalomanen Staudammprojekts.

Literaturverzeichnis

- Angehrn, Emil, Besitz und Eigentum. Zu einem Problem der politischen Philosophie, in: Zeitschrift für philosophische Forschung 43, 1 (1989), 94–110.
- Bauer, Christian, Theologie der Erde, in: Daniel Bogner / Michael Schüßler / Christian Bauer (Hg.), Gott, Gaia und eine neue Gesellschaft. Theologie anders denken mit Bruno Latour, Bielefeld 2021, 115–160.
- Benhabib, Seyla, Kosmopolitismus im Wandel. Zwischen Demos, Kosmos und Globus, Berlin 2024.
- Descola, Philippe, Jenseits von Natur und Kultur, Berlin 2013.
- Edenhofer, Ottmar, Der Kampf für die globalen Gemeinschaftsgüter, in: Concilium. Internationale Zeitschrift für Theologie 54, 5 (2018), 491–499.
- Edenhofer, Ottmar / Jakob, Michael, Klimapolitik. Ziele, Konflikte, Lösungen, München 2019.
- Franziskus, Enzyklika Laudato si, Libreria Editrice Vaticana, 24. Mai 2015, vatican.va: <https://is.gd/4U9BTsu> [abgerufen am 23. Dezember 2024].
- Hamilton, Clive, A speech to the conference <Thinking the Anthropocene> Sciences Po, Paris, 15 November 2013, in: momentum institute, Paris, mronline.org: <https://is.gd/S3FdGt> [abgerufen am 23. Dezember 2024].
- Hardin, Garrett, The Tragedy of the Commons, in: Science, New Series 162, 3859 (1968), 1243–1248.
- Heimbach-Steins, Marianne, Sozial-ethische Spurensuche, in: Marianne Heimbach-Steins u. a. (Hg.), Christliche Sozialethik. Grundlagen – Kontexte – Themen, Regensburg 2022, 91–104.
- Helfrich, Silke, Einführung. Gemeingüter *sind* nicht, sie werden gemacht, in: Elinor Ostrom, Was mehr wird, wenn wir es teilen. Vom gesellschaftlichen Wert der Gemeingüter, München 2011, 11–19.
- Henkel, Anna, Latour, Bruno (2018). Das terrestrische Manifest, in: Youssef Ibrahim / Simone Rödder (Hg.), Schlüsselwerke der sozialwissenschaftlichen Klimaforschung; Bielefeld 2022, 143–147.
- Hobbes, Thomas, Leviathan, Herausgegeben von Hermann Klenner, Hamburg 1996.
- Johannes XXIII., Enzyklika Mater et

51 Markus Vogt, Christliche Umweltethik. Grundlagen und zentrale Herausforderungen, Freiburg/Basel/Wien 2022, 480.

- magistra, 15. Mai 1961, vatican.va: <https://is.gd/67Tz9c> [abgerufen am: 23. Dezember 2024].
- Jonas, Hans, Das Prinzip Verantwortung. Versuch einer Ethik für die technologische Zivilisation, Frankfurt a. M. 1984.
- Kletečka, Andreas / Schauer, Martin, ABGB-ON (Stand 1.5.2025), rdb.manz.at: <https://is.gd/IVIVgC> [abgerufen am 8. Juli 2025].
- Latour, Bruno, Das terrestrische Manifest, Berlin 2018.
- Leo XIII., Enzyklika *Rerum novarum*, Libreria Editrice Vaticana, 15. Mai 1891, vatican.va: <https://is.gd/WU7F19> [abgerufen am 23. Dezember 2024].
- Lintner, Martin M., Nachhaltigkeit als solidarische Verantwortung für die Erde, den gemeinsamen Lebensraum von Menschen und Tieren, in: Jörg Ernesti / Martin M. Lintner / Markus Moling (Hg.), Nachhaltigkeit. Theologische Perspektiven, Brixner Theologisches Jahrbuch 14, Brixen/Innsbruck 2023, 109–122.
- Locke, John, Zwei Abhandlungen über die Regierung, herausgegeben und eingeleitet von Walter Euchner, Frankfurt a. M. 1995.
- Meillassoux, Quentin, Nach der Endlichkeit, Zürich/Berlin 2008.
- Metz, Karl Heinz, Ursprünge der Zukunft. Die Geschichte der Technik in der westlichen Zivilisation, Paderborn u. a. 2006.
- Niebert, Kai, Leben im Anthropozän, in: Paul J. Crutzen / Michael Müller (Hg.), Das Anthropozän. Schlüsseltexte des Nobelpreisträgers für das neue Erdzeitalter, München 2019, 73–78.
- Paul VI., Enzyklika *Populorum Progressio*, Libreria Editrice Vaticana, 16. März 1967, vatican.va: <https://is.gd/j83b1C> [abgerufen am 23. Dezember 2024].
- Rhonheimer, Martin, Warum Eigentum sozial ist. Das Recht auf Privateigentum ist kein <zweitrangiges> Naturrecht, in: Herder Korrespondenz, 7 (2021), 45–49.
- Thomas von Aquin, Summa Theologica. Die deutsche Thomas Ausgabe, Herausgegeben von der Albertus-Magnus-Akademie Walberberg bei Köln, Band 18, Heidelberg u. a. 1953.
- Vogel, Berthold, Gemeinwohl und öffentliche Güter. Eine Skizze in soziologischer Hinsicht, in: Marianne Heimbach-Steins u. a. (Hg.), Globales Gemeinwohl. Sozialwissenschaftliche und sozialetische Analysen, Paderborn 2020, 177–183.
- Vogt, Markus, Christliche Umweltethik. Grundlagen und zentrale Herausforderungen, Freiburg/Basel/Wien 2022.
- von Nell-Breuning, Oswald, Zur deutschen Übersetzung von <*Rerum novarum*>, in: Bundesverband der Katholischen Arbeitnehmer-Bewegung Deutschlands – KAB (Hg.), Texte zur katholischen Soziallehre. Die sozialen Rundschreiben der Päpste und andere kirchliche Dokumente, Kevelaer 1992, 39–40.
- Wesche, Tilo, Die Rechte der Natur. Vom nachhaltigen Eigentum, Berlin 2023.

Klima-Proteste zwischen Illegalität und Legitimität

Über den unangemessenen Umgang mit zivilem Ungehorsam im demokratischen Rechtsstaat

Sitzblockaden im Straßenverkehr durch Festkleben der Hände auf dem Asphalt, *glue-ons* in Museen, das Besprühen des Brandenburger Tors oder des Grundgesetz-Denkmal mit Farbe, die Besetzung von Wäldern, Braunkohletagebaugeländen, Hörsälen und viele weitere Aktionen: Seit 2022 brechen sich Zukunftsängste und der Unmut einer jungen Generation über eine unzureichende Klimaschutzpolitik mit den Klima-Protesten Bahn. Viele Aktivistinnen und Aktivisten verweisen zur Rechtfertigung ihres Handelns dabei auf eine politische Praxis des Protestes, die als ziviler Ungehorsam bezeichnet wird und mit Vorbildern wie Rosa Parks, Martin Luther King oder Mahatma Gandhi auf eine lange Protestgeschichte zurückblicken kann. In Deutschland hat dieser Topos besonders vor rund 40 Jahren in der öffentlichen und wissenschaftlichen Debatte anlässlich der Proteste gegen die Stationierung amerikanischer Pershing-II-Raketen und Cruise Missiles auf deutschem Boden Konturen verliehen bekommen.¹ In Österreich war das Thema zuletzt im Zusammenhang mit den Tierschützer-Prozessen Gegenstand zivilgesellschaftlicher Auseinandersetzungen.² Dass es sich beim zivilen Ungehorsam für liberal-rechtsstaatliche Demokratien um eine ambivalente Angelegenheit handelt, liegt auf Hand. Widerspruch und Protest gegen staatliche Politik sind nicht nur möglich, sondern Wesensmerkmale unserer Demokratie.

- 1 Siehe zu dieser Debatte die Beiträge in Peter Glotz (Hg.), *Ziviler Ungehorsam im Rechtsstaat*, Frankfurt a. M. 1983.
- 2 Der vorliegende Beitrag geht auf einen Vortrag zurück, den der Verfasser im Rahmen der Filmtagung Nachhaltigkeit Innsbruck <Wie im Einklang leben?> gehalten hat, und richtet seinen Fokus – ungeachtet der Parallelen zu den im Zuge der österreichischen Tierschützer-Prozesse sichtbar gewordenen Formen politischer und justizieller Repression gegen zivilgesellschaftliches Engagement – ausschließlich auf die deutsche Rechtslage. Er knüpft dabei an die aktuelle Debatte über zivilen Ungehorsam innerhalb der Klimagerechtigkeitsbewegung in Deutschland an.

Vor allem die sog. politischen Grundrechte der Versammlungs-, Meinungs- und Vereinigungsfreiheit (Artikel 5 Absatz 1, 8 Absatz 1, 9 Absatz 1 Grundgesetz) setzen die Freiheit, mit staatlichen Entscheidungen nicht einverstanden zu sein und dies auch in organisierter Form öffentlich zum Ausdruck zu bringen, voraus und geben Bürgerinnen und Bürgern subjektive Abwehrrechte gegen staatliche Einschränkungen dieser Freiheiten an die Hand. Dennoch sind diesen Freiheiten Grenzen gesetzt. Das «Nicht-einverstanden-Sein» mit staatlichen Entscheidungen und der Politik muss sich an Regeln, also die Gesetze, halten, will es nicht Selbstjustiz Tür und Tor öffnen. Zivil ungehorsame Klima-Aktivistinnen und -Aktivisten halten sich aber nicht an diese Regeln. Nicht nur bedienen sie sich nicht der regulären Mechanismen politischer Willensbildung, sie überschreiten in vielen Fällen auch die rote Linie zum Strafbaren: Sachbeschädigung, Nötigung und Hausfriedensbruch sind im Rahmen von Klima-Protestaktionen nicht untypisch. Aktivistinnen und Aktivisten stellen allerdings die Frage nach Alternativen. Trotz völkerrechtlich verbindlicher Treibhausgasemissionsreduktionsziele und dem sog. Klima-Beschluss des Bundesverfassungsgerichts aus dem Jahr 2021³ schafft es Deutschland auf dem eingeschlagenen politischen Pfad nach wie vor nicht, die Klimaschutzziele zu erreichen.⁴ Wie Maxim Bönnemann in der Einleitung zu einem von ihm aus Anlass der rechtswissenschaftlichen Debatte um die Klima-Proteste herausgegebenen Buch bemerkt, verliere der Verweis, sich doch an die regulären Mechanismen politischer Willensbildung zu halten, vor dem Hintergrund dieses Staatsversagens an Überzeugungskraft, «sind es doch gerade jene Mechanismen, die für die strukturelle Verfestigung von Ungleichgewichten oder gar die weitere Eskalation der Klimakrise verantwortlich gezeichnet werden»⁵. Dass die Meinungen über Klima-Proteste in der Öffentlichkeit weit auseinandergehen, verwundert daher kaum. Im Sommer 2023 werfen die einen Klima-Aktivistinnen und -Aktivis-

3 Bundesverfassungsgericht, Beschluss vom 24. März 2021 – 1 BvR 2656/18 u. a., veröffentlicht in der amtlichen Entscheidungssammlung des Bundesverfassungsgerichts BVerfGE 157, 30.

4 So jedenfalls gewichtigen fachlichen Stellungnahmen zufolge, vgl. etwa Expertenrat für Klimafragen (Hg.), Zweijahresgutachten 2022. Gutachten zu bisherigen Entwicklungen der Treibhausgasemissionen, Trends der Jahresemissionsmengen und Wirksamkeit von Maßnahmen (gemäß § 12 Abs. 4 Bundes-Klimaschutzgesetz), 4. November 2022, expertenrat-klima.de: <https://is.gd/PSHn1Y> [abgerufen am 18. Mai 2025], 29, Rn. 47: «Eine Fortschreibung der beobachteten Entwicklung in die Zukunft belegt für nahezu alle Sektoren wie auch für die Emissionen insgesamt, dass die Ziele des Klimaschutzgesetzes für das Jahr 2030 bei gleichbleibender Minderungsrate signifikant verfehlt würden».

5 Maxim Bönnemann, Ziviler Ungehorsam in der Klimakrise. Eine Einleitung, in: Maxim Bönnemann (Hg.), Kleben und Haften. Ziviler Ungehorsam in der Klimakrise, Verfassungsbooks, Berlin 2023, 11.

ten eine «kontinuierliche Desavouierung demokratisch legitimierter Entscheidungen»⁶ vor und einen «abfällige[n] Blick auf die althergebrachten Kommunikationsformen der Demokratie»⁷ und sehen in der Bewegung Letzte Generation schließlich das Wirken einer kriminellen Vereinigung, deren Tätigkeit in nichts anderem bestehe, als Straftaten zu begehen. Die anderen sehen in den Protesten eine junge Generation, die «eine Vision für eine <bessere> normative Zukunft vorlebt»⁸, einen Akt der «Verfassungsinterpretation»⁹ und ein Beispiel gelebter Demokratie.¹⁰

Der vorliegende Beitrag argumentiert, dass Klima-Proteste und insbesondere Sitzblockaden im Straßenverkehr zwar nach geltendem (deutschen) Recht strafbar, also illegal, sind, gleichwohl aber als legitime demokratische Ausdrucksform gelten können, deren zivilgesellschaftliche Bedeutung jedoch durch öffentliche Kriminalisierungsdiskurse, harte Sanktionen gegen Klima-Aktivistinnen und -Aktivisten und die Verfolgung der Letzten Generation als kriminelle Vereinigung unterlaufen wird.

Zur Illegalität der Klima-Proteste

Klima-Aktivistinnen und -Aktivisten haben durch ihre Klima-Protestaktionen in den vergangenen Jahren häufig gegen Strafgesetze verstoßen. Dass etwa das Eindringen und Besetzen von Tagebaugeländen oder Universitätshörsälen Hausfriedensbruch (§ 123 Strafgesetzbuch, StGB) und das Beschmieren oder Beschädigen von Wahrzeichen oder Gemälden in Museen (gemeinschädliche) Sachbeschädigung (§§ 303, 304 StGB) darstellen kann, liegt juristisch klar auf der Hand und dürfte auch für juristische Laiinnen und Laien unmittelbar nachvollziehbar sein. Für Verwunderung dürfte hingegen die deutsche Rechtsprechung sorgen, nach der die zentrale Protestform der Sitzblockade im Straßenverkehr als passives Demonstrieren eine Nötigung *durch Gewalt* darstellen soll.

6 Reinhard Müller, Der Traum von einem anderen Reich, Frankfurter Allgemeine Zeitung, 11. Jänner 2023, faz.net: <https://is.gd/8RihZm> [abgerufen am 6. Jänner 2024].

7 Jürgen Kaube, Im Gefängnis der Erwartungen, Frankfurter Allgemeine Zeitung 225 (2023), 9.

8 Samira Akbarian, Gesetz ist Gesetz? Zur Diskreditierung des «Zivilen Ungehorsams», in: Maxim Bönnemann (Hg.), Kleben und Haften. Ziviler Ungehorsam in der Klimakrise, Verfassungsbooks, Berlin 2023, 51–63.

9 Samira Akbarian, Ziviler Ungehorsam als Verfassungsinterpretation, Tübingen 2023.

10 Zum Meinungsspektrum siehe Matthias Jahn / Fynn Wenglarczyk, Der blinde Fleck, Verfassungsblog, 19. Oktober 2023, verfassungsblog.de: <https://is.gd/ajljZL> [abgerufen am 6. Jänner 2025]; und die Beiträge in Maxim Bönnemann, Kleben und Haften.



1 Demonstrierende, mutmaßlich der Klimaschutzorganisation Letzte Generation, bei einer Sitzblockade im öffentlichen Straßenverkehr. (picture Alliance / Reuters / Christian Mang, Abbildung im Internet frei zugänglich abrufbar unter: agrarheute.com: <https://is.gd/EdGPhe> [abgerufen am 6. Jänner 2025].)

Sitzblockaden als Gewalt

Den Tatbestand der Nötigung erfüllt nach deutschem Strafrecht gemäß §240 Absatz 1 StGB, wenn jemand einen Menschen entweder *mit Gewalt* oder *durch Drohung mit einem empfindlichen Übel* zu einer *Handlung, Duldung oder Unterlassung* nötigt. Da die Klima-Aktivistinnen und -Aktivisten, wenn sie sich auf die Straße kleben, niemanden bedrohen, kommt für eine Nötigungsstrafbarkeit nach deutschem Strafrecht also nur die Alternative der Ausübung von *Gewalt* in Betracht.

Dass das passive Sitzen auf der Straße ein Gewaltakt sein soll, dürfte den meisten Menschen fernliegen. Und dennoch: Das, was man auf Abbildung 1 sehen kann, gilt nach der höchststrichterlichen Rechtsprechung des Bundesgerichtshofs in Deutschland als Gewalt im Sinne des Nötigungstatbestandes. Das war allerdings nicht immer so. Das damalige Reichsgericht hatte Anfang des 20. Jahrhunderts unter Gewalt nur physische Einwirkungen auf Sachen oder Menschen durch aktive Kraftentfaltung verstanden. Das ist der klassische Gewaltbegriff, der auch unserer Alltagssprache entspricht. Im Jahr 1969 entschied der Bundesgerichtshof dann allerdings im Zusammenhang mit einer Sitzblockade, die sich gegen eine Fahrpreiserhöhung im öffentlichen Personennahverkehr richtete, dass der Anwendungsbereich des Nötigungstatbestandes gerade in Fällen politisch motivierter Sitzblockaden zu eng sei (sog. Laepple-Entscheidung).¹¹ Der

11 Die Entscheidung Bundesgerichtshof, Urteil vom 8.8.1969 – 2 StR 171/69 ist in der amtlichen Entscheidungssammlung des Bundesgerichtshofs veröffentlicht (BGHSt 23, 46) und in: Neue Juristische Wochenschrift 40 (1969), 1770–1774.

artige Verhaltensweisen als legal zu betrachten, liefe dem Bundesgerichtshof zufolge auf eine «Legalisierung eines von militanten Minderheiten geübten Terrors hinaus, welcher mit der auf dem Mehrheitsprinzip fußenden demokratischen Verfassung, letztlich aber auch als Verstoß gegen das Prinzip der Gleichheit aller vor dem Gesetz mit den Grundsätzen der freiheitlichen demokratischen Grundordnung schlechthin unverträglich ist»¹². Bereits das *wording* – von militanten Minderheiten geübter Terror – lässt sich unschwer als Versuch entlarven, passiven und insoweit friedlichen Protest als kriminelles Verhalten zu diskreditieren.¹³ Dem Bundesgerichtshof zufolge genüge es für die Annahme eines Gewaltaktes aus strafjuristischer Sicht, dass durch die Sitzblockade bei den blockierten Autofahrerinnen und Autofahrern ein «psychisch determinierte[r] Prozeß in Lauf» gesetzt werde, der sie zum Anhalten bewege. Zwar stelle eine menschliche Sitzblockade für Autos kein physisches Hindernis dar, denn theoretisch bestünde – wenn auch mit tödlichen Folgen – die Möglichkeit, über die Blockierenden hinwegzufahren. Angesichts der moralischen Vorbehalte von Autofahrerinnen und Autofahrern gegenüber einer Weiterfahrt sei die «psychische Einwirkung» allerdings bereits als so erheblich anzusehen, dass das passive Sitzen auf der Straße als Gewaltakt gelten könne. Das Bundesverfassungsgericht, das Entscheidungen des Bundesgerichtshofs auf die Vereinbarkeit mit Verfassungsrecht überprüfen kann, billigte diese Auslegung des Gesetzes zunächst, kassierte diesen sog. psychischen Gewaltbegriff allerdings in seiner Entscheidung *Sitzblockaden II* aus dem Jahr 1995, und zwar im Wesentlichen mit dem Argument, dass sich dieses Verständnis von Gewalt so weit vom natürlichen Sprachgebrauch entferne, dass es in Konflikt mit dem verfassungsrechtlichen Gebot der Normenklarheit und Normenbestimmtheit (Art. 103 Abs. 2 GG) gerate.¹⁴ Daraufhin entwickelte der Bundesgerichtshof eine juristische Konstruktion eines physischen Gewaltbegriffs, die als *Zweite-Reihe-Rechtsprechung* bis heute herrschend ist und die zeigt, was sich durch die juristische Kunst der Gesetzesauslegung alles zu strafrechtlicher Verantwortung begründen lässt. Der Bundesgerichtshof stellte in einer späteren Entscheidung im Einklang mit dem Judikat des Bundesverfassungsgerichts zunächst fest, dass die Sitzblockade zwar für die erste Reihe von Fahrzeugen, die auf die blockierenden Menschen zufahren, nur

12 Bundesgerichtshof, Urteil vom 8.8.1969 – 2 StR 171/69, in: Neue Juristische Wochenschrift 40 (1969), 1773.

13 Zur Darstellung dieser Rechtsprechung im Kontext der Diskussion um zivilen Ungehorsam siehe Samira Akbarian, *Ziviler Ungehorsam als Verfassungsinterpretation*, 155.

14 Bundesverfassungsgericht, Beschluss vom 10. Jänner 1995 – Aktenzeichen 1 BvR 718/89 u. a. Der Beschluss ist in der amtlichen Entscheidungssammlung des Bundesverfassungsgerichts veröffentlicht (BVerfGE 92, 1).

ein psychisches Hindernis darstelle und dies für die Annahme von Gewalt eben nicht ausreiche. Nun stellte es allerdings die Frage, was eigentlich mit den Autos sei, die in der zweiten Reihe hinter der ersten Fahrzeugreihe heranführen. Für diese zweite Fahrzeugreihe stelle die stehengebliebene erste Fahrzeugreihe tatsächlich ein unüberwindbares Hindernis dar. Zwar sei die erste Fahrzeugreihe nur psychisch daran gehindert, weiterzufahren. Für die zweite Fahrzeugreihe wirke sich die psychische Einwirkung auf die Autofahrerinnen und Autofahrer in der ersten Reihe allerdings als eine echte physische Barriere aus. Aus diesem Gedanken bzw. dieser Konstellation konstruierte der Bundesgerichtshof folgenden Vorwurf: Aktivistinnen und Aktivisten nutzen die psychische Einwirkung auf die in der ersten Reihe heranfahrenden Autos bewusst und gezielt aus und instrumentalisieren die Autofahrerinnen und Autofahrer dazu, eine physische Blockade für die nachfolgend, eben in der zweiten Reihe heranfahrenden Autofahrerinnen und Autofahrer zu errichten.¹⁵ Infolge dieser Konstruktion werde nicht die erste, aber die zweite und alle nachfolgenden Autofahrerinnen und Autofahrer *mit Gewalt* genötigt.¹⁶ Diese *Zweite-Reihe-Rechtsprechung* wurde vom Bundesverfassungsgericht im Jahr 2011 bestätigt.¹⁷

Zweite-Reihe-Rechtsprechung als Diskreditierungsstrategie

Diese Rechtsprechung ist in der Rechtswissenschaft nicht ohne Kritik geblieben, im Gegenteil.¹⁸ Die Kritik richtet sich einesteils gegen die dogmatische Konstruktion als solche, nimmt andernteils aber auch die politische und gesellschaftliche Dimension dieser Rechtsprechung in den Blick. Wie Samira Akbarian im Kontext der Klima-Proteste bemerkt, handele es sich bei der *Zweiten-Reihe-Rechtsprechung* um eine Strategie zur Diskreditierung von

15 Strafrechtsdogmatisch korrekt ausgedrückt, handelt es sich um Gewaltausübung in sog. mittelbarer Täterschaft im Sinne des §25 Abs. 1 Alt. 2 StGB, indem die Tat, also die Nötigung mit Gewalt, «durch einen anderen», eben die Autofahrerinnen und Autofahrer in der ersten Fahrzeugreihe, begangen wird.

16 Die Strafbarkeit wegen Nötigung bei einer Sitzblockade hängt freilich noch von weiteren Voraussetzungen ab und ist stets eine Frage des Einzelfalls. Sofern es sich bei der Sitzblockade um eine verfassungsrechtlich geschützte Versammlung handelt (Art. 8 Abs. 1 GG), ist das Gewicht dieses Grundrechts in Abwägung mit den beeinträchtigten Grundrechten der Autofahrerinnen und Autofahrern bei der Anwendung des Tatbestandes besonders zu berücksichtigen.

17 Bundesverfassungsgericht, Beschluss vom 7. März 2011 – Aktenzeichen 1 BvR 388/05. Der Beschluss ist in der amtlichen Entscheidungssammlung des Bundesverfassungsgerichts für Kammerentscheidungen veröffentlicht (BVerfGK 18, 365) und in: Neue Juristische Wochenschrift 41 (2011), 3020–3023.

18 Siehe nur die Anmerkung zur Laepple-Entscheidung von Sieghart Ott, Anmerkung zu BGH, Urteil vom 8.8.1969 – 2 StR 171/69, Neue Juristische Wochenschrift 45 (1969), 2023.

zivilem Ungehorsam, indem gewaltfreier Protest als Gewalt «im Rechtsinne» definiert werde.¹⁹ Wie wir weiter unten mit Blick auf rechtspolitische Kriminalisierungsbestrebungen und rhetoriken und das harte Vorgehen von Strafverfolgungsbehörden und Gerichten gegen Klima-Aktivistinnen und -Aktivisten sehen werden, passt sich diese Diskreditierungsstrategie in ein Gesamtbild ein. Es geht um die rechtsdogmatisch organisierte und durch die Sprache des Strafrechts transportierte Konstruktion eines gesellschaftlichen Feindbildes krimineller Klima-Aktivistinnen und Klima-Aktivisten, das die mit dem Protest adressierten inhaltlichen Fragen in den Hintergrund treten lässt.²⁰ Die unausgesprochene Prämisse dieser Feindbildkonstruktion lautet, dass, wer Straftäterin, wer Straftäter sei, habe seine Teilnahme am politischen Diskurs verwirkt. Die Definitionsmacht über die Legitimationsgrenzen solcher Protestformen wird damit dem stark vereinfachenden Gegensatzpaar «strafbar/straflos» unterworfen. Der inhaltlichen Auseinandersetzung mit dem zugrundeliegenden Konflikt wird eine Kategorie vorgeschaltet, die eine Tabuisierung weiterer Auseinandersetzung bewirkt. Anstatt einer konstruktiven gesamtgesellschaftlichen Lösung den Weg zu bereiten, bewirkt das Strafrecht durch ein juristisch spitzfindiges Gewaltverständnis und die Etikettierung mit dem *Label* «kriminell» bzw. «strafbar» eine Spaltung zwischen den klimaaktivistischen Delinquenten und «uns», den Normkonformen der bürgerlichen Mitte. Dass diese strafrechtlich bedingten Kriminalisierungs- und Ausgrenzungsmechanismen einer Eskalation der gesellschaftlichen Konfliktlage Vorschub leisten und durch Radikalisierung (neue) Kriminalität produzieren, ist ein (möglicherweise sogar gewünschter) Nebeneffekt dieser Politik, auf den im Zusammenhang mit der Frage nach dem angemessenen Umgang mit Klima-Aktivistinnen und -Aktivisten zwar hingewiesen, von den Strafverfolgungsbehörden und kriminalpolitischen Akteuren aber nicht beachtet wurde.²¹

Noch eine Bemerkung zur Zweite-Reihe-Rechtsprechung aus Anlass des Tagungsortes: Im Gegensatz zur deutschen Rechtsprechung ist der Gewaltbegriff im österreichischen Strafrecht in der Körperlichkeitstheorie verankert: Gewaltanwendung setzt körperliche Aktivität voraus.²² Passives

19 Samira Akbarian, *Gesetz ist Gesetz?*, 57.

20 Siehe hierzu meinen Beitrag *Feindbild Klimaaktivismus. Über den Ruf nach (härteren) Strafe(n) für Klimaaktivist*innen*, *Verfassungsblog*, 10. November 2022, *verfassungsblog.de*: <https://is.gd/u1WPxM> [abgerufen am 6. Jänner 2025].

21 Siehe etwa Katrin Höffler, «Klima-RAF» herbeireden. Radikalisierung durch Labeling und Druck, in: Maxim Bönemann (Hg.), *Kleben und Haften. Ziviler Ungehorsam in der Klimakrise*, *Verfassungsbooks*, Berlin 2023, 79.

22 Siehe zur deutschen Debatte um den Gewaltbegriff aus österreichischer Perspektive Siegmund Lengauer, *Sitzen ist keine Gewalt*, *Verfassungsblog*, 2. April 2024, *verfassungsblog.de*: <https://is.gd/9NVjQX> [abgerufen am 6. Jänner 2025].

Verhalten wird nach österreichischem Strafrecht also nicht als Gewalt im Sinne des Strafrechts und der Nötigung (§ 105 österreichisches Strafgesetzbuch) erfasst.

Zur Legitimität der Klima-Proteste im demokratischen Rechtsstaat

Dass gezielte Rechtsbrüche im öffentlichen Raum eine legitime, ja sogar eine demokratische Angelegenheit sein sollen, wie zu Beginn dieses Beitrags behauptet wurde, ist begründungsbedürftig. Denn indem Klima-Aktivistinnen und -Aktivisten das klimapolitische Handeln bzw. die Untätigkeit der Bundesregierung, entsprechende Gesetze zum Klimaschutz zu erlassen, durch die Begehung von Straftaten aus Protest infrage stellen, missachten sie nicht nur die regulären Mechanismen politischer Willensbildung, sondern stellen auch das demokratische Mehrheitsprinzip infrage. Genau in diese Kerbe schlagen die Vorwürfe, denen zufolge Klima-Aktivistinnen und -Aktivisten demokratisch legitimierte Entscheidungen (zum Klimaschutz) kontinuierlich desavouierten. Vor diesem Hintergrund stellt sich in der Tat die Frage: «Warum soll im demokratischen Rechtsstaat, und gerade in diesem, ziviler Ungehorsam berechtigt sein?»²³

Ziviler Ungehorsam als «Hüter der Legitimität»

In der politischen Theorie versteht man unter zivilem Ungehorsam ein Protesthandeln, das auf Grundlage einer moralischen Überzeugung gegen ein schwerwiegendes staatliches Unrecht durch gezielte, aber im physischen Sinne gewaltlose Rechtsbrüche in der Öffentlichkeit erfolgt und für dessen rechtliche Konsequenzen die Protestierenden einzustehen bereit sind, um dadurch symbolisch auf das Unrecht aufmerksam zu machen.²⁴ Genau genommen werden mit dieser Definition Voraussetzungen aufgestellt, unter denen ziviler Ungehorsam seine politische Rechtfertigung

23 Jürgen Habermas, Ziviler Ungehorsam – Testfall für den demokratischen Rechtsstaat. Wider den autoritären Legalismus in der Bundesrepublik, in: Peter Glotz (Hg.), Ziviler Ungehorsam im Rechtsstaat, Frankfurt a. M. 1983, 36. Ganz ähnlich John Rawls, Eine Theorie der Gerechtigkeit, Frankfurt a. M. 1979, 400: «An welchem Punkt ist die Pflicht, sich den von einer Gesetzgebungs-Mehrheit beschlossenen Gesetzen [...] zu fügen, angesichts des Rechtes zur Verteidigung seiner Freiheiten und der Pflicht zum Widerstand gegen Ungerechtigkeit nicht mehr bindend?»

24 Siehe zum Begriff Jürgen Habermas, Ziviler Ungehorsam, 34.

erfahren kann. In einem Aufsatz aus dem Jahr 1983 bezeichnete Jürgen Habermas zivilen Ungehorsam dabei als den «Hüter der Legitimität»²⁵:

Der Rechtsstaat, der mit sich identisch bleiben will, steht vor einer paradoxen Aufgabe. Er muß das Mißtrauen gegen ein in legalen Formen auftretendes Unrecht schützen und wachhalten, obwohl es eine institutionell gesicherte Form nicht annehmen kann. Mit dieser Idee eines nicht-institutionalisierbaren Mißtrauens gegen sich selbst ragt der Rechtsstaat über das Ensemble seiner jeweils positiv gesetzten Ordnungen hinaus. Das Paradox findet seine Auflösung in einer politischen Kultur, die die Bürgerinnen und Bürger mit der Sensibilität, mit dem Maß an Urteilskraft und Risikobereitschaft ausstattet, welches in Übergangs- und Ausnahmesituationen nötig ist, um legale Verletzungen der Legitimität zu erkennen und um notfalls aus moralischer Einsicht auch ungesetzlich zu handeln.²⁶

Ziviler Ungehorsam soll demnach für Formen des auch im demokratischen Rechtsstaat möglichen *staatlichen Unrechts* sensibilisieren. Das erscheint zunächst paradox, weil es ein «in legalen Formen auftretendes Unrecht» im demokratischen Rechtsstaat eigentlich nicht geben kann. Recht ist ungeachtet der Übereinstimmung mit anderen normativen Ordnungen, wie der Moral oder der Religion, genau dann legitim, wenn es positiv *als Recht* gesetzt wird, also Ergebnis eines demokratischen Rechtsetzungsprozesses ist. Dabei liefert das demokratische Mehrheitsprinzip einen vernünftigen Grund, sich auch dann an die von der Mehrheit beschlossenen Gesetze zu halten, wenn man mit seinen Interessen im politischen Meinungskampf nicht durchgedrungen ist und mit einer Entscheidung der Mehrheit nicht einverstanden ist: Da es bei das Gemeinwesen betreffenden Fragestellungen stets eine Vielzahl unterschiedlicher Meinungen, Interessen und Entscheidungsalternativen gibt, soll mithilfe der Mehrheitsregel eine Alternative für eine bestimmte Zeit als verbindlich ausgezeichnet werden. Die unterlegenen Alternativen sind dadurch zwar nicht weniger richtig, wahr oder vernünftig, aber das Mehrheitsprinzip liefert ein prozedural gerechtes Entscheidungskriterium zur Auswahl genau einer Alternative.²⁷ Allgemein zustimmungsfähig kann der Vorrang der Mehrheitsregel aber nur dann sein, wenn die Bürgerinnen und Bürger der Minderheit auf Basis

25 Jürgen Habermas, *Ziviler Ungehorsam*, 38, 41.

26 Jürgen Habermas, *Ziviler Ungehorsam*, 38.

27 Günther Frankenberg, *Ziviler Ungehorsam und Rechtsstaatliche Demokratie*, in: *Juristenzeitung* 39, 6 (1984), 273.

demokratischer Gleichheit Anspruch darauf haben, nicht für alle Ewigkeit unterlegen zu sein. Es muss die Möglichkeit bestehen, Entscheidungen der Mehrheit zu revidieren.²⁸ Demokratie ist Herrschaft *auf Zeit*. Demokratie und Mehrheitsprinzip setzen als Legitimitätsrahmen daher einen politischen Prozess voraus, dessen rechtliche Organisation und Struktur jeder Auffassung die gleiche Chance gewährleistet, einmal Mehrheit zu werden und das Gemeinwesen betreffende Fragen neu zu verhandeln. Für die Mehrheiten ergibt sich daraus das Verbot, konkurrierende Positionen auf Dauer zu diskriminieren. Man kann dieses Verbot als eine Art vorrechtliche Legitimitätsbedingung verstehen, die der Disposition der Mehrheit entzogen ist. Vor diesem Hintergrund dürfte verständlich werden, dass nicht jedes in legaler Form auftretende Recht im Rechtsstaat demokratisch legitim sein muss: Trifft die Mehrheit eine Entscheidung, die die Minderheit auf Dauer von der Möglichkeit ausschließt, Mehrheit zu werden, überschreitet sie den «Legitimitätsrahmen für Mehrheitsentscheidungen»²⁹, wie es der Staatsrechtler Günther Frankenberg ausgedrückt hat. Und genau an diesem Punkt erfüllt ziviler Ungehorsam im demokratischen Rechtsstaat eine wichtige Funktion. Ihm kommt die Aufgabe zu, auf eine Überschreitung dieses Legitimitätsrahmens aufmerksam zu machen und Ungleichgewichte in den Möglichkeiten der politischen Einflussnahme auszugleichen.³⁰ Der Philosoph Robin Celikates beschreibt zivilen Ungehorsam als die Möglichkeit des Einspruchs, wenn Bürgerinnen und Bürgern «die <normalen> institutionellen Wege verschlossen sind oder diese ihren Widerspruch nicht effektiv übertragen»³¹. Dass diese Form, Demokratiedefizite auszugleichen, nun gerade durch die Missachtung, den Bruch des Rechts, erfolgen muss, hat einen einfachen Grund: Protest, der selbst in der Form des Rechts aufträte oder anders gesagt in Übereinstimmung mit den Gesetzen erfolgt, wäre wiederum für sein eigenes Unrecht blind und könnte ein Misstrauen gegen illegale Formen seiner selbst nicht wachhalten. Die Irritation muss von einer außerhalb des Rechts liegenden Position aus erfolgen. Außerdem eröffnet erst das (straf-)rechtliche Verfolgungsrisiko dem symbolischen Protest in der öffentlichen Wahrnehmung die Dimension des Existenzialen. Hierzu noch einmal Habermas: «Wenn jedes persönliche Risiko entfällt, wird die moralische Grundlage des regelverletzenden Protestes frag-

28 Günther Frankenberg, *Ziviler Ungehorsam und Rechtsstaatliche Demokratie*, 273.

29 Günther Frankenberg, *Ziviler Ungehorsam und Rechtsstaatliche Demokratie*, 274.

30 Samira Akbarian, *Gesetz ist Gesetz?*, 60.

31 Robin Celikates, *Ziviler Ungehorsam und radikale Demokratie. Konstituierende vs. konstituierte Macht?*, in: Thomas Bedorf / Kurt Röttgers (Hg.), *Das Politische und die Politik*, Frankfurt a. M. 2010, 290.

würdig»³². Schließlich wäre es auch widersprüchlich, wollte man sich bei einem Akt, der die Befolgung der Mehrheitsregel infrage stellt, auf eine Rechtfertigung innerhalb der Mehrheitsregel berufen.³³

Klimawandel als intergenerationelle Diskriminierung

Den konkreten Punkt oder die konkrete Situation zu bestimmen, in der die Pflicht zum Rechtsgehorsam im demokratischen Rechtsstaat entfallen kann, ist gewiss kaum möglich und nach wie vor Gegenstand wissenschaftlicher wie öffentlicher Auseinandersetzungen. Dass es den Klima-Aktivistinnen und Klima-Aktivisten mit ihren Forderungen für den Klimaschutz allerdings um den Ausgleich eines Demokratiedefizits geht, lässt sich kaum bestreiten. Denn der Klimawandel ist – mit Blick auf die ungleich härteren Belastungen für den globalen Süden – nicht nur ein global asymmetrisches, sondern vor allem ein intergenerationelles Demokratie- und Gerechtigkeitsproblem, indem das fortwährende Verschleppen von Treibhausgasreduktionen unter anderem durch die Bundesregierung eine Diskriminierung junger und kommender Generationen darstellt. Das Bundesverfassungsgericht hat diesen Konflikt im Jahr 2021 auf den Punkt gebracht und verfassungsrechtlich konturiert. Es hat die Bundesrepublik Deutschland dazu verurteilt, auch mit Blick auf kommende Generationen und die Zukunft grundrechtliche Freiheiten und wegen des Klimawandels staatlich notwendig werdende staatliche Freiheitseinschränkungen angemessen zu verteilen und hierzu eine Rechtsfigur entwickelt, die als «intertemporale Freiheitssicherung» bekannt geworden ist. Die Argumentation des Bundesverfassungsgerichts lautet konkret, dass das Verfehlen völkerrechtlich verbindlicher Klimaschutzziele mit der Folge irreversibler Schäden an den natürlichen Lebensgrundlagen dieses Planeten für junge und kommende Generationen *schon jetzt* eine Freiheitsverletzung darstellt, obwohl die Auswirkungen des Klimawandels mit Folgen für alle Lebensbereiche erst in der Zukunft manifest werden (sog. eingriffsähnliche Vorwirkung). Da das CO₂-Restbudget endlich sei, müsse der Staat bereits in der Gegenwart effektiv gegensteuern. Die Zukunft dürfe, mit anderen Worten, nicht schon jetzt verbraucht werden. Das intergenerationelle Ungleichgewicht zwischen parlamentarischer Mehrheit und Minderheit lässt sich so ausdrücken: Diejenigen, die die Auswirkungen des Klimawandels zu spüren bekommen, sind nicht diejenigen, die im gegenwärtigen politischen Ent-

32 Jürgen Habermas, Ziviler Ungehorsam, 42.

33 Matthias Jahn / Fynn Wenglarczyk, Organisierte Klimaproteste und Strafverfassungsrecht, in: JuristenZeitung 78, 20 (2023).



2 Junge Menschen bei einem Klimaprotest in Berlin, die mit dem Slogan «Our Future on Your Shoulder» auf dem Banner zum Ausdruck bringen, dass die Verantwortung für die Zukunft junger und kommender Generationen auf den Schultern der gegenwärtigen Politik liegt. (EPA Images, Abbildung im Internet frei zugänglich abrufbar unter: [bbc.com: https://is.gd/LXorfR](https://is.gd/LXorfR) [abgerufen am 6. Jänner 2025].)

scheidungsprozess eine gewichtige Stimme haben. Gleichzeitig ist das, was die junge Generation haben will, nämlich effektive Maßnahmen zum Klimaschutz, für die, deren Position tatsächlich Gewicht zu kommt, nicht mehr relevant.

Das Banner, das junge Menschen hier auf Abbildung 2 bei einer Versammlung vor sich hertragen, bringt diesen Konflikt auf den Punkt: «Our Future on Your Shoulders». Die junge, die «letzte Generation» vor den Kippunkten wird durch die gegenwärtige Politik, die nicht genug dafür tut, den Klimawandel in seinen Auswirkungen auf die Gesellschaft und deren natürliche Lebensgrundlagen zu begrenzen, durch Zeitablauf möglicherweise für immer benachteiligt. Das ist das Ungleichgewicht in den Möglichkeiten politischer Einflussnahme, gegen das sich die Klima-Proteste richten.

Gewiss: Klima-Proteste sind und bleiben in der Form, in der sie praktiziert wurden und werden, strafbar. Doch indem sie, um noch einmal mit Habermas zu sprechen, das «Mißtrauen gegen ein in legalen Formen auftretendes [klimapolitisches, F.W.] Unrecht schützen und wachhalten»³⁴, nehmen sie Aufgaben wahr, die für die Existenz des Rechtsstaats und der Demokratie wesentlich sind. Die Rede von «militanten»³⁵ Klima-Aktivistin-

34 Siehe Fn. 26.

35 Stefan Goertz, Militante Klimaaktivisten, in: Kriminalistik 77, 8/9 (2023), 467.

nen und -Aktivisten oder der Entstehung einer «Klima-RAF»³⁶ ist vor diesem Hintergrund verfehlt. Im Gegensatz zu anarchistischen Formen zivilen Ungehorsams oder rechtsextremen Protestbewegungen, die den Staat und die verfassungsmäßige Ordnung im Wesentlichen ablehnen, zeugt das Handeln von Klima-Aktivistinnen und Klima-Aktivisten gerade umgekehrt von einer grundsätzlichen Treue zum Rechtsstaat und der Demokratie. Dass Aktivistinnen und Aktivisten für den Protest ihre Körper und ihre Verletzlichkeit im öffentlichen Raum einsetzen, Tritte und Schläge von Autofahrerinnen und Autofahrern wie von Polizistinnen und Polizisten aushalten und auch die strafrechtlichen Konsequenzen ihrer Aktionen in Kauf nehmen, verdient Respekt und Anerkennung. Der Umgang des Rechtsstaats mit ihnen zeugt allerdings vom Gegenteil.

Kriminalpolitische und strafrechtliche Diskreditierung von Klima-Aktivismus

Der staatliche Umgang mit den Klima-Protesten und mit Klima-Aktivistinnen und Klima-Aktivisten in Deutschland und in vielen anderen Ländern ist von Beginn an durch Härte und den Versuch gekennzeichnet, die Klimagerechtigkeitsbewegung in der öffentlichen Wahrnehmung durch Kriminalisierung und Strafverfolgung zu diskreditieren und zu delegitimieren. Ein ähnliches Bild boten zuvor etwa die Tierschützer-Prozesse in Österreich, bei denen zivilgesellschaftliches Engagement durch Strafverfolgung und öffentlich wirksame Strafverfahren ebenfalls kriminalisiert wurde, auch wenn die Verfahren mit Freisprüchen endeten. In Deutschland wurde das harte Vorgehen zuletzt einmal mehr von der Auffassung getragen, der Rechtsstaat dürfe sich nicht «auf der Nase rumtanzen lassen», wie die Bundesinnenministerin Nancy Faeser Wohnungsdurchsuchungen gegen Mitglieder der Letzten Generation im Jahr 2022 verteidigt hat.³⁷ Dass der Rechtsstaat aus der Erfahrung übermäßiger hoheitlicher Machtausübung hervorgegangen ist und staatliche Macht, gerade umgekehrt, binden und begrenzen soll, taucht in solchen Narrativen nicht mehr auf. Die politische Antwort auf gesellschaftliche Konfliktsituationen beschränkt sich

36 Diese Äußerung tätigte der CSU-Landesvorsitzenden Alexander Dobrindt gegenüber Bild am Sonntag, vgl. Karina Mössbauer, Knallhart-Kurs gegen Klima-Chaoten. Union will Knast statt Geldstrafen, Bild, 6. November 2022, bild.de: <https://is.gd/eaqxXa> [abgerufen am 6. Jänner 2025].

37 Vgl. die Aussage der Bundesinnenministerin, die von der Frankfurter Allgemeinen Zeitung wiedergegeben wird, siehe o.V., Faeser verteidigt Razzia gegen Letzte Generation, 24. Mai 2023, faz.net: <https://is.gd/kllfcb> [abgerufen am 6. Jänner 2025].

zunehmend auf den Ruf nach (harten) Strafe(n). Der Antrag der CDU/CSU-Fraktion im Deutschen Bundestag zur Einführung neuer Tatbestände und Strafverschärfungen kurz nach Beginn der Proteste mit dem Titel *Straßenblockierer und Museumsrandalierer härter bestrafen*³⁸ und der Vorstoß der Ampel-Koalition in der 20. Legislaturperiode zur Einführung eines neuen Tatbestandes der Gefährdung der zivilen Luftsicherheit³⁹ in Reaktion auf Flughafenlandebahn-Blockaden⁴⁰ können als Symbol für einen Politikbetrieb stehen, der die eigentlichen Probleme nicht mehr angeht, sondern nur noch daran interessiert ist, Handlungsfähigkeit zu kommunizieren, indem er zum Äußersten, zum schärfsten Schwert des Staates, greift, nämlich zum Strafrecht. Dass harte Strafen Abschreckungswirkung erzeugen und Kriminalitätsphänomene damit effektiv «bekämpfen» können, hat sich empirisch zwar nie bestätigt, scheint im politischen Berlin aber auch kaum jemanden zu interessieren: Strafrecht kommt nicht zum Einsatz, weil seine soziale Steuerungskraft belegt wäre, sondern weil politische Akteurinnen und Akteure damit zum Ausdruck bringen können, dass sie *es ernst meinen* und weil dieser Symbolgehalt des Einsatzes von Strafrecht als öffentlicher Kommunikationsbeitrag von den Bürgerinnen und Bürgern unmittelbar verstanden wird.⁴¹

Strafverfolgung wegen Bildung einer kriminellen Vereinigung

Ich möchte abschließend ein Schlaglicht auf die Dimension staatlicher Repression gegen Klima-Aktivistinnen und -Aktivisten der Letzten Generation in Deutschland werfen und hierzu einige Vorgänge seit Ende 2022 rekonstruieren. Nachdem diese zunächst wegen ihrer Beteiligung an einzelnen Protest-Aktionen vor allem wegen Nötigung, Sachbeschädigung oder auch Hausfriedensbruch zu Geld-, teilweise aber sogar zu mehrmonatigen Haftstrafen verurteilt wurden, richtete sich der Fokus eini-

38 Deutscher Bundestag, Antrag der Fraktion der CDU/CSU. Straßenblockierer und Museumsrandalierer härter bestrafen – Menschen und Kulturgüter vor radikalem Protest schützen, Drucksache 20/4310, 8. November 2022, dserver.bundestag.de: <https://is.gd/WFP4yc> [abgerufen am 18. Mai 2025].

39 Deutscher Bundestag, Gesetzentwurf der Bundesregierung. Entwurf eines Zweiten Gesetzes zur Änderung des Luftsicherheitsgesetzes, Drucksache 20/13350, 16. Oktober 2024, dserver.bundestag.de: <https://is.gd/QzPCwt> [abgerufen am 18. Mai 2025].

40 Siehe hierzu Fynn Wenglarczyk, Zeitgenössische Kriminalpolitik in a nutshell, Verfassungsblog, 24. Juli 2024, verfassungsblog.de: <https://is.gd/hipJEr> [abgerufen am 6. Jänner 2025].

41 Klaus Ferdinand Gärditz, Staat und Strafrechtspflege, Paderborn 2015, 83. Zu dieser symbolischen Bedeutung des Strafrechts in modernen Demokratien siehe Klaus Günther, Demokratische Transformationen des Strafrechts der Moderne?, Rechtsgeschichte 28 (2020), 123.

ger deutscher Strafverfolgungsbehörden bereits ab Ende 2022 auf die Organisation Letzte Generation als solche. Die Generalstaatsanwaltschaft München führt – neben der Staatsanwaltschaft Neuruppin und der Staatsanwaltschaft Flensburg – seit 2022 ein Strafverfahren gegen einige Mitglieder der Letzten Generation wegen des Verdachts der Bildung und Mitgliedschaft in einer kriminellen Vereinigung im Sinne des § 129 StGB und hat mittlerweile Anklage beim Landgericht München I erhoben.⁴² Zwar ist dieser Strafvorwurf nach allem, was man über die Letzte Generation weiß, auf den ersten Blick nicht völlig fernliegend. Mit Freiheitsstrafen bis zu fünf Jahren oder mit Geldstrafen wird nach dem Wortlaut des § 129 Absatz 1 Satz 1 StGB bestraft, «wer eine Vereinigung gründet oder sich an einer Vereinigung als Mitglied beteiligt, deren Zweck oder Tätigkeit auf die Begehung von Straftaten gerichtet ist, die im Höchstmaß mit Freiheitsstrafe von mindestens zwei Jahren bedroht sind». Und die Nötigung, die Klima-Aktivistinnen und Klima-Aktivisten nach den oben dargestellten Maßstäben bei ihren Sitzblockade-Protesten verwirklichen (*Zweite-Reihe-Rechtsprechung*), ist eine solche Straftat, die im Höchstmaß mit Freiheitsstrafe von mindestens zwei Jahren bedroht wird. Auch wenn die Straftaten, die durch Klima-Protestaktionen begangen werden, keinen Selbstzweck haben, lässt sich doch nicht bestreiten, dass ihre Tätigkeit maßgeblich durch Sitzblockaden und weitere Aktionen und damit eben durch Straftaten geprägt ist. Dass es sich bei der Letzten Generation also um eine Vereinigung im Sinne des § 129 Absatz 1 Satz 1 StGB handelt, deren «Tätigkeit auf die Begehung von Straftaten gerichtet ist», liegt mit Blick auf den Gesetzeswortlaut durchaus nahe. Die Ansichten unter Juristinnen und Juristen gehen allerdings bei der Frage auseinander, ob die Begehung von Straftaten für die Vereinigung «nur ein Zweck oder eine Tätigkeit von untergeordneter Bedeutung» ist, wie es weiter in § 129 Absatz 3 Nummer 2 StGB heißt. Wäre das nämlich der Fall, würde eine Strafbarkeit ausscheiden. Da der Gesetzeswortlaut relativ unbestimmt ist (was soll das schon heißen: von «untergeordneter Bedeutung»?), lassen sich hier unterschiedliche Ergebnisse vertreten. Ich bin wie viele andere Kolleginnen und Kollegen allerdings der Auffassung, dass dieser Tatbestand aus verfassungsrechtlichen Gründen so ausgelegt werden muss, dass er politische Vereinigungen, die auf zivilen Ungehorsam als Protestform setzen, nicht erfassen kann und nicht erfassen darf, da die Bedeutung der Versammlungs-, Meinungs- und Vereinigungsfreiheit anderenfalls verkannt

42 Siehe Redaktion beck-aktuell, Kriminelle Vereinigung Letzte Generation? Erneut Fünf Klimaaktivisten angeklagt, 24. März 2025, rsw.beck.de: <https://is.gd/JXSGRI> [abgerufen am 23. August 2025].

würde.⁴³ Was aber viel entscheidender ist: Für eine Diskreditierung und Delegitimierung der Klimagerechtigkeitsbewegung kommt es gar nicht darauf an, ob der Strafvorwurf am Ende tatsächlich zutreffend ist. Bereits die Annahme eines *Tatverdachts* der Bildung einer kriminellen Vereinigung genügt, um zu kommunizieren, dass es sich nicht mehr nur um das kriminelle Verhalten Einzelner handelt, sondern um ein strukturelles Problem, eine Großgefahr für die Gesellschaft, die es gerade mit den schärfsten Mitteln des Strafrechts zu bekämpfen gilt. Darüber hinaus verfolgt der Tatbestand der Bildung einer kriminellen Vereinigung ein anderes rechtspolitisches Ziel, als er als Strafvorschrift vorgibt. Nur auf den ersten Blick geht es um die Bestrafung des Unrechts, eine kriminelle und damit gefährliche Vereinigung unterstützt zu haben bzw. durch Strafandrohung davor abzuschrecken, eine solche Vereinigung zu unterstützen. Der Tatbestand wird auch als sog. Türöffner-Paragraf bezeichnet. Die Tür, die er öffnet, führt direkt in den dunklen Bereich strafprozessualer (heimlicher) Überwachungsmethoden, die zu den eingriffsintensivsten Maßnahmen gehören, die ein liberal-freiheitlicher Rechtsstaat in der Strafverfolgung aufzubieten in der Lage ist. Im Juni 2023 wurde durch Recherchen der Süddeutschen Zeitung dann auch bekannt, dass der als Pressetelefon dienende Anschluss der Letzten Generation auf Antrag der Generalstaatsanwaltschaft München durch das Bayerische Landeskriminalamt über mehrere Monate lang heimlich abgehört wurde.⁴⁴ Von der Abhöraktion waren auch zahlreiche Telefongespräche mit Journalistinnen und Journalisten betroffen, die über die Letzte Generation berichten wollten und die mit Reporter ohne Grenzen e.V. und der Gesellschaft für Freiheitsrechte e.V. gegen die Maßnahme mittlerweile Verfassungsbeschwerde wegen Verletzungen der Pressefreiheit eingelegt haben.⁴⁵ Im Verlauf des Jahres 2023 kam es zu weiteren medienwirksamen Strafverfolgungsmaßnahmen, wie vor allem den umgangssprachlich als «Razzien» bezeichneten bundesweiten Hausdurchsuchungen am 24. Mai 2023. Im Zuge dieser Maßnahmen wurde auch die Webseite www.letztegeneration.de beschlagnahmt und zeitweise mit einem Hinweis nebst Logos

43 Zu den strafverfassungsrechtlichen Hintergründen siehe Matthias Jahn / Fynn Wenglarczyk, Organisierte Klimaproteste, 892.

44 Zur strafrechtlichen Kritik an dieser Abhörmaßnahme siehe Fynn Wenglarczyk, Telefonüberwachung: «Letzte Generation» als kriminelle Vereinigung, Strafverteidiger 12 (2024), 833; Fynn Wenglarczyk, Zum heimlichen Abhören des Pressetelefons der «Letzten Generation», in: Peter von Auer u. a. (Hg.), Grundrechte Report 2025. Zur Lage der Bürger- und Menschenrechte in Deutschland, Berlin 2025, 80–85.

45 Siehe die Pressemitteilung von Reporter ohne Grenzen vom 11. September 2024: Pressetelefon: RSF erhebt Verfassungsbeschwerde, RSF, 11. September 2024, [reporter-ohne-grenzen.de: https://is.gd/pNFmHV](https://is.gd/pNFmHV) [abgerufen am 6. Jänner 2025].

des Bayerischen Landeskriminalamts und der Generalstaatsanwaltschaft München – Zentralstelle zur Bekämpfung von Extremismus und Terrorismus (ZET) – versehen. Das war ein in der deutschen Rechtsgeschichte beispielloser Vorgang, der an das Vorgehen von US-Strafverfolgungsbehörden gegen organisierte Kriminalität erinnert («This domain has been seized by the FBI»). Doch der Wortlaut des platzierten Hinweises ging selbst darüber noch hinaus, er lautete: «Die Letzte Generation stellt eine kriminelle Vereinigung gemäß § 129 StGB dar! (Achtung: Spenden an die Letzte Generation stellen mithin ein strafbares Unterstützen dar!)». Zwei Tage nach diesen Maßnahmen sahen sich sogar die Vereinten Nationen dazu veranlasst, die Bedeutung der Aktionen von Klima-Aktivistinnen und Klima-Aktivisten hervorzuheben. Der Sprecher von UN-Generalsekretär António Guterres ließ sich in einem offiziellen Bulletin mit den Worten zitieren, «Klimaaktivisten – angeführt von der moralischen Stimme junger Menschen – [...] müssen geschützt werden und wir brauchen sie jetzt mehr denn je»⁴⁶.

Dass dieser Hinweis auf der beschlagnahmten Webseite gegen die Unschuldsvermutung verstieß, ist offensichtlich: Staatsanwaltschaft und Polizei dürfen Beschuldigte eines Ermittlungsverfahrens nicht als Täter bezeichnen. Auch wenn die Generalstaatsanwaltschaft den Hinweis auf der Webseite noch am selben Tag entfernen lassen hat, dürften ihn Tausende nach den ersten Medienberichten gelesen haben.

Feindbild Klimaaktivismus

Die berichteten Maßnahmen von Strafverfolgungsbehörden und politischen Akteurinnen und Akteuren sind gewiss nicht verschwörerisch aufeinander abgestimmt und abgesehen von dem eindeutig rechtswidrigen Hinweis auf der Webseite der Letzten Generation mögen sie sich auch – noch – im Rahmen des Rechts bewegen. Doch das scheint im Sinne eines in legalen Formen auftretenden Unrechts gerade das Problem zu sein. Wenn hier von der Erzeugung eines Feindbildes Klimaaktivismus die Rede ist, geht es mehr um eine strukturelle Intentionalität, eine Art staatlichen Habitus als um verinnerlichte Handlungslogiken. Auch wenn der strafverfolgende Staat als Zusammenspiel autonomer Institutionen und handelnder Individuen keine zentralisierte Intentionalität besitzt, zeigt er durch seine Praktiken im Umgang mit Klima-Protesten so doch eine emergente

46 Vereinte Nationen, UN fordern Schutz von Klimaaktivisten, UNRIC – Regionales Informationszentrum der Vereinten Nationen, 26. Mai 2023, unric.org: <https://is.gd/8jO7fh> [abgerufen am 6. Jänner 2025].

Rationalität, die systematisch darauf abzielt, über das Strafrecht und die Kommunikation strafrechtlicher Sprache ein Feindbild des Klimaaktivismus in der öffentlichen Wahrnehmung zu erzeugen. Dieses Feindbild ist dabei vor allem dazu geeignet, Abschreckungs- und Einschüchterungseffekte auf die Zivilbevölkerung zu erzeugen. Denn Strafverfolgung macht Eindruck, zumal mit einem Vorwurf, den man sonst nur aus dem Bereich organisierter Schwerstkriminalität kennt. Kriminelle Vereinigungen, das sind Rocker-Gruppen oder die Mafia, sollen nun aber auch junge Menschen sein, die sich politisch engagieren und für den Erhalt natürlicher Lebensgrundlagen auf diesem Planeten eintreten, indem sie sich verletzlich machen und ihren Körper in der Öffentlichkeit schutzlos einsetzen, um zu protestieren. Auf gekaperten Homepages, beim gut sichtbaren «Zugriff» im Rahmen von «Razzien» und durch die Verurteilung zu harten Strafen werden Signale ausgesandt, die dazu führen können, dass Bürgerinnen und Bürger von klimapolitischem Engagement Abstand nehmen. Es liegt nicht fern, dass die öffentlichkeitswirksame Strafverfolgung von Mitgliedern der Letzten Generation als Beteiligte an einer kriminellen Vereinigung eine Vielzahl von Bürgerinnen und Bürgern abgeschreckt hat, sich als Mitglied zu beteiligen, sie durch Förderung zu unterstützen oder selbst für den Klimaschutz organisiert einzutreten. Wer möchte schon in Verdacht geraten, einer kriminelle Vereinigung zu unterstützen? Für eine funktionierende Demokratie sind solche Abschreckungswirkungen höchst problematisch. Staatliches Handeln führt hier dazu, dass Bürgerinnen und Bürger gerade von solchen politischen Freiheiten und einer Grundrechtsausübung Abstand nehmen, die für eine gelebte Demokratie unerlässlich sind: sich versammeln, sich vereinigen, seine Meinung sagen, streiten, protestieren.

Literaturverzeichnis

- Akbarian, Samira, Ziviler Ungehorsam als Verfassungsinterpretation, Tübingen 2023.
- Akbarian, Samira, Gesetz ist Gesetz? Zur Diskreditierung des «Zivilen Ungehorsams», in: Maxim Bönnemann (Hg.), Kleben und Hafteten. Ziviler Ungehorsam in der Klimakrise, Verfassungsbooks, Berlin 2023, 51–63.
- Beck-aktuell, Kriminelle Vereinigung Letzte Generation? Erneut Fünf Klimaaktivisten angeklagt, 24. März 2025, rsw.beck.de: <https://is.gd/JXSGRI> [abgerufen am 23. August 2025].
- Bönnemann, Maxim, Ziviler Ungehorsam in der Klimakrise – Eine Einleitung, in: Maxim Bönnemann (Hg.), Kleben und Hafteten. Ziviler Ungehorsam in der Klimakrise, Verfassungsbooks, Berlin 2023, 11–17.
- Celiktes, Robin, Ziviler Ungehorsam und radikale Demokratie. Konstituierende vs. konstituierte Macht?, in: Thomas Bedorf / Kurt Röttgers (Hg.), Das Politische und die Politik, Frankfurt a. M. 2010, 290–295.
- Deutscher Bundestag, Antrag der Fraktion der CDU/CSU. Straßenblockierer

- und Museumsrandalierer härter bestrafen – Menschen und Kulturgüter vor radikalem Protest schützen, Drucksache 20/4310, 8. November 2022, dserver.bundestag.de: <https://is.gd/WFP4yc> [abgerufen am 18. Mai 2025].
- Deutscher Bundestag, Gesetzentwurf der Bundesregierung. Entwurf eines Zweiten Gesetzes zur Änderung des Luftsicherheitsgesetzes, Drucksache 20/13350, 16. Oktober 2024, dserver.bundestag.de: <https://is.gd/QzPCwt> [abgerufen am 18. Mai 2025].
- Expertenrat für Klimafragen (Hg.), Zweijahresgutachten 2022. Gutachten zu bisherigen Entwicklungen der Treibhausgasemissionen, Trends der Jahresemissionsmengen und Wirksamkeit von Maßnahmen (gemäß § 12 Abs. 4 Bundes-Klimaschutzgesetz), 4. November 2022, expertenrat-klima.de: <https://is.gd/PSHn1Y> [abgerufen am 18. Mai 2025].
- Frankenberg, Günther, Ziviler Ungehorsam und Rechtsstaatliche Demokratie, in: JuristenZeitung 30, 6 (1984), 266–275, jstor.org: <https://is.gd/hIQPBg> [abgerufen am 18. Mai 2025].
- Gärditz, Klaus Ferdinand, Staat und Strafrechtspflege, Paderborn 2015.
- Glötz, Peter (Hg.), Ziviler Ungehorsam im Rechtsstaat, Frankfurt a. M. 1983.
- Goertz, Stefan, Militante Klimaaktivisten, in: Kriminalistik 77, 8/9 (2023), 467–476.
- Günther, Klaus, Demokratische Transformationen des Strafrechts der Moderne?, Rechtsgeschichte 28 (2020), 120–131, doi.org: <https://is.gd/kz622C> [abgerufen am 18. Mai 2025].
- Habermas, Jürgen, Ziviler Ungehorsam – Testfall für den demokratischen Rechtsstaat. Wider den autoritären Legalismus in der Bundesrepublik, in: Peter Glötz (Hg.), Ziviler Ungehorsam im Rechtsstaat, Frankfurt a. M. 1983, 29–52.
- Höffler, Katrin, «Klima-RAF» herbeireden. Radikalisierung durch Labeling und Druck, in: Maxim Bönnemann (Hg.), Kleben und Haften. Ziviler Ungehorsam in der Klimakrise, Verfassungsbooks, Berlin 2023, 79–95.
- Jahn, Matthias / Wenglarczyk, Fynn, Der blinde Fleck, Verfassungsblog, 19. Oktober 2023, verfassungsblog.de: <https://is.gd/ajljZL> [abgerufen am 6. Jänner 2025].
- Jahn, Matthias / Wenglarczyk, Fynn, Organisierte Klimaproteste und Strafvollzugsrecht, in: JuristenZeitung 78, 20 (2023), 885–895, doi.org: <https://is.gd/416zs1> [abgerufen am 18. Mai 2025].
- Kaube, Jürgen, Im Gefängnis der Erwartungen, Frankfurter Allgemeine Zeitung 225 (2023), 9.
- Lengauer, Siegmund, Sitzen ist keine Gewalt, Verfassungsblog, 2. April 2024, verfassungsblog.de: <https://is.gd/9NVJqX> [abgerufen am 6. Jänner 2025].
- Mössbauer, Karina, Knallhart-Kurs gegen Klima-Chaoten. Union will Knast statt Geldstrafen, Bild, 6. November 2022, bild.de: <https://is.gd/eaxqXa> [abgerufen am 6. Jänner 2025].
- Müller, Reinhard, Der Traum von einem anderen Reich, Frankfurter Allgemeine Zeitung, 11. Jänner 2023, faz.net: <https://is.gd/8RihZm> [abgerufen am 6. Jänner 2024].
- Ott, Sieghart, Anmerkung zu BGH, Urteil vom 8.8.1969 – 2 StR 171/69, Neue Juristische Wochenschrift 45 (1969), 2023.
- o. V., Faeser verteidigt Razzia gegen Letzte Generation, 24. Mai 2023, faz.net: <https://is.gd/klIfcf> [abgerufen am 6. Jänner 2025].
- Rawls, John, Eine Theorie der Gerechtigkeit, Frankfurt a. M. 1979.
- Reporter ohne Grenzen, Pressetelefon: RSF erhebt Verfassungsbeschwerde, RSF, 11. September 2024, reporter-ohne-grenzen.de: <https://is.gd/pNFmHV> [abgerufen am 6. Jänner 2025].
- Vereinte Nationen, UN fordern Schutz

- von Klimaaktivisten, UNRIC – Regionales Informationszentrum der Vereinten Nationen, 26. Mai 2023, unric.org: <https://is.gd/8jO7fh> [abgerufen am 6. Jänner 2025].
- Wenglarczyk, Fynn, Feindbild Klimaaktivismus. Über den Ruf nach (härteren) Strafe(n) für Klimaaktivist*innen, Verfassungsblog, 10. November 2022, verfassungsblog.de: <https://is.gd/uiWPxM> [abgerufen am 6. Jänner 2025].
- Wenglarczyk, Fynn, Zeitgenössische Kriminalpolitik in a nutshell, Verfassungsblog, 24. Juli 2024, verfassungsblog.de <https://is.gd/hipJEr> [abgerufen am 6. Jänner 2025].
- Wenglarczyk, Fynn, Telefonüberwachung: «Letzte Generation» als kriminelle Vereinigung, Strafverteidiger 12 (2024), 833–836.
- Wenglarczyk, Fynn, Zum heimlichen Abhören des Pressetelefons der «Letzten Generation», in: Peter von Auer u. a. (Hg.), Grundrechte Report 2025. Zur Lage der Bürger- und Menschenrechte in Deutschland, Berlin 2025, 80–85.

Gerichtsentscheidungen

- Bundesverfassungsgericht, Beschluss vom 24. März 2021 – 1 BvR 2656/18, veröffentlicht u. a. in der amtlichen Entscheidungssammlung des Bundesverfassungsgerichts (BVerfGE 157, 30).
- Bundesverfassungsgericht, Beschluss vom 10. Jänner 1995 – 1 BvR 718/89, veröffentlicht u. a. in der amtlichen Entscheidungssammlung des Bundesverfassungsgerichts (BVerfGE 92, 1).
- Bundesverfassungsgericht, Beschluss vom 7. März 2011 – 1 BvR 388/05, veröffentlicht u. a. in der amtlichen Entscheidungssammlung des Bundesverfassungsgerichts für Kammerentscheidungen (BVerfGK 18, 365) und in: Neue Juristische Wochenschrift 41 (2011), 3020–3023.
- Bundesgerichtshof, Urteil vom 8. August 1969 – 2 StR 171/69, veröffentlicht u. a. in der amtlichen Entscheidungssammlung des Bundesgerichtshofs (BGHSt 23, 46) und in: Neue Juristische Wochenschrift 40 (1969), 1770–1774.

Eine Theologie der Mitgeschöpflichkeit

Diskurse katholischer Schöpfungstheologie im Anthropozän

Die Herausforderungen des Anthropozäns und seiner wissenschaftlichen Reflexion werden, so mein Eindruck als evangelischer Theologe, in der katholischen Theologie gegenwärtig intensiver wahrgenommen und offensiver aufgegriffen als in der eigenen Zunft. Eine Beobachtung, die Anlass gibt, dieses Diskursfeld einmal genauer in den Blick zu nehmen.¹ Ihren publizistischen Niederschlag finden diese Diskurse nicht zuletzt in einer neuen Publikationsreihe «für eine postanthropozentrische Theologie im interdisziplinären Dialog», deren erster Band *Animate Theologies. Ein (un-)mögliches Projekt?* auf eine Online-Ringvorlesung im Wintersemester 2021/2022 zurückgeht.² Mittlerweile sind in kurzer Folge schon sieben weitere Bände der Reihe erschienen, zwei weitere Sammelbände und fünf Monografien.³

Neben dem Diskurs um den Begriff des Anthropozäns ist es vor allem das in den letzten Jahrzehnten etablierte interdisziplinäre Forschungsfeld der Human Animal Studies (HAS) bzw. der Critical Animal Studies (CAS), auf das die Überlegungen der genannten Publikationsreihe Bezug nehmen. Angesichts der zunehmenden Schädigung der planetaren Biosphäre und des Klimas, des anthropogenen Verlusts der Biodiversität, der Gewalt industrieller Tierhaltung und einer grundsätzlichen Missachtung nicht-

- 1 Ein Feld für das Namen stehen wie u. a. Julia Enxing, Simone Horstmann, Andreas Krebs, Simone Paganini, Gregor Taxacher und – mehr aus umweltethischer Perspektive – Markus Vogt. Zur Einführung eignet sich die allgemeinverständliche Monografie von Julia Enxing: *Und Gott sah, dass es schlecht war. Warum uns der christliche Glaube verpflichtet, die Schöpfung zu bewahren*, München 2022.
- 2 Julia Enxing / Simone Horstmann / Gregor Taxacher (Hg.), *Animate Theologies. Ein (un-)mögliches Projekt?*, Darmstadt 2022, zur Programmatik 7–8; das Buch ist auch Open Access verfügbar: herder.de: <https://is.gd/P00RGY> [abgerufen am 22. Mai 2025].
- 3 Alle Bände der Reihe sind auch Open Access verfügbar. Weitere Informationen über die bis dato erschienenen Bände sind zu finden auf der Homepage der Reihe beim Herder Verlag: herder.de: <https://is.gd/q1aYpW> [abgerufen am 29. Jänner 2025].

menschlichen Lebens wird eine Neuorientierung in Schöpfungstheologie und Ethik angemahnt. Die Theologien mögen sich «vom Animal Turn in den Sozial- und Kulturwissenschaften, von der Überwindung des Speziesismus in der philosophischen Ethik, vom politischen Diskurs über Tierrechte, Tierbefreiung und einer Transspezies-Gesellschaft» animieren und herausfordern lassen, so die Herausgeber:innen in der Einleitung des ersten Bandes.⁴ Das Ziel der Reihe sei es,

die theologische Theoriebildung systematisch mit den dynamischen Entwicklungen in den HAS und CAS zu vernetzen. Es kann und muss zu einem genuin theologischen Anliegen werden, Kritik an einer anthropozentrischen Theologie zu üben – dies scheint uns theologisch ebenso wie politisch unbedingt geboten. Von dieser notwendigen Kritik aus lassen sich dann Interspezies-Beziehungen in Theorie und Praxis neu denken und gestalten – sie setzen voraus, dass die Ankerkennung nicht-menschlichen Lebens gemessen an den überkommenen theologischen Standards eines scheinbar unverbrüchlichen Anthropozentrismus als ein grundlegender Paradigmenwechsel zu verstehen ist.⁵

Im Blick auf den theologischen Fachdiskurs fällt auf, dass sich die Überlegungen dieser neuen postanthropozentrischen katholischen Schöpfungstheologie stark auf neue Impulse aus dem internationalen Raum beziehen: u. a. auf die *earth-centric theology* der Kanadierin Heather Eaton⁶, auf die *Deep Incarnation*-Theologie des Dänen Niels Gregersen⁷, auf die *Prozesstheologie* der Amerikanerin Catherine Keller⁸, auf das Konzept der *Inter-Morality* der britischen Biologin und Theologin Celia Deane-Drummond⁹ und nicht zuletzt auf die Enzyklika *Laudato si. Über die Sorge für das gemeinsame Haus* von Papst Franziskus.¹⁰

4 Julia Enxing u. a., *Animate Theologies*, 8–9.

5 Julia Enxing u. a., *Animate Theologies*, 8–9.

6 Heather Eaton, *An Earth-Centric Theological Framing for Planetary Solidarity*, in: Grace Ji-Sun Kim / Hilda P. Koster (Hg.), *Planetary Solidarity. Global Women's Voices on Christian Doctrine and Climate Justice*, Minneapolis, MN 2017, 19–44.

7 Niels H. Gregersen (Hg.), *Incarnation. On the Scope and Depth of Christology*, Minneapolis, MN 2015.

8 Catherine Keller, *Über das Geheimnis. Gott erkennen im Werden der Welt. Eine Prozess-theologie*, Freiburg 2013.

9 Celia Deane-Drummond, *Theological Ethics through a Multispecies Lens. The Evolution of Wisdom*, Bd. 1, Oxford 2020.

10 Franziskus: *Laudato si*, Libreria Editrice Vaticana, 24. Mai 2015, vatican.va: <https://is.gd/4U9BTsu> [abgerufen am 29. Jänner 2025].

Das Folgende will kein umfassender Literaturbericht über diese neuen Aufbrüche sein, es geht mir vielmehr darum, einige Grundmotive und zentrale Überlegungen zu skizzieren und das kritische Gespräch mit diesen Ansätzen dadurch anzuregen. Zunächst jedoch zur Anknüpfung an das Anthropozän: Was kennzeichnet das «Menschenzeitalter» und warum ist es eine Herausforderung für die Theologie und gibt Anlass, über eine post-anthropozentrische Theologie nachzudenken?

Das Anthropozän – Begriffe, Ursachen, Herausforderungen

Vom Anthropozän ist schon länger die Rede. Paul Crutzen, Nobelpreisträger und ehemals Direktor am Max-Planck-Institut für Chemie in Mainz, hatte den Begriff im Jahr 2000 auf einer internationalen Wissenschaftskonferenz vorgeschlagen.¹¹ Er argumentierte, dass längst ein neues Erdzeitalter begonnen habe, in dem der Mensch durch seine Umwelteinflüsse Faktor der Erdgeschichte geworden sei.¹² Das leuchtete unmittelbar ein und der Begriff etablierte sich im Diskurs.

Eine offizielle wissenschaftlich begründete Ausrufung des neuen Zeitalters durch die dafür zuständige Geologie stand allerdings noch aus. Das sollte nachgeholt werden. 2009 wurde dafür die Anthropocene Working Group (AWG) eingerichtet.¹³ Sie forschte und einigte sich 2019 darauf, das neue Zeitalter als geologische Realität anzuerkennen. Um dieses Ergebnis offiziell zu besiegeln, braucht es aber globale Nachweise, die wissenschaftlichen Kriterien genügen müssen: einen Referenzort, einen Marker und eine Zeitangabe. Die Arbeitsgruppe hat dazu mittlerweile Vorschläge gemacht, einen See in Kanada als Referenzort benannt (Crawford Lake) und als zuverlässigen Marker Plutonium-Isotope aus den Atomwaffentests vorgeschlagen, die ab 1945 stattfanden.¹⁴ Ihr Fallout hat sich via Atmosphäre um den ganzen Erdball verbreitet und ist überall nachweisbar. Um 1950 herum sollte nun also der Beginn des Anthropozäns festgelegt werden und das bisherige Erdzeitalter ablösen, das seit rund 12.000 Jahren bestehende Holozän. So der Vorschlag der Arbeitsgruppe Ende 2023, den die International Union of Geological Sciences im August 2024 hätte ratifizieren

11 Vgl. Jeremy Davies, *The Birth of the Anthropocene*, Oakland 2016.

12 Paul J. Crutzen, *The Geology of Mankind*, in: *Nature* 415, 6867 (2002), 23.

13 Anthropocene Working Group, Wikipedia, 13. Dezember 2024, en.wikipedia.org: <https://is.gd/kBg15C> [abgerufen am 9. Februar 2025].

14 Christopher Pilz, *Auf den Grund gegangen. Wie tiefgreifend hat der Mensch den Planeten verändert? Eine Spurensuche*, in: *Der Spiegel*, Nr. 12, 16. März 2024, 97–99.

können.¹⁵ Doch es kam anders, die internationale Stratigraphiekommission, eine Unterkommission der internationalen Geologenvereinigung, lehnte den Vorschlag im März 2024 mit zwölf zu vier Stimmen bei zwei Enthaltungen ab.¹⁶

Gleichwohl ist es Konsens im wissenschaftlichen Diskurs, dass der Begriff des Anthropozäns weiterhin sinnvoll ist und eine Zäsur markiert, auch wenn führende Geolog:innen ihn nicht als Bezeichnung für ein neues Erdzeitalters gelten lassen wollen. Denn wahr ist immer noch, was Paul Crutzen vor über zwanzig Jahren schrieb: «Die Menschheit wird eine wichtige geologische Kraft für viele Jahrtausende, vielleicht Millionen von Jahren bleiben.»¹⁷

Wie der Mensch den Planeten verändert, ist in den letzten Jahren zunehmend deutlicher sichtbar geworden. Wir erleben Extremwetter, Hitzeperioden, Dürreperioden, apokalyptische Waldbrände und nie dagewesene Überschwemmungen. Kipppunkte der Eisschmelze, des Permafrostes und der atlantischen Umwälzströmung kommen in Sicht.¹⁸ Es droht ein meterhoher Anstieg des Meeresspiegels und schon bald eine Drei-Grad-Welt mit unbewohnbaren Bereichen des Planeten rund um den Äquator.¹⁹ Wir werden Zeug:innen einer Apokalypse in Zeitlupe, dazu gehört auch ein dramatisches Artensterben, das nicht so vor Augen ist, aber ungebremst voranschreitet, mit gravierenden Konsequenzen auch für menschliches Leben.²⁰

15 Working Group on the «Anthropocene», Subcommission on Quaternary Stratigraphy, [quaternary.stratigraphy.org: https://is.gd/kNMip9](https://is.gd/kNMip9) [abgerufen am 9. Februar 2025].

16 Christopher Pilz, Grund, 98–99.

17 Zit. n. Christopher Pilz, Grund, 97.

18 Potsdam-Institut für Klimafolgenforschung, Risiko des Überschreitens mehrerer Klima-Kipppunkte steigt bei einer globalen Erwärmung von mehr als 1,5°C, PIK, 9. September 2022, [pik-potsdam.de: https://is.gd/YE1hC](https://is.gd/YE1hC) [abgerufen am 9. Februar 2025]; vgl. auch Nick Reimer, Fluten, Feuer und schmelzendes Eis. Jahresrückblick: Die wichtigsten zehn Entwicklungen auf unserem Planeten – von Treibhausgasemissionen auf Höchstständen über Rekordtemperaturen bis zu immer mehr Flutopfern, in: taz, 23. Dezember 2024, 6.

19 Vgl. Stefan Rahmstorf, Klima und Wetter bei 3 Grad mehr. Eine Erde, wie wir sie nicht kennen (wollen), in: Klaus Wiegand (Hg.), 3 Grad mehr. Ein Blick in die drohende Heizzeit und wie uns die Natur helfen kann, sie zu verhindern, München 2022, 13–30.

20 In den nächsten Jahrzehnten droht weltweit der weitere Verlust von bis zu einer Million Arten – warnt der Weltbiodiversitätsrat (IPBES) in seinem *Globalen Zustandsbericht zur Biodiversität* vom Mai 2019, [de-ipbes.de: https://is.gd/XML0jy](https://is.gd/XML0jy) [abgerufen am 9. Februar 2025]. Der Rückgang bedroht unser gesamtes Ökosystem, denn Tiere und Pflanzen haben wichtige Funktionen darin. Ohne sie könnten wir auf unserem Planeten nicht existieren. Die Biodiversität liefert Nahrung und spielt eine wichtige Rolle in der Klimaregulation. Artenreiche Wälder und Wiesen können mehr Kohlenstoff aufnehmen und so der Atmosphäre das Treibhausgas Kohlendioxid entziehen. Fehlende Arten, werden Ökokreisläufe gestört. Wenn zum Beispiel Insektenarten aussterben, wirkt sich das auf Vögel aus, die sich von diesen Insekten ernähren, aber auch auf die Bestäubung von Pflanzen und damit auf die Ernte. Der Rückgang der Biodiversität ist also auch eine Bedrohung für den

Zugleich ist festzustellen, dass die Emissionen weiter steigen, dass der weltweite Konsum von fossiler Energie seit 2000 beständig angestiegen ist und für das Jahr 2024 bereits ein weiterer Rekord von 41,2 Gigatonnen weltweiter CO₂-Emissionen prognostiziert wurde.²¹ Alle Fakten deuten darauf hin, dass der Kampf gegen den Klimawandel zu scheitern droht.²²

Wie sehr die Menschheit seit den 1950er-Jahren die Ökosysteme beeinflusst, wurde von einigen Mitgliedern der Anthropozän-Arbeitsgruppe anhand der sprunghaften Entwicklung von sozio-ökonomischen und erdsystembezogenen Daten in einer Veröffentlichung von 2011 deutlich gemacht.²³ Die Wissenschaftler:innen nannten das, was sie anhand der Kurven beobachten konnten, «Great Acceleration»: Große Beschleunigung. Wir sehen exponentielle Kurven in fast allen Bereichen. Während sich die Bevölkerung verdoppelte, wuchs die Wirtschaft um den Faktor 15.

Die Forscher:innen schrieben dazu:

Erst ab der Mitte des 20. Jahrhunderts gibt es eindeutige Hinweise auf grundlegende Veränderungen im Zustand und in der Funktionsweise des Erdsystems, die außerhalb der Variabilität des Holozäns liegen und durch menschliche Aktivitäten verursacht werden. Daher ist von allen Kandidaten für einen Starttermin für das Anthropozän der Beginn der Großen Beschleunigung aus Sicht der Erdsystemwissenschaft bei weitem der überzeugendste.²⁴

Das sprunghafte Hochschießen dieser Kurven belastet den Planeten. Doch wie genau ist diese Belastung einzuschätzen? Wann wird sie zum Problem? Ein Kreis von etwa 30 internationalen Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftlern um Johan Rockström, heute einer der beiden Direktoren des Potsdam-Instituts für Klimafolgenforschung, publizierte dazu im Jahr 2009

Menschen. Andreas Krebs vergleicht die gegenwärtige Situation mit dem durch den Einschlag eines Kometen verursachten Artensterben vor 60 Millionen Jahren, das u. a. zum Aussterben der Dinosaurier führte: Wir, die Menschheit, seien heute «dieser Komet». (Andreas Krebs, Erdverbundenheit. Zur Kritik der gnostischen Struktur in Christentum und Moderne, in: Julia Enxing u. a., Animate Theologies, 74.)

- 21 Max Planck Gesellschaft, Die fossilen CO₂-Emissionen nehmen weltweit weiter zu, 13. November 2024, mpg.de: <https://is.gd/VSGYSO> [abgerufen am 22. Mai 2025].
- 22 Vgl. Jens Beckert, Verkaufte Zukunft. Warum der Kampf gegen den Klimawandel zu scheitern droht, Berlin 2024.
- 23 Will Steffen u. a., The Anthropocene. Conceptual and Historical Perspectives, in: Philosophical Transactions of the Royal Society A 369 (2011), 842–867, doi.org: <https://is.gd/BlnjVo> [abgerufen am 22. Mai 2025].
- 24 Will Steffen u. a., The Trajectory of the Anthropocene. The Great Acceleration, in: The Anthropocene Review 2, 1 (2015), 81, doi.org: <https://is.gd/UAR2Fb> [abgerufen am 22. Mai 2025].

den Fachartikel *A safe operating space for humanity* («Ein sicherer Handlungsraum für die Menschheit», Übersetzung J. H.).²⁵ Die Autorinnen und Autoren formulierten darin für neun zentrale biophysikalische Systeme und Prozesse der Erde, sogenannte «planetare Belastbarkeitsgrenzen», die zusammen einen sicheren Handlungsraum definieren.

Werden diese Belastbarkeitsgrenzen überschritten, erhöht sich das Risiko großräumiger, abrupter oder irreversibler Umweltveränderungen («Kipp-Punkte»), die die Stabilität der Lebensbedingungen gefährden würden. Vergleichen kann man die planetaren Grenzen mit den Kriterien eines Check-Ups beim Arzt: Wenn bestimmte Werte überschritten werden, steigt z. B. das Risiko für einen Herzinfarkt.

Die neun planetaren Grenzen sind: Klimawandel; Überladung mit neuartigen Substanzen; Abbau der Ozonschicht in der Stratosphäre; Aerosolbelastung der Atmosphäre; Versauerung der Ozeane; Störung der biogeochemischen Kreisläufe; Veränderung in Süßwassersystemen; Veränderung der Landnutzung und Veränderung in der Integrität der Biosphäre.

Ende 2023 wurde festgestellt, dass sechs der neun planetaren Grenzen bereits überschritten worden sind. Drei dieser planetaren Grenzen sind dabei schon so weit überschritten, dass der Hochrisikobereich erreicht wurde (Klimawandel, Veränderung der biogeochemischen Kreisläufe und Veränderung in der Integrität der Biosphäre).²⁶

Das nüchterne Fazit lautet: Das Anthropozän fokussiert den Zeitraum, innerhalb dessen die ökologische Krise eskaliert. Der schöpferische Prozess des Universums hat ungefähr 14 Milliarden Jahre gebraucht, um den Menschen hervorzubringen. Und der Mensch hat es in dem Zeitraum eines Menschenlebens, in gut 70 Jahren, fertiggebracht, die Biosphäre nachhaltig zu schädigen!

Ursachen

Die Hauptursache für die ökologische Krise ist u. a. die Naturvergessenheit der fossilen Technik und Ökonomie in der kapitalistischen Moderne. Zu lange hat man sich für Auswirkungen des kapitalistischen Wirtschaftens und seines Metabolismus auf die Umwelt nicht interessiert. Auch heute stehen wachsende Renditen nach wie vor im Vordergrund. Wie die Macht- und Anreizstrukturen der kapitalistischen Moderne die Lösung

25 Johan Rockström u. a., *A safe operating space for humanity*, *Nature* 461, 7 (2009), 472–475.

26 Katherine Richardson u. a., *Earth beyond Six of Nine Planetary Boundaries*, in: *Science Advances* 9, 37 (2023), doi.org: <https://is.gd/GHoV7r> [abgerufen am 22. Mai 2025].

der ökologischen Probleme blockieren, erläutert der Soziologe Jens Beckert:

Weil sich die Entscheidungshorizonte von Unternehmen, Politik und Bürgern also an kurzfristigen Opportunitäten orientieren, werden die zukünftig zu erwartenden negativen Auswirkungen der Missachtung von Umweltschäden übersehen oder heruntergespielt. So bleibt das Gemeinschaftsgut der natürlichen Umwelt eine ausbeutbare Ressource, die am Markt mit Gewinn verkauft und damit zugleich zerstört wird. In diesem Sinn spreche ich von «verkaufter Zukunft».²⁷

Im Mittelpunkt von Beckerts Analyse stehen die wechselseitigen Interaktionen und Abhängigkeiten von Politik, Wirtschaft und Bevölkerung. An den Wechselwirkungen in diesem Bermuda-Dreieck scheidet ein konsequenterer Klima- und Umweltschutz. Die Mehrheit der Bevölkerung verlangt die Steigerung von Konsum und Wohlstand. Konsum ist dabei, darauf weist Beckert mehrfach hin, auch ein Mittel sozialer Positionierung und Inszenierung geworden. Die Unternehmen stehen unter Wettbewerbsdruck, müssen Profite erwirtschaften und wehren sich mittels Lobbyismus gegen Regulierungen, die zu höheren Kosten führen. Die Politiker:innen wollen wiedergewählt werden und müssen auf die Interessen und Erwartungen der Konsumgesellschaft eingehen. Der Staat braucht die Steuern und muss zwischen Wachstumsfreundlichkeit und Regulierung balancieren. Ordnungspolitik hat dabei stets den Vorwurf der Ökodiktatur zu fürchten. Beckert resümiert:

Der Kampf gegen den Klimawandel scheitert an den Macht- und Anreizstrukturen des auf Gewinnerwirtschaftung, Konsum und unbegrenztes Wachstum geeichten Gesellschaftssystems – trotz des Wissens um die Gefahren zukünftiger Klimaveränderung. [...] Der entgrenzte Individualismus verkauft die Zukunft für die nächsten Quartalszahlen, das kommende Wahlergebnis und das heutige Vergnügen.²⁸

Wenn man weiterfragt nach den weltanschaulichen und ideologischen Wurzeln des instrumentellen Naturverhältnisses der Moderne, kommt bald auch das Christentum in den Blick. Das *Dominum terrae*, der Auftrag im Schöpfungsbericht (Gen 1,28), sich die Erde untertan zu machen und über die Tiere zu herrschen, hat einem instrumentellen Naturverhältnis

27 Jens Beckert, *Verkaufte Zukunft*, 13.

28 Jens Beckert, *Verkaufte Zukunft*, 83.

Vorschub geleistet.²⁹ Auch das Verständnis des Menschen als Krone der Schöpfung und Ebenbild Gottes habe, so die Kritiker:innen, den Mensch-Natur-Dualismus verstärkt. In der griechischen Philosophie findet er sich als Leib-Seele-Dualismus.³⁰ Die Aufklärungsphilosophie hat den Graben weiter verstetigt. Für Immanuel Kant waren die Tiere vernunftlos und darum Sachen, «mit denen man nach Belieben schalten und walten kann».³¹ Auch für René Descartes waren Tiere geistlose Maschinen. Ein solches Denken, das den Menschen von einer vernunft- und seelenlosen Natur abtrennt, bereitet den Boden für eine systematische Ausbeutung der Natur. Vernunft wird so zu einer instrumentellen Vernunft im Dienst einer anthropozentrischen Herrschermentalität, die Ausbeutung und Zerstörung nach sich zieht. Wir brauchen einen Paradigmenwechsel, fordert darum die Philosophin Anne Sophie Meincke mit vielen anderen aus ihrer Zunft: «Weg von einer Herrschaft über die Natur hin zu einer Partnerschaft mit ihr.»³² Wir brauchen eine neue Aufklärung. So auch die französische Philosophin Corinne Pelluchon in ihrem 2021 erschienenen Buch *Das Zeitalter des Lebendigen: Eine neue Philosophie der Aufklärung*.³³ Sie sagt: «Das Laster unserer Zivilisation ist die radikale Trennung von Mensch und Natur; die Tatsache, dass wir vergessen haben, dass wir Lebewesen sind.»³⁴

In diese Diagnose stimmen auch die neuen schöpfungstheologischen Ansätze in der katholischen Theologie ein. Sie betonen dabei die Notwendigkeit der Theologie, sich der «eigenen Verstrickung in diese planetare, kulturelle und politische Entwicklung zu stellen».³⁵ Es gelte, selbstkritisch zu fragen, welchen «Anteil gerade die eigene Religion» am Zustandekommen der gegenwärtigen ökologischen Krise hat.³⁶

29 Vgl. Julia Enxing / Philipp Räubig, Perspektiven im Anthropozän. Über Ursprünge, Transformationen und Visionen einer Theologie der Mitgeschöpflichkeit, in: Olivia Mitscherlich-Schönherr, Mara-Daria Cojocaru und Michael Reder (Hg), Kann das Anthropozän gelingen? Krisen und Transformationen der menschlichen Naturverhältnisse im interdisziplinären Dialog, Berlin, 107–124, doi.org: <https://is.gd/Zchhi3> [abgerufen am 22. Mai 2025].

30 Anne Sophie Meincke, Nachhaltigkeit durch Metaphysik. Plädoyer für einen ökologischen Humanismus, in: Der Standard, Junge-Akademie-Blog, 26. Jänner 2024, [derstandard.at: https://is.gd/u9Mdwp](https://is.gd/u9Mdwp) [abgerufen am 9. Februar 2025].

31 Anne Sophie Meincke, Nachhaltigkeit durch Metaphysik.

32 Anne Sophie Meincke, Nachhaltigkeit durch Metaphysik.

33 Corinne Pelluchon, *Das Zeitalter des Lebendigen. Eine neue Philosophie der Aufklärung*, Darmstadt 2021; vgl. auch Markus Gabriel u. a., *Auf dem Weg zu einer Neuen Aufklärung. Ein Plädoyer für eine zukunftsorientierte Geisteswissenschaft*, Bielefeld 2022.

34 Michael Hesse, Corinne Pelluchon – Klimawandel und Krise: «Wir müssen die Illusion unserer Allmacht aufgeben», Frankfurter Rundschau, 14. Februar 2024, fr.de: <https://is.gd/2vZH4x> [abgerufen am 9. Februar 2025].

35 Julia Enxing u. a., Perspektiven im Anthropozän, 108.

36 Julia Enxing u. a., Perspektiven im Anthropozän, 108.

Die eigene Verstrickung

Mit Gabriele Kompatscher u. a.³⁷ halten Julia Enxing und Philipp Räubig das Christentum neben dem Aufkommen von Ackerbau und Viehzucht und dem Einfluss der griechischen Philosophie für einen der drei Hauptfaktoren, «der für die aktuelle planetarische Krise sowie für die Unterwerfung und Vernutzung nicht-menschlichen Lebens verantwortlich bzw. maßgeblich prägend ist».³⁸ Erst vor diesem Hintergrund einer selbstkritischen Analyse könne eine christliche Theologie ihre Potenziale entfalten, «um einen Beitrag zu der Frage nach einem gelingenden Leben im Anthropozän zu leisten».³⁹ Angezielt ist ein Paradigmenwechsel, «der von einem starken Anthropozentrismus hin zu einer Theologie der Mitgeschöpflichkeit führt».⁴⁰ Diese Transformation wird insbesondere von Enxing auch gern als «animal turn» in der Theologie bezeichnet.⁴¹

Die Suche nach den kulturgeschichtlichen Wurzeln des Anthropozäns führt Enxing und Räubig in die theologische Anthropologie und zu den Masternarrativen des christlichen Menschenbildes, die schon in der biblischen Schöpfungsgeschichte grundgelegt sind: der Gottesebenbildlichkeit des Menschen und seinem Herrschaftsauftrag (*Dominum terrae*). Auch die klassische Inkarnationstheologie reihe sich in diese schöpfungstheologischen Aufwertungsnarrative des Menschen ein, die «eine binärnormative Trennung zwischen Menschen und dem Rest des Lebens» verfestigten.⁴²

Eng verknüpft mit den Vorstellungen einer Sonderstellung sei der aus Gen 1,28 («Erfüllt die Erde und macht sie Euch untertan!») abgeleitete Herrschaftsauftrag des Menschen über die Erde, eine anthropologische Konstruktion, die auch in den 60er-Jahren noch durch päpstliche Schriften wie die Pastoralkonstitution *Gaudium e spes* (hier bes. Nr. 12, 24, 34)⁴³ und die Enzyklika *Populorum Progressio*⁴⁴ (hier bes. Nr. 22) erneuert und bestärkt wurde. Auch Johannes Paul II verkündete bei seinem Besuch des UNO-

37 Gabriela Kompatscher u. a., *Human-Animal Studies*. Eine Einführung für Studierende und Lehrende, Münster / New York 2021, 33–34.

38 Julia Enxing u. a., *Perspektiven im Anthropozän*, 108.

39 Julia Enxing u. a., *Perspektiven im Anthropozän*, 108.

40 Julia Enxing u. a., *Perspektiven im Anthropozän*, 109.

41 Julia Enxing u. a., *Perspektiven im Anthropozän*, 109.

42 Julia Enxing u. a., *Perspektiven im Anthropozän*, 110.

43 Pastoral Konstitution, *Gaudium et spes*. Über die Kirche in der Welt von heute, Libreria Editrice Vaticana, 7. Dezember 1965, vatican.va: <https://is.gd/jyTnIX> [abgerufen am 9. Februar 2025].

44 Paul VI.: *Populorum Progressio*, in: *Acta Apostolicae Sedis* Nr. 59 (26. März 1967), 257–299, vatican.va: <https://is.gd/j83b1C> [abgerufen am 4. September 2022].

Umweltprogramms am 18. August 1985 noch, es gehe darum, «die Schöpfung auf die bestmögliche Art und Weise in den Dienst der Menschheitsfamilie zu stellen (Übersetzung J. H.)».⁴⁵ All dies trage in der Konsequenz zu einer Hybris des Menschen bei, der sich selbst im Mittelpunkt sieht und den Rest der Welt als ihm zur Verfügung stehendes Material betrachtet.

Als evangelischer Theologe fällt einem auf, wie präsent das *Dominum terrae* noch in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts in wegweisenden Schriften des Katholizismus ist. In diesem Zusammenhang sei daran erinnert, dass Eugen Drewermann diesen Themenkomplex schon in seinem 1981 erstmals erschienenen Buch *Der tödliche Fortschritt. Von der Zerstörung der Erde und des Menschen im Erbe des Christentums*⁴⁶ ganz ähnlich diskutiert wie die heutigen Kritiker:innen des theologischen und kirchlichen Anthropozentrismus. Die menschenzentrierte Weltansicht des christlichen Abendlandes entfalte, so Drewermann, ihre unheilvolle Dynamik durch das Zusammenwirken von jüdisch-christlicher und griechisch-römischer Tradition. Beiden Traditionen gelte der Mensch als Maß aller Dinge, beiden sei die Natur fremd geworden: «Die christliche Anthropozentrik kennt kein Recht der Kreatur, sie kennt nur den Menschen und seinen Nutzen, und an der Seite des abendländischen Menschen hat nur Platz, was den Zwecksetzungen des Menschen dient.»⁴⁷ In der evangelischen Theologie hatte Udo Krolzik kurz zuvor eine erste Untersuchung zum Zusammenhang von Christentum und Umweltkrise vorgelegt, die die christentumskritische These des amerikanischen Historikers Lynn White, die er 1967 in seinem wirkungsmächtigen Essay *The Historical Roots of Our Ecological Crisis* formuliert hatte, kritisch-relativierend unter die Lupe nimmt und die ökonomische Dynamik als Ursache der ökologischen Krise in den Vordergrund stellt.⁴⁸ Insgesamt wird man jedoch nicht abstreiten können, dass christliche Einflüsse zum instrumentellen Naturverhältnis der Moderne beigetragen haben und somit auch eine «Mitverantwortung der

45 Johannes Paul II., Address of Pope John Paul II to the Members of the Agency of the United Nations, Nairobi (Kenya), Libreria Editrice Vaticana, 18. August 1985, vatican.va: <https://is.gd/2Z8bB3> [abgerufen am 9. Februar 2025].

46 Eugen Drewermann, *Der tödliche Fortschritt. Von der Zerstörung der Erde und des Menschen im Erbe des Christentums*, Regensburg 1989.

47 Eugen Drewermann, *Der tödliche Fortschritt*, 99; vgl. auch: Jörg Herrmann, *Zum christlichen Naturverhältnis. Thesen von Eugen Drewermann und Wolfgang Giegerich*, in: *Wege zum Menschen* 43 (1991), 317–322.

48 Udo Krolzik, *Umweltkrise – Folge des Christentums?*, Stuttgart/Berlin 1980; Lynn White, *The Historical Roots of Our Ecological Crisis*, in: *Science* 155, 3767 (1967), 1203–1207; eine intensive Auseinandersetzung mit White findet sich auch in Christoph Hardmeier / Konrad Ott, *Naturethik und biblische Schöpfungserzählung. Ein diskurstheoretischer und narrativ-hermeneutischer Brückenschlag*, Stuttgart 2015.

Theologie für den aktuellen Zustand unseres Planeten» besteht, die selbstkritisch anzuerkennen ist.⁴⁹

Wie nun kann eine Neuorientierung gelingen, die den unheilvollen Anthropozentrismus der traditionellen theologischen Anthropologie überwindet und damit auch den Dualismus von Mensch und Natur, oder die «Human/Earth Apartheid»⁵⁰, wie es die Kanadierin Heather Eaton einmal formulierte? Wie kann die anthropologische, schöpfungstheologische und schließlich auch ethische Herausforderung des Anthropozäns aufgegriffen werden?

Die postanthropozentrische Neuorientierung

Ein erster Schritt ist die Auseinandersetzung der anthropozentrismuskritischen Ansätze mit den eigenen Traditionen, der Hinweis auf die Einseitigkeiten, Verzerrungen und blinden Flecken der klassischen Bibelermeneutik schöpfungstheologischer Texte, etwa darauf, dass in Gen 1 nicht die Erschaffung des Menschen den Schöpfungsprozess krönt, sondern der siebte Tag als ein Tag der Ruhe und Wertschätzung alles Geschaffenen. In den Blick zu nehmen ist weiterhin, dass sich neben dem Lob menschlicher Größe (z. B. in Psalm 8,5–6) zugleich kritische Sichtweisen des Menschen in biblischen Texten finden (z. B. in Hiob 7,7), ebenso Hinweise darauf, dass Tiere und Menschen das Schicksal der Endlichkeit teilen (s. Koh 3,18–22). Auch gelte es, selbstkritisch in Rechnung zu stellen, dass die traditionelle christliche Anthropologie sexistisch und rassistisch imprägniert sei, indem sie den Anthropos als heterosexuellen, weißen Mann denkt.⁵¹

Bestärkt sieht sich die theologische Kritik am Anthropozentrismus zudem von den Entwicklungen in den Wissenschaften, die die Nähe und Verflochtenheit von menschlichem und nichtmenschlichem Leben hervorheben und den Menschen als abhängiges, vulnerables und auf die Biosphäre angewiesenes Lebewesen beschreiben. Um diese Zusammenhänge zu verstehen, empfiehlt Eaton «Ecological Literacy» als Basis der theologischen Ausbildung.⁵² Das Wissen um die Geschichte des Universums, der Erde und der Evolution könne dazu beitragen, dass der Mensch sich als Teil eines

49 Julia Enxing u. a., Perspektiven im Anthropozän, 119.

50 Heather Eaton, Theological Framing, 29.

51 Andreas Krebs, Anthro-Dezentrierungen. Über das Miteinander-Zurechtkommen im Anthropozän, in: Ökumenische Rundschau 70 (2021), 271, 275–276, 281.

52 Heather Eaton, Theological Framing, 28.

Ganzen verstehen lernt, das vor ihm war, nach ihm sein wird und sein Leben überhaupt erst ermöglicht.⁵³

Vor diesem Hintergrund konstatiert Andreas Krebs: «Was sich hier aus unterschiedlichen Richtungen anbahnt, ist eine Entthronung des Menschen.»⁵⁴ Es gehe um eine heilsame Anthro-Dezentrierung.⁵⁵ In der Theologie könne auch die Erinnerung an den zweiten Schöpfungsbericht in Gen 3 zur notwendigen Ernüchterung beitragen. Immerhin wird Adam, der Mensch, dort ein «Erdling» genannt, der von der Erde genommen ist und zur Erde zurückkehre (s. Gen 3,19).⁵⁶ Daran anknüpfend interpretiert Krebs die Inkarnation als «Selbst-Dezentrierung Gottes»: «In dieser Fleischlichkeit ist Gott zugleich mehr als menschlich – nämlich auch tierlich, sogar pflanzlich, ganz und gar materiell.»⁵⁷ Problemverschärfend kommt für Krebs die gnostische Struktur des Mainstream-Christentums mit ihrem dualistischen Gottesbild, ihrer Leugnung des Todes und ihrer radikalen Eschatologie hinzu, die Ambivalenzen ausblende und die Erdverbundenheit leugne.⁵⁸

Ausführlicher als Krebs erörtert Enxing neuere Interpretationen der Inkarnation als Argument für eine postanthropozentrische Schöpfungstheologie. Sie geht dabei vom Johannesprolog aus und bezieht sich vor allem auf den Dänen Niels Gregersen.⁵⁹ Fleischwerdung meine zugleich «Materie-Werdung» und «In-Welt-Werdung», Gregersen spricht darum von *Deep Incarnation*.⁶⁰ Enxing lässt Gregersen selbst erläutern:

53 Eaton erläutert: «Evolution provides us with a planetary timeline, of histories that do not involve us, of our kinship with other animals, and of our radical dependency on innumerable organisms for basic survival. Evolution bends the mind, expands the horizon, and reverses the reference points. The planet is not our context, and we are not the key reference point. Although Earth is our home, it is not as an occupant or as a global citizen. This is a significant conceptual shortcoming in promoting the image of the earth as our home without any ecological or evolutionary literacy». (Heather Eaton, *Theological Framing*, 23–24.)

54 Andreas Krebs, *Anthro-Dezentrierungen*, 278.

55 Vgl. dazu auch Gregor Taxacher, «Er war mit den Tieren» (Mk 1,13). Hermeneutische und geschichts-theologische Überlegungen zur Anthro-De-Zentrierung biblischen Glaubens, in: Julia Enxing / Simone Horstmann / Gregor Taxacher (Hg.), *Animate Theologies*, 208–229.

56 Andreas Krebs, *Anthro-Dezentrierungen*, 285.

57 Andreas Krebs, *Anthro-Dezentrierungen*, 286.

58 Andreas Krebs, *Erdverbundenheit*, 78–82.

59 Vgl. Julia Enxing u. a., *Perspektiven im Anthropozän*, 113–117.

60 Zit. n. Julia Enxing u. a., *Perspektiven im Anthropozän*, 114. Ähnlich hatte schon Teilhard de Chardin von einem kosmischen Christus gesprochen, vgl. dazu Christian Bauer, *Theologie der Erde. Umriss einer terrestrischen Rede von Gott*, in: Daniel Bogner / Michael Schüßler / Christian Bauer (Hg.), *Gott, Gaia und eine neue Gesellschaft. Theologie anders denken mit Bruno Latour*, Bielefeld 2021, 115–160.

«Deep Incarnation» is the view that God's own Logos (Wisdom and Word) was made flesh in Jesus the Christ in such a comprehensive manner that God, by assuming the particular life story of Jesus the Jew from Nazareth, also conjoined the material conditions of creaturely existence («all flesh»), shared and ennobled the fate of all biological life forms («grass» and «lilies»), and experienced the pains of sensitive creatures («sparrows» and «foxes») from within. Deep incarnation thus presupposes a radical embodiment that reaches into in [...] the roots (radices) of material and biological existence as well as into the darker sides of creation: the tenebrae creationis.⁶¹

Deep Incarnation bedeute, so Enxing, «Solidarität mit den Sterbenden»⁶²:

Das Eintauchen Gottes in Materie, die Identifikation Gottes mit Sterblichkeit und Schmerz, verändert unsere Vorstellung von Schöpfung, verortet Gott nicht als ihr Gegenüber, sondern als in der Schöpfung und macht uns selbst zu Akteur:innen dieses <Dramas> sowie der Neuschöpfung. Wenn Gott jedoch nicht nur in Christus Materie wurde, sondern die Fleischwerdung Gottes in Christus uns eine Neuwerdung von Schöpfung insgesamt verdeutlicht, dann kann diese nicht an Tieren und anderen Lebewesen vorbeigehen.⁶³

Vor diesem Hintergrund seien wir auch ethisch herausgefordert, so Enxing mit Celia Deane-Drummond, uns um «justice for other creatures on Earth» zu kümmern.⁶⁴ Allerdings nicht im Sinne des Herrschaftsauftrages, sondern auf Augenhöhe im Geist einer planetaren Solidarität mit allen Kreaturen, denen, wie dem Menschen, Würde und Selbstwert zukommen. «Mitgeschöpflichkeit» ist der Begriff, mit dem Enxing das Verhältnis von menschlichem zu nicht-menschlichem Leben charakterisiert.⁶⁵ Enxing führt aus:

61 Niels H. Gregersen, *The Extended Body of Christ. Three Dimensions of Deep Incarnation*, in: Niels H. Gregersen (Hg.), *Incarnation. On the Scope und Depth of Christology*, Minneapolis, MN 2015, 225–226.

62 Julia Enxing u. a., *Perspektiven im Anthropozän*, 116; ausführlich zur *Deep Incarnation* unter Bezugnahme auf Niels Gregersen und Celia Deane-Drummond auch: Julia Enxing, *Göttlich-kreatürliche Begegnungen und ihr Potenzial für einen Animal Turn in der Theologie*, in: Julia Enxing / Simone Horstmann / Gregor Taxacher (Hg.), *Animate Theologies*, 151–182.

63 Julia Enxing, *Göttlich-kreatürliche Begegnungen*, 164–165.

64 Celia Deane-Drummond, *Christ and Ecology. Deep Incarnation*, Vortragsmitschnitt vom 25. Oktober 2012 am Chestnut Hill College, youtube.com: <https://is.gd/zdbyey> [abgerufen am 31. Jänner 2025].

65 Julia Enxing u. a., *Perspektiven im Anthropozän*, 118.

Das Anthropozän fordert dazu heraus, unseren so zuverlässig eingeübten Blick, der scheinbar von oben auf die Welt herabfällt, zu heben und zu erkennen, dass wir die Welt erst wirklich sehen können, wenn wir uns (darin) umsehen, wenn wir die Welt als Mitwelt erkennen. Dieser Gedanke kann Sensibilität und Solidarität fördern, er hat das Potenzial zur Anerkennung der Würde unserer Mitgeschöpfe.⁶⁶

Diese Sicht wird unterstützt von der Enzyklika *Laudato si*, die ebenfalls für eine schöpfungstheologische Neuorientierung plädiert, von einem «fehlgeleiteten Anthropozentrismus» spricht (Nr. 69), die Ableitung eines naturvergessenen Herrschaftsauftrags aus Gen 1 kritisiert (Nr. 89) und den Eigenwert aller Kreaturen betont (Nr. 33).⁶⁷ Allerdings gehen die hier skizzierten Diskurse noch weiter als Papst Franziskus und kritisieren, dass der Begriff des Eigenwertes im Blick auf nichtmenschliches Leben noch zu stark am Menschen orientiert sei. Enxing u. a. bevorzugen den Selbstwertbegriff:

Demgegenüber steht der Selbstwertbegriff, der die Anerkennung eines intrinsischen Wertes von Tieren beschreibt. Lebewesen sind nicht erst dann wertvoll, wenn sie bestimmte Fähigkeiten oder Eigenschaften, sondern allein ein minimales Maß an Bewusstsein haben, das erkennen lässt, dass sie einen Lebenswillen haben – somit «Subjekte eines Lebens» sind. Der Wert von Umwelt und damit auch von anderen als menschlichen Tieren wird dann nicht nur als eigener Wert, sondern als Wert aus sich selbst heraus beschrieben.⁶⁸

Diese an den Erkenntnissen der Human-Animal Studies orientierte Sichtweise wird als grundlegend für eine speziessensible Schöpfungstheologie auf der Höhe der Zeit gesehen, als Voraussetzung, um den tief in unsere Kultur eingeschriebenen Dualismus von Mensch und Natur zu überwinden. Es reiche, so betont Enxing, dabei auch nicht, den aus Gen 1,28 abgeleiteten Herrschaftsauftrag durch das von manchen vorgeschlagene Konzept einer *Stewardship*, eines «guten» Verwalters⁶⁹, zu ersetzen, denn:

66 Julia Enxing u. a., Perspektiven im Anthropozän, 119.

67 Franziskus, *Laudatio si*, Nr. 69, 89, 33.

68 Philipp Räubig / Julia Enxing / Eva Mariann Karwowski, Über Leben. Reflexionen aus fundamentaltheologischer Perspektive, in: Julia Enxing / Simone Horstmann / Gregor Taxacher (Hg.), *Animate Theologies*, 237.

69 Ein solches Konzept vertritt u. a. Ilse Müllner, So wichtig sind wir nicht. Mitgeschöpflichkeit im Alten Testament, in: Herder Korrespondenz Spezial: Verlorenes Paradies? Wie viel Religion die Rettung der Schöpfung braucht (2020), 10.

«Wenn der Herrscher zum Hirten oder Steward mutiert, ist damit noch längst kein Umdenken erreicht. Würde die Schöpfungstheologie nicht den Menschen, sondern die Erde, d. h. die gesamte Schöpfung in den Mittelpunkt stellen, so hätte die Gewährung der Funktionsfähigkeit der Biosphäre ethische Priorität.»⁷⁰

Animal Turn

Die postanthropozentrischen Ansätze in der katholischen Schöpfungstheologie verbindet, dass sie der ethischen Herausforderung der ökologischen Krise gerecht werden wollen, dass sie sich kritisch mit den eigenen biblischen und theologischen Traditionen auseinandersetzen, die das instrumentelle Naturverhältnis der Industriemoderne befeuert haben, und im Rahmen dieser kritischen Relektüre alternative Deutungen entwickeln, die sich stark auf die weisheitlichen Texte der hebräischen Bibel beziehen. Die referierten Autor:innen stimmen ebenso darin überein, dass sie die Erkenntnisse des *Animal Turn* in den Wissenschaften aufgreifen und vor diesem Hintergrund für eine Anthro-Dezentrierung und den Selbstwert nichtmenschlichen Lebens plädieren. In diesem Zusammenhang beziehen sie sich auf die vor allem von Gregersen und Deane-Drummond formulierte Idee der *Deep Incarnation*⁷¹ und favorisieren damit ein pantheistisches Konzept im Blick auf das Verhältnis von Gott und Welt.

Exning folgert aus der *Deep Incarnation*-Theologie von Gregersen: «Wenn Gott jedoch nicht nur in Christus Materie wurde, sondern die Fleischwerdung Gottes in Christus uns eine Neuwerdung von Schöpfung insgesamt verdeutlicht, dann geht diese nicht an den Tieren vorbei.»⁷² In der Konsequenz bedeutet das dann: «Wenn wir davon ausgehen, dass Gott in

70 Julia Exning, Schöpfungstheologie im Anthropozän. Gedanken zu einer planetarischen Solidarität und ihrer (theo)politischen Relevanz, in: Martin M. Lintner (Hg.), *Mensch – Tier – Gott. Interdisziplinäre Annäherungen an eine christliche Tierethik*, Baden-Baden 2021, 168.

71 Anknüpfend an Gregersen bringt Timothy A. Middleton den durch das Anthropozän verwundeten und traumatisierten Planeten mit den Wundmalen Christi in Verbindung: «Here, then, in a theology of Christ's resurrection and ascension wounds, we find a Christological motif that can shed light on the temporal trauma of the Anthropocene. The indelible imprint of the crucifixion on Christ's body mirrors, and witnesses, the indelible imprint of the Anthropocene epoch on the body of the earth. And this just might be what is needed in a Christology that wrestles with traumatic symptoms that persist deep into the planetary future». (Timothy A. Middleton, *Christology and the Temporal Trauma of the Anthropocene*, in: Andreas Krebs (Hg.), *Rethinking Theology in the Anthropocene*, Freiburg i. Br. 2024, 77.)

72 Julia Exning, *Göttlich-kreatürliche Begegnungen*, 165.

allem, was atmet, in aller Materie inkarniert ist, d. h. präsent ist, gegenwärtig ist, verwirklicht ist, dann birgt jede Begegnung mit dem atmenden Leben, dem Materiellen, das Potenzial einer Begegnung mit Gott. Anders formuliert: Dann kann uns Gott im Tier begegnen.»⁷³ Enxing unterstreicht:

Eine Deep Incarnation-Theologie ist [...] überzeugt: Die Schönheit, Vielfalt, der Reichtum dieser wunderschönen Erde legen Zeugnis ab von der Vielfalt und Diversität der Liebe Gottes. Sie erteilt der Vorstellung, dass ausschließlich der Mensch die einzig von Gott bestimmte Art wäre, die von der Vielfalt der Liebe Gottes Zeugnis ablegen können, eine Absage. Ein Aufbrechen einer derart beschränkten theologischen Lehre, eine expansive Vorstellung der göttlichen Liebe, die nicht an den Grenzen der Spezies Mensch halt macht, haben bereits zahlreiche Mystiker:innen und Heilige bezeugt, wie etwa Franz von Assisi, der Freundschaften mit nichtmenschlichen Tieren pflegte und die Begegnung mit ihnen selbstverständlich als göttliche Begegnung verstand.⁷⁴

Der *Animal Turn* in der Schöpfungstheologie bedeutet also, dass Gott nicht nur im anderen Menschen begegnen kann, sondern auch im Tier – das wie der Mensch als Ausdruck göttlicher Kreativität aus der Erde hervorgegangen ist.⁷⁵

Seitenblick auf evangelische Parallelen und Differenzen

Mein Seitenblick bezieht sich auf zwei evangelische Publikationen, auf den schmalen Band *Vergängliche Schöpfung. Schöpfungsglaube und Gottvertrauen in der Klimakrise* des Wiener Systematikers Ulrich H. J. Körtner und die umfangreiche *Lebenslehre. Eine Theologie für das 21. Jahrhundert* von Klaas Huizing, ebenfalls Professor für Systematische Theologie in Würzburg.⁷⁶ Körtners Büchlein beginnt mit einer Polemik gegen die EKD und ihre Synode, der er Gesinnungsethik, Gesetzlichkeit und die Redu-

73 Julia Enxing, *Göttlich-kreatürliche Begegnungen*, 171.

74 Julia Enxing, *Göttlich-kreatürliche Begegnungen*, 171.

75 Zur Erdbezogenheit des Denkens im Sinne Bruno Latours siehe auch: Christian Bauer, *Theologie der Erde*.

76 Ulrich H. J. Körtner, *Vergängliche Schöpfung. Schöpfungsglaube und Gottvertrauen in der Klimakrise*, Leipzig 2024; Klaas Huizing, *Lebenslehre. Eine Theologie für das 21. Jahrhundert*, Gütersloh 2022. Mir ist klar, dass diese Auswahl sehr subjektiv anmutet, ich glaube dennoch, dass sie für zwei Grundrichtungen steht, deren Konzeptionen des Gott/Welt-Verhältnisses grundlegende Weichenstellungen in der Schöpfungstheologie repräsentieren.

zierung «des Schöpfungsglaubens auf moralische Appelle» vorwirft.⁷⁷ In dieser Lage sei vertieftes theologisches Nachdenken notwendig. Einen wesentlichen Inhalt dieses Nachdenkens, Körtners Konzeption des Verhältnisses von Gott und Welt, formuliert er im zweiten Abschnitt u. a. so:

Ohne den Glauben an Gottes Offenbarung und Selbstvorstellung, wie sie die Bibel bezeugt, mehr noch: Ohne die Offenbarung des Schöpfers in Jesus Christus kann die Welt nicht als Gottes gute Schöpfung erkannt und geglaubt werden. [...] Dass die Welt einen Sinn hat und ein Ziel hat, erschließt sich eben nicht aus ihr selbst, sondern einzig durch Gottes Offenbarung in der Geschichte Israels und seiner letztgültigen Offenbarung in Jesus Christus.⁷⁸

Recht verstandenen Schöpfungsglauben, wahre Gotteserfahrung gibt es für Körtner nur durch das Nadelöhr der klassischen Christologie. Ganz deutlich wird das auch an der Stelle, an der Körtner sich mit den umweltethischen Überlegungen des katholischen Sozialethikers Markus Vogt auseinandersetzt und dabei schließlich auch auf Gregersens Idee einer *Deep Incarnation* zu sprechen kommt: «Letztlich laufen solche Ideen auf eine Naturalisierung der Christologie (Christologie verstanden als natürliche Theologie) und eine pantheistische oder panentheistische Gotteslehre hinaus, die dem biblischen Zeugnis nicht gerecht wird und den Unterschied von Schöpfung und Erlösung einebnet.»⁷⁹ Man kann vermuten: Eine Gotteserfahrung im Rahmen einer Begegnung mit einem Tier ist für den Wort-Gottes-Theologen Körtner nicht vorstellbar. Alles läuft über die Bibel. Gregersens Idee, dass die Fleischwerdung des Wortes in einem weiten Sinne verstanden werden könnte, ist für Körtner Häresie. Er steht damit in der Tradition einer nach wie vor von der Wort-Gottes-Theologie bestimmten evangelischen Tradition.⁸⁰

Körtners Ausführungen zum Thema Anthropozentrismus und ökologische Ethik markieren ebenfalls eine Differenz zu den Konzeptionen von Enxing u. a. Körtner vertritt einen verantwortungsethischen Anthro-

77 Ulrich H.J. Körtner, *Vergängliche Schöpfung*, 26.

78 Ulrich H.J. Körtner, *Vergängliche Schöpfung*, 39.

79 Ulrich H.J. Körtner, *Vergängliche Schöpfung*, 67.

80 Ähnlich argumentiert der Bochumer Systematiker Günther Thomas, der ökospirituelle Ansätze als «Blühwiesenromantik» kritisiert und damit auf der Website der Zeitschrift *zeitzeichen* eine lebhaft bis erbitterte Diskussion auslöste, vgl. u. a. Stephan Kosch, *Verzerrter Blick. Warum die Kritik am kirchlichen Klimaschutz ihr Ziel verfehlt*, *zeitzeichen*, 31. August 2022, [zeitzeichen.net: https://is.gd/BpTZKG](https://is.gd/BpTZKG) [abgerufen am 3. Februar 2025]; darin auch Links auf Thomas' Artikel und weitere Repliken.

zentrismus, der von einer moralischen Sonderstellung des Menschen ausgeht und der radikalen Anthro-Dezentrierung, wie sie Krebs vorschlägt, vermutlich nicht folgen würde. Körtner's Bestehen auf einem epistemischen und methodischen Anthropozentrismus scheint mir allerdings eine berechtigte Anfrage an die radikale Dekonstruktion des Anthropozentrismus in der theologischen Ethik zu enthalten: die Frage, wie das Phänomen der Moral und die Erfahrung des Gewissens, wie also die ethische Reflexionsfähigkeit des Menschen im Rahmen einer Kritik am Anthropozentrismus berücksichtigt wird. Der Seitenblick auf Körtner's Büchlein macht eine fundamentale Differenz und eine kritische Anfrage sichtbar!

Mein zweiter Seitenblick auf Huizing konfrontiert mit 775 Seiten. Ich lese sie hier von hinten. In einem Schlusskapitel unter der Überschrift «Reader's Digest einer weisheitlichen Leib-Theologie» sind die zentralen Überlegungen zusammengefasst.⁸¹ Die Überschrift bringt schon zwei Grundorientierungen zum Ausdruck: die Orientierung an den weisheitlichen Traditionen der hebräischen Bibel und an der leiblichen Erfahrung. Huizing's an der Leibphänomenologie des Kieler Philosophen Hermann Schmitz orientierte Grundthese: «Nicht primär im Bewusstsein, nicht im Wort Gottes, nicht in der Geschichte, sondern im Leib, im leiblichen Spüren erschließen sich Zugänge zum Transzendenten. Das ist die Pointe einer Theologie als Leibphänomenologie: Religion ist Betroffenheit von Göttlichem als affektiver Betroffenheit mit unbedingtem Ernst.»⁸²

Hier deutet sich ein Überschneidungsfeld mit den beschriebenen post-anthropozentrischen Diskursen an: sowohl hinsichtlich der starken Bezugnahme auf die weisheitlichen Traditionen der Bibel als auch auf Leiblichkeit. Huizing diskutiert Leiblichkeit und leibliches Spüren hauptsächlich im Kontext des Zwischenmenschlichen, öffnet aber auch ein Fenster zum Nichtmenschlichen:

In meiner Leib- und Gefühlstheologie ist der Heilige Geist also ein Universalprinzip und schöpfungstheologisch verankert. Dieser Zugang entlastet zugleich davon, jede religiöse Erfahrung durch das Nadelöhr der Christologie einzufädeln. Auch involvierende Erfahrungen und Begegnungen im Grünen, das liebliche Taubertal, das uns mit seiner Physiognomie anmutend anspricht, der irritierende Umgang mit Tieren (bei Derrida: seine Katze) oder eine im Wind sich wiegende Trauerweide, können zu echten, zugleich irritierenden oder schockierenden

81 Klaas Huizing, *Lebenslehre*, 560–568.

82 Klaas Huizing, *Lebenslehre*, 560.

Begegnungen mit Tiefe werden, die das auf Status fixierte Selbstbild kreativ hinterfragen und Freude einleiben.⁸³

Zur Frage der Christologie bemerkt Huizing: «Ich verabschiede mich trotz der Rede von der Einzigartigkeit Jesu im Blick auf eine anstehende Theologie der Religionen von der Idee, Jesus sei die letztgültige Selbstoffenbarung Gottes. Auch Versöhnungschristologien und Stellvertretungschristologien sage ich Adieu.»⁸⁴ Bei Huizing läuft die offenbarungstheoretische Universalisierung nicht über eine Weitung der Christologie im Sinne von Gregersens *Deep Incarnation*, sondern über den Heiligen Geist. Jesus von Nazareth ist für Huizing ein Weisheitslehrer, der als «einzigartige Verkörperung der Liebesatmosphäre» zur Mimesis einlädt⁸⁵ – ein Konzept, bei dem selbstverständlich sogleich die Frage aufkommt, ob die Person Jesu als Weisheitslehrer nicht unterbestimmt ist.

Festhalten lässt sich: Die vom *Animal Turn* inspirierte Theologie und die Leib-Theologie Huizings verbindet das Interesse am Konkreten, an der Verschränkung von Transzendenz und Immanenz im leiblichen Leben, an der Überwindung des Dualismus von Körper und Geist, von Kognition und Intuition, von Denken und Fühlen. Damit ist zugleich gesagt, dass diese Theologie unbedingt mehr sein will als ein spekulatives Glasperlenspiel, dass sie vielmehr Erfahrungsorientierung, Handlungsorientierung und Kulturwirkung im Sinn hat, um so der destruktiven Dynamik des Anthropozäns etwas entgegenzusetzen.

Wie weiter?

Es ist in der Nachhaltigkeitsdebatte unstrittig, dass es einen Kulturwandel braucht, der alle Lebensbereiche betrifft, der bei unserem Naturverhältnis beginnt und Freiheit nicht nur als Konsumfreiheit denkt, der mit dem Suffizienzgedanken ernst macht und einem alternativen Wachstumsverständnis Raum gibt.⁸⁶ Solche Prozesse brauchen Zeit, sie verlaufen nicht linear und gegenwärtig erleben wir fatale Rückschläge zu einem Zeitpunkt, an dem Beschleunigung notwendig wäre.

83 Klaas Huizing, *Lebenslehre*, 562.

84 Klaas Huizing, *Lebenslehre*, 562.

85 Klaas Huizing, *Lebenslehre*, 561.

86 Vgl. Uwe Schneidewind, *Festgefahrenes Freiheitsverständnis*, in: *Streit-Kultur. Journal für Theologie* 2 (2024), 26–30; vgl. auch Jörg Herrmann, *Freiheit in Zeiten der Klimakrise. Gesellschaftliche Trends, christliche Ethik und das Gespenst der Ökodiktatur*, in: Ruth Gütter u. a. (Hg.), *Zukunft angesichts der ökologischen Krise?*, Leipzig 2022, 243–259.

Markus Vogt beschreibt die vor uns liegende Aufgabe als Langstreckenlauf:

Zugleich ist die notwendige Transformation hin zu einer postfossilen Gesellschaft jedoch – um ein Bild zu gebrauchen – ein Langstreckenlauf, bei dem es darauf ankommt, die Breite der Gesellschaft mitzunehmen und langfristig wirksame Maßnahmen des Umsteuerns in den Blick zu nehmen. Gefordert ist nichts Geringeres als eine «kulturelle Revolution» hinsichtlich der leitenden Wertvorstellungen von Entwicklung und Wohlstand und des Naturverhältnisses.⁸⁷

Zu diesem Kulturwandel kann die Theologie beitragen. Dazu gehört die kritische Auseinandersetzung mit der eigenen Tradition. Die skizzierten schöpfungstheologischen Diskurse leisten dazu wichtige Beiträge. Damit sie wirksam werden, müssen sie jedoch vermittelt werden. Im Sinne des Langstreckenlaufs und der Notwendigkeit, «die Breite der Gesellschaft» mitzunehmen, geht es dabei nicht zuletzt darum, das postanthropozentrische Denken und die Vision der Mitgeschöpflichkeit im Rahmen von Bildungsprozessen umzusetzen: in Bildung für nachhaltige Entwicklung.⁸⁸ Solche Bildungsprozesse sollten meines Erachtens nicht nur kognitiv orientiert sein, sie sollten vor allem Naturerfahrungen ermöglichen, um Erfahrungsdimensionen zurückzugewinnen oder neu zu erschließen, die in der technisch geprägten Industriemoderne verlorengegangen sind – zum Schaden von uns allen, unseren Nachkommen und allem Leben auf dem Planeten Erde.

Literaturverzeichnis

- Anthropocene Working Group, Wikipedia, 13. Dezember 2024, en.wikipedia.org: <https://is.gd/kBgI5C> [abgerufen am 9. Februar 2025].
- Bauer, Christian, Theologie der Erde. Umrisse einer terrestrischen Rede von Gott, in: Daniel Bogner / Michael Schüßler / Christian Bauer (Hg.), Gott, Gaia und eine neue Gesellschaft. Theologie anders denken mit Bruno Latour, Bielefeld 2021, 115–160.
- Beckert, Jens, Verkaufte Zukunft. Warum der Kampf gegen den Klimawandel zu scheitern droht, Berlin 2024.
- Crutzen, Paul J., The Geology of Mankind, in: Nature 415, 6867 (2002), 23.
- Davies, Jeremy, The Birth of the Anthropocene, Oakland 2016.
- Deane-Drummond, Celia, Christ and Ecology. Deep Incarnation, Vortragsmitschnitt vom 25. Oktober 2012 am Chestnut Hill College, youtube.com:

87 Markus Vogt, Umweltethische Streitkultur, in: Streit-Kultur. Journal für Theologie 2 (2024), 57, doi.org: <https://is.gd/AYwSh5> [abgerufen am 22. Mai 2025].

88 Vgl. zum Begriff und zu Konzepten der Bildung für nachhaltige Entwicklung (BNE): Claudia Gärtner, Klima, Corona und das Christentum. Religiöse Bildung für nachhaltige Entwicklung in einer verwundeten Welt, Bielefeld 2022.

- <https://is.gd/zdbyey> [abgerufen am 31. Jänner 2025].
- Deane-Drummond, Celia, Theological Ethics through a Multispecies Lens. The Evolution of Wisdom, Bd. 1, Oxford 2020.
- Drewermann, Eugen, Der tödliche Fortschritt. Von der Zerstörung der Erde und des Menschen im Erbe des Christentums, Regensburg 1989.
- Eaton, Heather, An Earth-Centric Theological Framing for Planetary Solidarity, in: Grace Ji-Sun Kim / Hilda P. Koster (Hg.), Planetary Solidarity. Women's Voices on Christian Doctrine and Climate Justice, Minneapolis, MN 2017, 19–44.
- Enxing, Julia, Schöpfungstheologie im Anthropozän. Gedanken zu einer planetarischen Solidarität und ihrer (theo)politischen Relevanz, in: Martin M. Lintner (Hg.), Mensch – Tier – Gott. Interdisziplinäre Annäherungen an eine christliche Tierethik, Baden-Baden 2021, 161–180.
- Enxing, Julia, Göttlich-kreatürliche Begegnungen und ihr Potenzial für einen Animal Turn in der Theologie, in: Julia Enxing / Simone Horstmann / Gregor Taxacher (Hg.), Animate Theologies. Ein (un-)mögliches Projekt?, Darmstadt 2022, 151–182.
- Enxing, Julia, Und Gott sah, dass es schlecht war. Warum uns der christliche Glaube verpflichtet, die Schöpfung zu bewahren, München 2022.
- Enxing, Julia / Horstmann, Simone / Taxacher, Gregor (Hg.), Animate Theologies. Ein (un-)mögliches Projekt? Darmstadt 2022; Open Access verfügbar unter: herder.de: <https://is.gd/POORGY> [abgerufen am 22. Mai 2025]
- Enxing, Julia / Räubig, Philipp, Perspektiven im Anthropozän. Über Ursprünge, Transformationen und Visionen einer Theologie der Mitgeschöpflichkeit, in: Olivia Mitscherlich-Schönherr / Mara-Daria Cojocaru / Michael Reder (Hg.), Kann das Anthropozän gelingen? Krisen und Transformationen der menschlichen Naturverhältnisse im interdisziplinären Dialog, Berlin 2024, 107–124, doi.org: <https://is.gd/Zchhi3> [abgerufen am 22. Mai 2025].
- Franziskus: Laudato si, Libreria Editrice Vaticana, 24. Mai 2015, vatican.va: <https://is.gd/4U9BTsu> [abgerufen am 29. Jänner 2025].
- Gabriel, Markus u. a., Auf dem Weg zu einer Neuen Aufklärung. Ein Plädoyer für eine zukunftsorientierte Geisteswissenschaft, Bielefeld 2022.
- Gärtner, Claudia, Klima, Corona und das Christentum. Religiöse Bildung für nachhaltige Entwicklung in einer verwundeten Welt, Bielefeld 2022.
- Gregersen, Niels H. (Hg.), Incarnation. On the Scope and Depth of Christology, Minneapolis, MN 2015.
- Gregersen, Niels H., The Extended Body of Christ. Three Dimensions of Deep Incarnation, in: Niels H. Gregersen (Hg.), Incarnation. On the Scope and Depth of Christology, Minneapolis, MN 2015, 225–251.
- Hardmeier, Christoph / Ott, Konrad, Naturethik und biblische Schöpfungserzählung. Ein diskurstheoretischer und narrativ-hermeneutischer Brückenschlag, Stuttgart 2015.
- Herrmann, Jörg, Zum christlichen Naturverhältnis. Thesen von Eugen Drewermann und Wolfgang Giegerich, in: Wege zum Menschen 43 (1991), 317–322.
- Herrmann, Jörg, Freiheit in Zeiten der Klimakrise. Gesellschaftliche Trends, christliche Ethik und das Gespenst der Ökodiktatur, in: Ruth Gütter u. a. (Hg.), Zukunft angesichts der ökologischen Krise?, Leipzig 2022, 243–259.
- Hesse, Michael, Corinne Pelluchon – Klimawandel und Krise: «Wir müssen die Illusion unserer Allmacht aufgeben», Frankfurter Rundschau, 14. Februar 2024, fr.de: <https://is.gd/2vZH4x> [abgerufen am 9. Februar 2025].

- Huizing, Klaas, *Lebenslehre. Eine Theologie für das 21. Jahrhundert*, Gütersloh 2022.
- IPBES, *Globaler Zustandsbericht zur Biodiversität*, Mai 2019, de-ipbes.de: <https://is.gd/XMl0Jy> [abgerufen am 9. Februar 2025].
- Johannes Paul II., *Address of Pope John Paul II to the Members of the Agency of the United Nations, Nairobi (Kenya)*, Libreria Editrice Vaticana, 18. August 1985, vatican.va: <https://is.gd/2Z8bB3> [abgerufen am 9. Februar 2025].
- Keller, Catherine, *Über das Geheimnis. Gott erkennen im Werden der Welt. Eine Prozesstheologie*, Freiburg 2013.
- Kompatscher, Gabriela u. a., *Human-Animal Studies. Eine Einführung für Studierende und Lehrende*, Münster / New York 2021.
- Körtner, Ulrich H. J., *Vergängliche Schöpfung. Schöpfungsglaube und Gottvertrauen in der Klimakrise*, Leipzig 2024.
- Kosch, Stephan, *Verzerrter Blick. Warum die Kritik am kirchlichen Klimaschutz ihr Ziel verfehlt*, zeitzeichen, 31. August 2022, zeitzeichen.net: <https://is.gd/BpTzKG> [abgerufen am 3. Februar 2025].
- Krebs, Andreas, *Anthropo-Dezentrierungen. Über das Miteinander-Zurechtkommen im Anthropozän*, in: *Ökumenische Rundschau* 70 (2021), 270–286.
- Krebs, Andreas, *Erdverbundenheit. Zur Kritik der gnostischen Struktur in Christentum und Moderne*, in: Julia Enxing / Simone Horstmann / Gregor Taxacher (Hg.), *Animate Theologies. Ein (un-)mögliches Projekt?*, Darmstadt 2022, 73–95.
- Krolzik, Udo, *Umweltkrise – Folge des Christentums?* Stuttgart / Berlin 2019.
- Max Planck Gesellschaft, *Die fossilen CO₂-Emissionen nehmen weltweit weiter zu*, 13. November 2024, mpg.de: <https://is.gd/VSGYSO> [abgerufen am 22. Mai 2025].
- Meincke, Anne Sophie, *Nachhaltigkeit durch Metaphysik. Plädoyer für einen ökologischen Humanismus*, in: *Der Standard, Junge-Akademie-Blog*, 26. Jänner 2024, derstandard.at: <https://is.gd/u9MdwP> [abgerufen am 9. Februar 2025].
- Middleton, Timothy A., *Christology and the Temporal Trauma of the Anthropocene*, in: Andreas Krebs (Hg.), *Rethinking Theology in the Anthropocene*, Freiburg i. Br. 2024, 63–80.
- Müllner, Ilse, *So wichtig sind wir nicht. Mitgeschöpflichkeit im Alten Testament*, in: *Herder Korrespondenz Spezial: Verlorenes Paradies? Wie viel Religion die Rettung der Schöpfung braucht* (2020), 9–11.
- Pastorale Konstitution, *Gaudium et spes. Über die Kirche in der Welt von heute*, Libreria Editrice Vaticana, 7. Dezember 1965, vatican.va: <https://is.gd/jyTnIX> [abgerufen am 9. Februar 2025].
- Paul VI., *Populorum Progressio*, in: *Acta Apostolicae Sedis* Nr. 59 (26. März 1967), 257–299, vatican.va: <https://is.gd/j83bIC> [abgerufen am 4. September 2022].
- Pelluchon, Corinne, *Das Zeitalter des Lebendigen. Eine neue Philosophie der Aufklärung*, Darmstadt 2021.
- Pilz, Christopher, *Auf den Grund gegangen. Wie tiefgreifend hat der Mensch den Planeten verändert? Haben wir bereits ein neues Erdzeitalter geschaffen? Der Streit um das Anthropozän spaltet die Wissenschaft. Im Zentrum der Debatte: ein kleiner See in Kanada. Eine Spurensuche*, in: *Der Spiegel*, Nr. 12, 16. März 2024, 97–99.
- Potsdam-Institut für Klimafolgenforschung, *Risiko des Überschreitens mehrerer Klima-Kipppunkte steigt bei einer globalen Erwärmung von mehr als 1,5 °C*, PIK, 9. September 2022, pik-potsdam.de

- potsdam.de: <https://is.gd/YIE1hC> [abgerufen am 9. Februar 2025].
- Rahmstorf, Stefan, Klima und Wetter bei 3 Grad mehr. Eine Erde, wie wir sie nicht kennen (wollen), in: Klaus Wiegand (Hg.), 3 Grad mehr. Ein Blick in die drohende Heißzeit und wie uns die Natur helfen kann, sie zu verhindern, München 2022, 13–30.
- Räubig, Philipp / Enxing, Julia / Karwowski, Eva Mariann, Über Leben. Reflexionen aus fundamentaltheologischer Perspektive, in: Julia Exing / Simone Horstmann / Gregor Taxacher (Hg.), *Animate Theologies*. Ein (un-)mögliches Projekt?, Darmstadt 2022, 230–246.
- Reimer, Nick, Fluten, Feuer und schmelzendes Eis. Jahresrückblick: Die wichtigsten zehn Entwicklungen auf unserem Planeten – von Treibhausgasemissionen auf Höchstständen über Rekordtemperaturen bis zu immer mehr Flutopfern, in: *taz*, 23. Dezember 2024, 6.
- Richardson, Katherine u. a., Earth beyond Six of Nine Planetary Boundaries, in: *Science Advances* 9, 37 (2023), doi.org: <https://is.gd/GHoV7r> [abgerufen am 22. Mai 2025].
- Rockström, Johan u. a., A safe operating space for humanity, *Nature* 461, 7 (2009), 472–475.
- Schneidewind, Uwe, Festgefahrenes Freiheitsverständnis, in: *Streit-Kultur*. Journal für Theologie 2 (2024), 26–30.
- Steffen, Will u. a., The Anthropocene. Conceptual and Historical Perspectives, in: *Philosophical Transactions of the Royal Society A* 369 (2011), 842–867, doi.org: <https://is.gd/BlNjV0> [abgerufen am 22. Mai 2025].
- Steffen, Will u. a., The Trajectory of the Anthropocene. The Great Acceleration, in: *The Anthropocene Review* 2, 1 (2015), 81–98, doi.org: <https://is.gd/UAR2Fb> [abgerufen am 22. Mai 2025].
- Taxacher, Gregor, «Er war mit den Tieren» (Mk 1,13). Hermeneutische und geschichts-theologische Überlegungen zur Anthro-De-Zentrierung biblischen Glaubens, in: Julia Enxing / Simone Horstmann / Gregor Taxacher (Hg.), *Animate Theologies*. Ein (un-)mögliches Projekt?, Darmstadt 2022, 208–229.
- Vogt, Markus, Umweltethische Streitkultur, in: *Streit-Kultur*. Journal für Theologie 2 (2024), 57–62, doi.org: <https://is.gd/AYwSh5> [abgerufen am 22. Mai 2025].
- White, Lynn, The Historical Roots of Our Ecological Crisis, in: *Science* 155, 3767 (1967), 1203–1207.
- Working Group on the «Anthropocene», Subcommission on Quaternary Stratigraphy, quaternary.stratigraphy.org: <https://is.gd/kNMip9> [abgerufen am 9. Februar 2025].

Das Blut der Erde

Dramatische Horizonte der Trinkwässer im Film

Am Anfang der Recherchen zu diesem Artikel¹ stand eine rein explorative und keinesfalls repräsentative Umfrage unter befreundeten Wissenschaftler:innen, Nachbar:innen und Aktivist:innen der Ökobewegung. Getragen von der Annahme, dass das Umweltthema (nicht nur unter dem Vorzeichen des Klimawandels) eines der zentralen Diskursthemen der letzten Dekaden geworden ist, fragte ich danach, welche Bild- und Geschichtenideen denn Kolleg:innen im Kopf hätten, wenn sie sich Filme zum Thema «Umweltschutz» und «Klimawandel» ausmalten. Ausgangspunkt war dabei die Annahme, dass das Themen- oder sogar Diskurswissen, auf dem das kollektive Wissen gründet, einer Verankerung im Wissen bedarf, die nicht nur als abstrakte Größe beschrieben werden kann, sondern die angewiesen ist auf Ikonen und Schlüsselbilder, auf Schlüsselszenen und signifikant mit dem Thema verbundene Geschichten oder narrative Strategien. Und es lag nahe, anzunehmen, dass Kino und Fernsehen sich als symbolische Kommunikationsagenturen erweisen würden, ablesbar an der Menge der spontan erinnerten Beispiele. Geschichten aus den Medien waren es, die derartige zwischen Abstraktion und Anschaulichkeit schwebende Lieferanten prägnanter Bild-, Szenen- und Dramenstrukturen waren, die den Zeitgenossinnen und Zeitgenossen das Einfinden in die Diskursformation erleichtern würden.

Das Ergebnis war auf den ersten Blick sehr überraschend. Nur ein einziger Spielfilm wurde von fast allen Befragten genannt: ERIN BROCKOVICH², vor allem das Bild einer entsetzten Juristin, die ein Glass Trinkwasser zurückwies, das einem kontaminierten Brunnen entnommen war.

1 Dieser Artikel greift einige Argumente meines Artikels *Epidemiologische Horizonte von Wasser im Film* (in: Dennis Henkel / Hans J. Wulff (Hg.), *Seuchen, Epidemien und Pandemien im Film. Ein kaleidoskopisches Panorama zur Geschichte des Infektionsfilms*, Münster 2022, S. 197–204) auf, die ich hier aber in Richtung der neueren Diskursverschiebungen des Wissenskomplexes voranschreibe.

2 ERIN BROCKOVICH – EINE WAHRE GESCHICHTE (ERIN BROCKOVICH), Steven Soderbergh, US 2000.

Andere Schlüsselbilder, wie ein brennender Wasserhahn, der die Grundwasserschäden in Folge des Fracking-Verfahrens signifiziert, stammt aus dem Dokumentarfilm *GASLAND*³; das Bild taucht in den Folgejahren in zahllosen TV-Filmen und -Berichten über Fracking auf. Als Objekte und Objektkonstellationen wurden fast ausschließlich wild in Höhlen aufgestapelte gelbe Fässer mit schwarzer Kennzeichnung benannt, Bilder, die offensichtlich auf die TV-Berichte über das Atommüll-Zwischenlager Asse II anspielten. Und die toten Fische, die an der Oberfläche eines Sees oder eines Flusses schwimmen, verweisen auf die Berichte über die aktuelle Vergiftung der Oder (2022), nicht auf ältere Flussvergiftungen und auch nicht auf fiktionale Spielhandlungen.

Trinkwasser als Lebelement

Um die relative Bedeutung der Trinkwässer zu erfassen, scheint es plausibel zu sein, auf elementare Funktionen zurückzugehen, wie Wasser in die Lebensvollzüge menschlicher Gesellschaften eingebunden ist. Manchmal stolpert man über ein zunächst verwirrendes, ebenso einfaches wie tief-sinniges Bild, das die Erde als Organismus behauptet und das Wasser als dessen Blut. Ebenso, wie die Blutwerte auf die Erkrankungen und Mängelercheinungen des Körpers hindeuten, wären die Wasserwerte Indikatoren der Leistungsfähigkeit des Wassers zur Aufrechterhaltung der Gesundheit des irdischen Organismus. Das so einfache Bild nimmt die Opposition von Gesundheit und Krankheit als Ausgangspunkt einer ganzen Kette von Implikationen – und schnell zeigt sich, dass das Wasser auch in den meisten diegetischen Welten des Films vorhanden ist, als harmlose Tatsache, die zum Handlungsraum gehört, als übermächtige Naturgewalt, die als Katastrophe über die Erzählwelt hereinbricht, als abwesende Bedingung des Lebens oder Überlebens (durch Dürre, vielleicht sogar durch den Aggregatzustand des Wassers als Eis). In all diesen Hinsichten ist das Wasser Teil der erzählten Wirklichkeit, ist Umwelt der Figuren.

Für die dramaturgische Untersuchung ist das wichtig, weil es um Wasser nicht nur als ein Objekt der Umwelt, sondern der Lebenswelt geht. Es ist eingebunden in alltägliche Vollzüge vom Trinken über das Säubern bis zum Erfrischen und als Ort des Vergnügens. Hartmut Böhme, der sich mehrfach mit Wasser beschäftigt hat, unterteilt die menschliche Berührung mit dem Wasser in eine Reihe von sensorischen und kognitiven Aspekten:⁴

3 *GASLAND*, Josh Fox, US 2010.

4 Aus: Hartmut Böhme, *Anthropologie der Vier Elemente*, in: *Kunst- und Ausstellungshalle*

- Wasser im physiologischen Schema der Trinkbewegung
- Wasser im geschmacklichen Schema
- Wasser im Schema des Durstes und der kultivierten Trinksitten
- Wasser als industrielles Produkt mit dem Gütesiegel hochbesetzter <Naturreinheit>
- Wasser als Objekt chemischer Analyse
- Wasser im Schema diätetischen Wissens
- Wasser im Schema ökologischen Wissens
- Wasser im Schema von Geldwert, der von vielen Faktoren bestimmt wird: Herstellungskosten, Transportwege, Marktlage, Markenprestige, Kundenbewusstsein, Trinkgebräuche.

Folgt man Böhmes Überlegung, ist es nötig, eine *Praxeologie* des Wassers zu denken. Wie alle Objekte im kulturellen Gebrauch ist auch Wasser ein «Wozu-Ding», das erst im Gebrauch erschlossen wird.⁵ Diese Implikation aus den Böhme'schen Gedankengängen ist naheliegend, weil der Blick auf das vorliegende Korpus an Filmen auf grundlegende Modifikationen und Modernisierungen nicht nur des kollektiven Wissens über die Verankerung der Trinkwässer in den gesellschaftlichen Lebenswelten hindeutet, sondern auch große Nähe zu einer sich verändernden politischen Selbstbestimmung der Aufsichtsbehörden, der juristischen Praxis und der Vorsorge-Projekte hat, die die zukünftige Wasserversorgung sichern sollen.

Das alles gilt jedenfalls, wenn man die *diegetischen Rahmen* erfassen will, in denen Wasser thematisiert wird. Doch oft genug tritt das Element in *dramatische Rahmen* ein, wird zum Schlüsselement der Erzählung. Ein Spielfilm mit dem unnachahmlich tristen Titel DURST⁶ (der amerikanische Titel THIRST wurde in der deutschen Fassung immerhin zu DURST – DIE EPI-

der Bundesrepublik (Hg.), Wasser, Schriftenreihe Forum 9 / Elemente des Naturhaushalts 1, Köln 2000, 18f. Vgl. zum Gesamtkomplex der kulturellen Bedeutung des Wassers eine ganze Reihe von Publikationen Böhmes.

5 Vgl. immer noch die Skizze von Karl-Dietmar Möller / Hans J. Wulff, Sign, Function, and Context, in: Researchfilm 9, 1978, 464–466, in der wir vom «Projekt»-Charakter des Gegenständlichen sprechen. Ob die «Hydrologie», von der Böhme gelegentlich spricht, in eine ähnliche Richtung geht, ist undeutlich – in seinen Entwürfen scheint eher eine Anthropologie des Wassers und seiner kulturellen Aneignungen sowie eine Elementenlehre angezielt zu sein. Vgl. z. B. Gernot Böhme / Hartmut Böhme, Feuer, Wasser, Erde, Luft. Eine Kulturgeschichte der Elemente, München 1996; sowie Hartmut Böhme, Kulturgeschichte des Wassers im Rahmen der Vier-Elementenlehre, in: Nova Acta Leopoldina 85, 323 (2002), 227–251. Auch der Versuch, die Liquidität und Fluidität des Wassers zu einer allgemeinen ästhetischen Kategorie auszuweisen, geht einem anderen Interesse als dem hier vorgeschlagenen nach; vgl. dazu Franziska Heller, Filmästhetik des Fluiden. Strömungen des Erzählens von Vigo bis Tarkowskij, von Huston bis Cameron, München 2010.

6 DURST – DIE EPIDEMIE (THIRST), Bill L. Norton, US 1998.

DEMIE) – das kann eigentlich im Horizont des Dramas und der Fiktion nur in einem allgemeineren Sinne gemeint sein. Als Lebensdurst oder als Metapher für Begierde oder heftiges Verlangen, vielleicht auch für die Herrschaft des Alkohols über den Helden. Der Titel weist über den engeren Bedeutungshorizont des Wortes hinaus, greift in die Verallgemeinerungen des Allegorischen über.

Dabei ist Durst wie der Hunger eine elementare Allgemeinempfindung, die keinem bestimmten Sinnesorgan und auch keiner besonderen Körperstruktur zugeordnet werden kann. Durst ist ein Regulator des Stoffwechsels des Menschen (oder sogar allgemeiner: der Bewohner der Zoosphäre). Durst kann man stillen, wenn man Flüssiges zu sich nimmt, zuallererst: Wasser. Wasser ist – wie die Luft – ein ebenso umhüllendes Element wie aber auch Mittel der Aufnahme.⁷ Und das Wasser ist zunächst ein unschuldiges Element, eng verbunden mit seinen Elementarfunktionen: Hat man es nicht, droht man zu verdursten; findet man es in letzter Minute (etwa mitten in der Wüste), ist es Lebensrettung (und in Geschichten vielleicht sogar Zeichen einer allgemeineren Macht, die die Helden schützt). Auch todbringendes Wasser gehört zum Wissenskomplex, in Form der Option von Sturmfluten, Hochwassern, Tsunamis, Murenabgängen usw., aber auch durch dauerhafte Dürre; allerdings sind Orte in der Nähe von Flüssen, Dörfer am Fuß gletscherbedeckter Berge oder am Rande des Meeres immer in Gefahr und daher meist auf das nahe Wasser als Gefahrenquelle vorbereitet. Das ist in der Alltagswahrnehmung von Wasser aber ohne Belang, gehört in diesen besonderen Fällen zum jeweils besonderen Wissen über die Potenziale des Environments.

Wenn man von den Möglichkeiten einer rettenden Funktion der Wässer absieht, entfaltet sich die Dramaturgie der Trinkwässer in vier deutlich voneinander abgrenzbare Subgenres: dass sie durch biologische Keime verseucht sind, dass sie durch die industriellen Prozesse und ihre Rückstände kontaminiert werden, dass sie zu Übergängen in phantastische Welten oder zu Mitteln terroristischer Kriegführung werden können. Ein fünfter, aber bislang kaum ausgeführter Kontext ist die Privatisierung von Wasserrechten und der Übergang von Wässern in den Status von Waren.

Ein erster Themenkreis der Trinkwässer ist ihre latente oder offensichtliche *Infektiosität*, ihre Belastung mit Krankheitskeimen. Heute, nach mehr als hundert Jahren Hygiene-Aufklärung, gehört das Wissen um diese Ge-

7 Eine filmische Konvention der Darstellung des *Verdurstens* fehlt, wird in den wenigen nachweisbaren Beispielen in die allgemeinere Konvention der Manifestation des Todes als Übergang in reines Weiß überführt. Selbst Filme über extreme Trockenheit oder das Überleben in der Wüste verzichten auf die Illumination des Verdurstens.

fahr zur alltäglichen Umweltorientierung (auch wenn die Realität der Wasserversorgung zeigt, dass die Allgemeinheit dieser Behauptung zweifelhaft ist und keinesfalls auf die gesamte Weltbevölkerung ausgedehnt werden kann). Jeder, der Abenteuerfilme gesehen hat, weiß, dass man Brackwasser nicht trinken sollte, es verursacht Krankheiten. Doch auch und insbesondere dann, wenn man dem Wasser traut, kann die Annahme trügerisch sein: Vielleicht enthält es Stoffe oder Lebewesen, die schädlich sind. Der Durst ist gestillt, aber der Trinkende ist möglicherweise infiziert, vielleicht vergiftet. Die wichtigste Gefahr, die im Wasser lauert (und die eng mit der Kulturgeschichte der *Hygiene* erzählt werden könnte), ist bis heute die der durch Parasiten verursachte *Krankheiten*. Die Konditionen der Entstehung und Ausbreitung von Krankheiten – unzureichend gereinigte Abwässer, mit Abfällen, Ausscheidungen, insbesondere Kot aller Art in Berührung oder durchsetzt, plus die Viren und Bakterien, die darin wachsen und gedeihen – sind Teil des kollektiven Wissens, möglicherweise handlungsleitend, die beliebige Nutzung von Wässern regulierend.

Den zweiten schnell erkennbare dramatischen Funktionskreis des Wassers könnte man *industriell verursachte Vergiftung* nennen. Das hat mit den soziohistorischen Kontexten der Erzählung (und der Realität) zu tun. Und es hat mit der für die Erzählung so wichtigen Unterstellbarkeit einer *Intention* zu tun: Wasser kann dramatischer Faktor werden, wenn die Wässer willentlich oder unwillkürlich vergiftet werden, sodass es Verursacher bzw. Verantwortliche gibt, die das Leben ganzer Populationen aufs Spiel setzen. Dass die Filme dieser zweiten Gruppe einen Impuls der Zivilisations- und insbesondere Industriekritik tragen, ist unmittelbar evident. Im Drama können Industrieabfälle und -rückstände, Verunreinigungen des Trinkwassers durch übermäßig ausgebrachte Spritzmittel und Ähnliches zur Intrige gehören. Die Kontamination des Wassers wird in all diesen Fällen zum Rätsel, das nach Aufklärung, seine Vergiftung nach Vergeltung verlangt. Oft gilt es, die Diegese auszuweiten und zumindest Rudimente einer umfassenderen *Ökologie der Süßwässer* zu thematisieren, auch wenn viele der Filme belegen, dass sie darauf verzichten können, weil sie auf ein umfassendes Weltwissen rekurrieren. Wer davon erzählt, dass ganze Flüsse vergiftet werden, bedarf keiner Herleitung aus dem kausalen Zusammenhang von Einleitung von Giftstoffen und Fischsterben – das besorgt schon die reale Berichterstattung über tatsächliche Katastrophen (wie jüngst die Nachrichten über die umfassende Vergiftung der Oder und die angestrengte Suche nach Verursachern und Verantwortlichen). Dass viele der Filme dieses Funktionskreises sich auf reale Umweltkatastrophen oder auf Prozesse beziehen, die als Realia in der Rezeption der Filme mitgedacht werden müssen, spricht nur dafür, dass sie sich thematisch auf aktuelle Themen sozia-

ler und politischer Auseinandersetzung beziehen (und zudem belegen sie, warum so viele von ihnen als TV-Produktionen entstanden sind).

Der dritte und vierte dramatische Funktionskreis des Wassers sind viel weniger ausgearbeitet und mit Beispielen belegt: Das Trinkwasser als Übergangswelt in die Realitäten des *Phantastischen* ist im Korpus der Filme wenig entfaltet.⁸ Eine größere Rolle spielt die Vergiftung der Stadtwässer als Medium des *Terrors*. Das Wissen um die latente Infektiosität des Wassers ist nicht nur immer wieder ein Rahmen für Anti-Terror-Planspiele,⁹ sondern weist auch zurück in die Geschichte der Bio-Kriegsführung. Verwiesen sei an dieser Stelle auch auf die seit der Antike bekannte militärische Strategie der *Brunnenvergiftung* mittels Tierkadavern oder Fäkalien, die beim Rückzug von Truppen, aber auch bei der Belagerung von Städten und Festungen eingesetzt wurde; und der Vorwurf der Brunnenvergiftung war im Kontext der Judenpogrome bis in die Neuzeit ein oft gebrauchter Vorwand für die dabei verübten Gräueltaten. Erwähnt seien auch Überlegungen des CIA in den 1950ern, LSD in großen Mengen in die Stadtwasseranlagen feindlicher Staaten zu bringen, um auf diese Weise die soziale Kontrolle zusammenbrechen zu lassen.¹⁰ Bislang sind die dramatischen Optionen der Kontamination von Trinkwasser in Städten als terroristische Aktion aber weder im Film noch in der Realität ausgetestet worden.

Der folgende Bericht über Beispiele aus einer Filmografie der Süßwasser wird aber die relativ eigenständigen Felder von Phantastik und Terror nicht weiterverfolgen, sondern sich auf Filme konzentrieren, die die dramatischen Impulse im Horizont des Zivillebens und der fundamentalen Kräfte des Gesellschaftslebens und der industriellen Produktionsprozesse erfassen, einschließlich der elementaren Interessenskonflikte, die sie ent-

8 Ein bekanntes neueres Beispiel ist der Splatter-Horrorfilm *CABIN FEVER*, Eli Roth, US 2002; zu diesem und den Nachfolgefilmen siehe Matthew Grant, *The Cabin on the Screen. Defining the <Cabin Horror> Film*, in: *Film Matters* 5, 1 (2014), 5–12. Zu den Zombiefilmen, die im Zusammenhang mit Infektionen durch Wasser stehen, vgl. Fred Botting, *Love Your Zombie. Horror, Ethics, Excess*, in: Justin C. Edwards / Agnieszka Soltysik Monnet (Hg.), *The Gothic in Contemporary Literature and Popular Culture. Pop Goth*, Routledge Interdisciplinary Perspectives on Literature 8, New York 2012, 29–46.

9 So z. B. im Rahmen von Großübungen der deutschen Bundeswehr, vgl. *deutsche-wirtschafts-nachrichten.de*: <https://is.gd/J9u1j6> [abgerufen am 3. Juni 2025].

10 Vgl. dazu James S. Ketchum, *Chemical Warfare Secrets Almost Forgotten. A Personal Story of Medical Testing of Army Volunteers with Incapacitating Chemical Agents During the Cold War (1955–1975)*, Santa Rosa i. Kal. 2006; bes. 236–237. Das Programm nannte sich «MKUltra».

Die TATORT-Folge *DER HUNDERTSTE AFFE* (Florian Baxmeier, DE 2016) erzählt von einem Angriff von Ökoterroristen, die drohen, das Bremer Stadtwasser mit einem Pestizid zu vergiften; zwar kann die Wasserversorgung abgeschaltet werden, doch kommen bei einem Probeangriff siebzehn Bremerinnen und Bremer ums Leben.

halten. Der Bericht stützt sich auf Beispiele aus dem Korpus langer Spielfilme. Mehrfach wird aber auf die dokumentarischen Beiträge zum Themenkreis Bezug genommen, weil sich herausstellen wird, dass die Impulse der Entstehung eines kulturellen Wissens um die latenten Gefahren, die dem Wasser aus dem Trinkhahn beigemischt sind, eher aus Berichterstattung und Dokumentarfilm entstammen als der fiktionalen Imagination.

Wasser als Medium der Infektion

Der eingangs erwähnte Film THIRST spannt die Konfliktlinien des kommenden Dramas gleich in der Titelsequenz auf. Schon das erste Bild zeigt eine Makroaufnahme eines einzelligen Lebewesens, gefolgt von einem zweiten mit einem wahren Gewimmel von Mikroorganismen in einem Wassertropfen; Regentropfen, Pfützen, ein Stückchen eines sprudelnden Baches; ein Schild «Chavez Reservoir / City of San Paulo» deutet an, dass die Sequenz dem Weg des Wassers folgt – ein Springbrunnen, ein Mund, der aus einem Wasserspender trinkt, ein Duschkopf, Autowäsche, Schwimmer in einem Bassin, einander nassspritzende Kinder, Wasser, das zum Essen gereicht wird. Die deskriptive Folge der Aufnahmen wird unterbrochen, mit einem raschen Zoom auf den Boden eines Glases, das jemand austrinkt, Übergang in die Mikrowelt des ersten Bildes, monochrome Einfärbung der Mikroskop-Aufnahmen, unterbrochen von Schwarzblenden. Die letzte öffnet sich in eine Rückfahrt aus dem offenen Mund eines Toten. Das Thema Wasser ist eingeführt, der Weg des Wassers nachgezeichnet, der Übergang vom Lebens- zum Todesmittel vorgezeichnet.

Tatsächlich setzt THIRST am lokalen Wassersystem an. Der Film spielt in der Stadt San Paulo in Kalifornien, dessen Wasserversorgung auf Betreiben des Bürgermeisters (Casey Biggs) nicht modernisiert worden ist – wie sich am Ende herausstellt, hat er das Geld unterschlagen und in ein eigenes Prestige-Großbauprojekt gesteckt. Es ist ein Chemie-Ingenieur im Dienste der Stadt (Adam Arkin), der mit der Tatsache konfrontiert wird, dass sich eine Seuche ausbreitet, die sich durch starken Durst bemerkbar macht, weshalb die Erkrankten durch den Genuss von weiterem Trinkwasser noch mehr Bakterien zu sich nehmen und schließlich sterben. Der Ingenieur wird vom Bürgermeister beschuldigt, für die Kryptosporidien¹¹ im Stadtwasser verantwortlich zu sein, doch findet er nach seiner Verhaftung und der darauffolgenden Entlassung eigenständig ein Mittel, das

11 Die Gattung *Cryptosporidium* bezeichnet eine Gruppe von einzelligen Parasiten, die hochresistent gegen Desinfektionsmittel sind und schwere Erkrankungen auslösen können.

Wasser wirksam zu desinfizieren. Der Bürgermeister, der die Mittel für die Modernisierung des Wasserwerks unterschlagen hat, wird als eigentlich Verantwortlicher für die Katastrophe sichtbar. Die Geschichte erzählt so von Verantwortung in öffentlichen Ämtern. Sie erzählt aber auch Erweiterungen der Infektionswege (der Berührung als weiterem Übertragungsweg der Krankheit neben dem Trinken) und vom Ausbrechen einer Massenerkrankung. Und sie erzählt vom Ausbruch einer Massenpanik, in deren Folge die Bewohner:innen der Stadt trotz der verordneten Quarantäne in großer Zahl fliehen. Die finale Wendung, dass der Protagonist als Einzelgänger das Kollektiv rettet, mag man als Instanziierung des amerikanischen «Monomythos» ansehen, der in zahllosen Epidemiegeschichten diejenigen als Held:innen feiert, die sich des Problems des Kollektivs angenommen und sich der eigenen Verantwortung gestellt haben. Allerdings wird der Ingenieur von dem Arzt Dr. Lawrence Carver (Giancarlo Esposito) unterstützt, der bis zum Schluss solidarischer Begleiter des Rettungsversuchs bleibt. Das dramatische Szenario des Films greift übrigens – wie eine ganze Reihe anderer Filme dieses Stoffkreises auch – eine reale Katastrophe auf, die sich 1993 in der amerikanischen Millionenstadt Milwaukee ereignete: Hier hatten Kryptosporidien durch ein Leck im Filtersystem der Kläranlagen das Trinkwasser verseucht – 400.000 Menschen kämpften tagelang mit Durchfall, Fieber und Bauchkrämpfen, 70 starben.¹²

Die TV-Produktion THIRST bleibt weitestgehend den narrativen Mustern verpflichtet, die seit den 1950ern immer wieder in Geschichten über derartige Katastrophen durchgespielt werden – heldenhafte Wissenschaftler:innen bekämpfen erfolgreich eine Katastrophe der Natur oder des öffentlichen Lebens. Dagegen formuliert THE BAY¹³ eine viel schärfere Kritik an den Widersprüchen des sozialen Systems. Der Film ist aus mehreren Perspektiven erzählt und montiert in der Art eines Found-Footage-Films aus Pseudo-Videomaterial die Geschichte wie eine Reportage über wirkliches Geschehen; auch er führt die Seuche nicht auf ein anonymes Virus zurück, sondern auf eine parasitäre Assel (*cymothoa exigua*), die in das städtische Wasserwerk gerät und Anlass einer seuchenartigen Verbreitung von unklaren Symptomen und Todesfällen wird. Zwar kann das epidemische Geschehen an der Chesapeake Bay in Claridge (Maryland) nicht übersehen werden, doch versucht die Stadtverwaltung es wegen des am 4. Juli anstehenden Krabbenfestivals zu verschweigen und zu vertuschen. Einer

12 Vgl. dazu Dirk Schoenen, Beobachtungen über parasitenbedingte Ausbrüche durch Trinkwasser und Maßnahmen zu deren Vermeidung Teil I. Die Trinkwasserversorgung von Milwaukee und die Ausbrüche von 1916, 1936, 1938 sowie 1993, in: Bundesgesundheitsblatt-Gesundheitsforschung-Gesundheitsschutz 44, 4 (2001), 364–370.

13 THE BAY – NACH ANGST KOMMT PANIK (THE BAY), Barry Levinson, US 2012.

der Erzählstränge handelt von einer Journalistin, die in der Stadt eine Reportage über den Unabhängigkeitstag machen soll, die jedoch nach Intervention des FBI nicht im Internet verbreitet werden darf. Auch dieser Film setzt nicht auf die Spektakularität des Themas Epidemie, sondern interessiert sich für den Umgang der öffentlichen Institutionen mit derartigen Massenphänomenen und macht einen scharfen Interessenkonflikt zwischen ökonomischen Interessen, der zwanghaften Aufrechterhaltung der öffentlichen Ordnung und des gleichzeitig nachrangigen Rechts der Bürgerinnen und Bürger auf Sicherheit und Schutz fest.¹⁴

Beide Filme enden ähnlich: Springbrunnen und Rasensprenger gehen wieder an, vor allem spielen die Kinder wieder mit Wasser, spritzen sich nass und freuen sich des Lebens. Dem Wasser ist sein Bann genommen – so könnte man die Geschichten mit manchen Märchen in Verbindung bringen, die von einer Verfluchung und deren finaler Aufhebung erzählen.

Wasserverschmutzung als Umweltbedingung bei der Verbreitung von Krankheiten spielt schon in mehreren älteren Filmen des Themenfeldes eine Rolle. Auch die Typhuserkrankungen in einem walisischen Bergarbeiterdorf lassen sich in *THE CITADEL*¹⁵ auf den maroden Hauptabwasserkanal zurückführen, dessen Dreck in tiefer gelegene Brunnen sickert und das Trinkwasser mit Bazillen verseucht; aus Kostengründen verschiebt der zuständige Sanitätsreferent Griffiths immer wieder die Sanierung – und die beiden Ärzte, die den Zusammenhang erkennen, zwingen schließlich die Behörden durch die nächtliche Sprengung des alten Kanals zum Neubau der Leitung.

Bereits in diesen Filmen flammt oft scharfe Kritik an Behörden und insbesondere der Industrie auf, die den Zusammenhang von Zwischenfällen, Unfällen oder Nachlässigkeiten mit Krankheiten und insbesondere Massenerkrankungen herunterzuspielen oder gar zu leugnen versuchen. Es sind Spielfilme wie die auf reale Prozesse zurückgehenden Rechtsanwalts-Thriller *ERIN BROCKOVICH* oder *A CIVIL ACTION*¹⁶, aber auch Dokumentarfilme wie *WHAT LIES UPSTREAM*¹⁷ über einen Chemieunfall in West Virginia, der das Trinkwasserreservoir von rund 300.000 Menschen im Umkreis von Charleston durch fast 50 Kubikmeter des hochgiftigen Methyl-Cyclohexan-

14 Vgl. zum Film etwa Adam O'Brien, In and Around *The Bay*. Water, Fish, Infrastructure, in: *Film Studies* 19, 1 (2018), 20–33; sowie Ellen E. Moore, Imagining Disaster in the Eco-Thriller, in: Ellen E. Moore (Hg.), *Landscape and the Environment in Hollywood Film. The Green Machine*, Cham 2017, 97–119, die die Geschehnisse des Films (und der Realität) auf massive und unkontrollierte Umweltverschmutzung zurückführt.

15 *DIE ZITADELLE (THE CITADEL)*, King Vidor, GB 1938.

16 *ZIVILPROZESS (A CIVIL ACTION)*, Steven Zaillian, US 1998.

17 *VERSEUCHT – DAS GIFT IN UNSEREM WASSER (WHAT LIES UPSTREAM)*, Cullen Hoback, US 2017.

Methanol (MCHM) kontaminierte und der von Industrie und Behörden ver-
tuscht wurde.¹⁸

Eine ähnliche Thematik nimmt auch der TV-Film *FLINT*¹⁹ auf, der in Flint (Michigan) spielt und in dem Queen Latifah die Rolle der Mutter Iza Banks spielt, die zusammen mit anderen Frauen aus der Unterschicht gegen die zunehmende Verunreinigung des Stadtwassers anzugehen versucht; der Film basiert wie viele andere Filme des Themenkreises auch auf einem realen Vorfall. Manchmal helfen Dokumentationen und Dokumentarfilme bei der Vertiefung einer Breitenwirkung und zur Verankerung der Erzählung im Realitätswissen. Erst nach Beresfords Film entstand der 53-minütige Beitrag *FLINT'S DEADLY WATER*²⁰ aus der PBS-Reihe *FRONTLINE* (Staffel 38, Folge 1). Es war das Trinkwasser der Stadt, das verseucht war. Und die Epidemie brach aus, weil man wenige Monate zuvor aus Kostengründen die öffentliche Versorgung auf Flusswasser umgestellt und zudem durch ein seit über 50 Jahren stillgelegtes Wasserwerk geleitet hatte. Eine Modernisierung fand nicht statt. Das Wasser löste den Rost in den Rohren und gelangte deutlich braun verfärbt in die Haushalte; es wurde zunehmend durch Blei verseucht, zudem mit Legionellen belastet. Gegenüber der Öffentlichkeit galt ein Schweigegebot; das Gesundheitsministerium des Staates Michigan ignorierte einen Hilferuf der städtischen Beamten. Erst Sonderermittler trugen die Fakten zusammen und sorgten dafür, dass die Verantwortlichen gerichtlich zur Rechenschaft gezogen wurden.²¹

Wasser in den Kreisläufen der Ökonomie

Filme über vergiftete oder infektiöse Wässer sind von Beginn an nicht nur Kritik an der Nachlässigkeit kommunaler Behörden im Umgang mit der Pflege der Infrastruktur, sondern auch Filme einer Öko-Kritik an den

18 Vgl. auch den dokudramatischen Film *VERGIFTETE WAHRHEIT (DARK WATERS)*, Todd Haynes, US 2019) über die ¹⁹ Jahre andauernde juristische Auseinandersetzung zwischen Robert Bilott und DuPont – es ging um die ungefilterte Entsorgung von Perfluorooctansäure (PFOA) und anderer per- und polyfluorierter Alkylverbindungen, die zur Herstellung von Teflon verwendet werden, in die Umweltwässer. Zum Film vgl. Lisa Mighetto, *A Tale of Toxic Terror. Dark Waters*, in: *Environmental History* 26, 2 (2021), 338–343; sowie Jon Silberg, *Dark Waters. Truth to Light*, in: *American Cinematographer* 101, 1 (2020), 68–77.

19 *FLINT*, Bruce Beresford, US 2017.

20 *TÖDLICHES TRINKWASSER – SKANDAL IN MICHIGAN (FLINT'S DEADLY WATER)*, Abby Ellis, US 2019.

21 Vgl. dazu auch den 25-minütigen Dokumentarfilm *FROM FLINT: VOICES FROM A POISONED CITY* (Elise Conklin, US 2016) über die Vergiftung mit Methyl-Isozyanat, das aus der nahen Fabrik Union Carbide stammt.

gesellschaftlichen Machtverhältnissen. So spitzt sich auch die deutlich auf die Bush-Wahl von 2004 bezogene Polit-Satire SILVER CITY²² in der Entdeckung eines Umweltskandals zu: Eine Minengesellschaft hatte nicht nur die giftigen chemischen Schwermetall-Rückstände der Minenarbeit des ganzen vergangenen Jahrhunderts zurückgelassen, sondern zudem noch Fässer voller Cyanid-Abfälle in einem Minenschacht entsorgt, die nach dem Zerfall der Fässer bis ins Grundwasser durchgesickert und vor allem durch das Minengewirr im Berg bis in einen Zufluss des nahen Sees gelaufen waren. Der Film handelt von dem Plan der Minengesellschaft, auf dem hochkontaminierten Gelände eine neue Luxus-Stadt zu errichten; er endet zynischerweise mit einem Bild des Sees, auf dem inzwischen Tausende von verendeten Fischen schwimmen – eine Bitternis des Endes, die durch den unterlegten Country-Song *America the Beautiful* (gesungen von Joan Osborne) noch verstärkt wird. SILVER CITY nimmt ein Thema erneut auf, das sich spätestens seit den 1960ern im US-Film findet, meist als Seitenblick auf die Praxis industrieller Produktion bzw. des Umgangs mit Natur. In PRETTY POISON²³ etwa wird in einer ganz nebensächlichen Unterhaltung erwähnt, dass 280 Millionen Liter chemischer Abfälle in einen Fluss gelenkt werden sollen – mit dem zynischen Wortwechsel: «In einem Jahr sind hier alle Fische tot!» und der Gegenrede: «Das ist ein notwendiges Übel.» Damit ist das Thema abgehandelt, die Achtlosigkeit der Figuren im Umgang mit der Natur festgestellt.

Die gesundheitsgefährdende Funktion verseuchter Trinkwässer wurde in der Filmgeschichte auch schon vor den 1960ern explizit angesprochen worden. Dabei wird das Thema von Beginn an oft in weitere Horizonte der Kritik an den Herrschafts- und Interessenverhältnissen der erzählten Welt gesetzt; in DOCTOR BULL (1933)²⁴ etwa wird eine Typhusepidemie mit der Einleitung von Chemiewässern in die Trinkwasserreservoirie einer Kleinstadt zum dramatischen Höhepunkt.²⁵ Wenige Impulse entstammen der Theatergeschichte der *morality plays* und ihrer Adaptionen wie des Schauspiels *Nachtasyl* (*Na dne*, 1901) des russischen Schriftstellers Maxim Gorki oder des Henrik-Ibsen-Stücks *Ein Volksfeind* (1882), ohne dass sie aber einem

22 SILVER CITY, John Sayles, US 2004.

23 DER ENGEL MIT DER MÖRDERHAND (PRETTY POISON), Noel Black, US 1967.

24 DR. BULL (DOCTOR BULL), John Ford, US 1933.

25 Deshalb auch ist der Zusammenhang von Wasser und Krankheit Teil der Medizingeschichte; vgl. dazu etwa Karl Eduard Rothschild, Medizinische Kulturgeschichte des Wassers, in: Zeitschrift für Allgemeinmedizin 59, 9 (1983), 485–490. Vgl. allgemein Karl Hölls Handbuch: Reinhard Nießner (Hg.), Höll Wasser. Nutzung im Kreislauf. Hygiene, Analyse und Bewertung, Berlin/Boston¹⁰2020. Zur Verbindung von Sozialhygiene in der Filmgeschichte vgl. Ulf Schmidt, Sozialhygienische Filme und Propaganda in der Weimarer Republik, in: Dietmar Jazbinsek (Hg.), Gesundheitskommunikation, Wiesbaden 2000, 53–82.

Umweltdiskurs selbst zugehörten: Der dem sozialrealistischen Parallel Cinema zugerechnete NEECHA NAGAR²⁶ – der einzige indische Film, der jemals die Goldene Palme des Filmfestivals von Cannes erhielt – gehört eigentlich zu einer Geschichte der Hygiene im Film. NEECHA NAGAR erzählt vom Plan, das gesamte Abwasser in ein Dorf zu leiten, um Platz für ein Wohnprojekt zu machen. Mit dem Abwasser kommt die Epidemie (ein Gemenge verschiedener Krankheiten), die das ganze Dorf bedroht. Erwähnung verdient auch Satyajit Rays GANASHATRU²⁷ nach Ibsens *Ein Volksfeind*; der Film erzählt die Geschichte des idealistischen Arztes Dr. Ashok Gupta, der die alarmierende Ausbreitung einer Gelbsucht-Epidemie (Hepatitis-A, Typhus, Gastritis) auf die durch defekte Wasserleitungen ausgelöste Kontamination des Weihwassers eines berühmten Tempels zurückführt und mit seinen Warnungen auf heftige Abwehr stößt. Wie auch Anands Film handelt GANASHATRU vor allem von Reichen, die die Vermehrung des eigenen Reichtums auf Kosten des armen Rests der Bevölkerung betreiben.²⁸

Natürlich ist die Gefährdung der lokalen Wasserversorgung durch Nachlässigkeit auch ein latent kriminogenes Sujet – schon die Drohung, Stadtwater zu vergiften, muss die Schutzmächte der Bevölkerung von Gesundheitsaufsicht bis Polizei auf den Plan rufen. Das Thema ist heute bis in die Daytime-Serien vorgedrungen. Ein Beispiel ist der deutsche 45-Minüter ABFÜHRMITTEL aus der Serie HEITER BIS TÖDLICH: HENKER & RICHTER²⁹, in dem die Stadtwerke Büdringhausen mit der Drohung, das Stadtwater zu vergiften, zur Zahlung von 100.000 EUR gezwungen werden sollen. Die Leiterin der – privatisierten – Stadtwerke wiegelt ab; wie zu vermuten, ist sie in die Erpressung verwickelt: Sie hat in deren Vorfeld durch den Verzicht auf die Wartung der Filteranlagen eine epidemieartige Vergiftung der Bevölkerung mit den Auswaschungen der Rückstände der Spritzmittel der anliegenden Bauern verursacht, die vom Erpresser als Warnung vor der angedrohten eigentlichen und nun intentional verursachten Vergiftung ausgegeben worden war.

Die dramatische Konstellation von DOCTOR BULL findet sich bis heute nahezu unverändert in Filmen wie der TV-Produktion BETRAYED³⁰ über die schlampige Arbeit des Bauleiters der Arbeiten am städtischen Wasseresystem,

26 LOWLY CITY (NEECHA NAGAR), Chetan Anand, IN 1946.

27 EIN VOLKSFEIND (GANASHATRU), Satyajit Ray, IN 1989.

28 Vgl. dazu auch die nicht-indischen Adaptionen des Ibsen-Stücks wie EIN VOLKSFEIND (Hans Steinhoff, DE 1937) oder EIN FEIND DES VOLKES (AN ENEMY OF THE PEOPLE), George Schaefer, US 1978.

29 HEITER BIS TÖDLICH – HENKER UND RICHTER, Folge 11: ABFÜHRMITTEL, Ulrich Zrenner, DE 2012.

30 BETRAYED, Anne Wheeler, CA 2003.

der die Verseuchung des Stadtwassers mit E.-coli-Bakterien aus Rinderfarmen verantwortet. Das örtliche medizinische Personal ist verwirrt und überfordert. Es gibt Versuche, das Problem zu vertuschen.³¹ Noch entschiedener bezieht der Dokumentarfilm *IN OUR WATER*³² Position. Der Oscarnominierte Film erzählt von dem fünfjährigen Kampf des Farmers Frank Kaler in New Jersey, der gegen die lokalen Gesundheitsbehörden zu Felde zieht, die behaupten, das Wasser aus dem hauseigenen Brunnen sei sauber und zum Trinken geeignet – obwohl sich der Brunnen in unmittelbarer Nähe zu einer riesigen Mülldeponie befindet. Erst als nach fünf Jahren Kalers Klage vor Gericht behandelt wird, kommt es zu genauerer (und unabhängiger) Begutachtung. Aus der Gerichtsverhandlung stammt die Aussage, dass das Trinkwasser der Kalers als Lösungsmittel zum Abbeizen von Farben hätte abgefüllt werden können. Erst danach wird die Deponie als «Superkontamination» eingestuft (war aber auch 40 Jahre später noch nicht saniert).³³

Wasser und illegale Müllentsorgung

Manchmal wird gerade die Müllentsorgung oder -aufarbeitung in die entferntesten Regionen verlagert, auch und vor allem, um sie gegen das Interesse der Öffentlichkeit abzuschirmen. So hat sich die im Südosten Italiens gelegene Halbinsel Salento zu einer riesigen Müllkippe entwickelt, auf der Abfälle aus ganz Europa abgeladen werden. Der italienische Dokumentarfilm *INFERNO IN PARADISO*³⁴ porträtiert die lokale Situation, von der Intensität der Vergiftung bis zur Kontrolle der Region durch mafia-artige Gruppen, während die offenbar korrupte Administration weitgehend unbeweglich bleibt. Zwar gibt es organisierten Widerstand und es laufen Straf- und Zivilklagen gegen den italienischen Staat, doch scheint die Situation für die Bevölkerung keine Perspektive auf Verbesserung zu haben.³⁵

31 Die Geschichte des Films basiert lose auf den Ereignissen in Walkerton, Ontario, im Jahr 2000.

32 *IN OUR WATER*, Meg Switzgale, US 1982.

33 Der Film wurde mit dem Columbia DuPont Award for Journalistic Excellence ausgezeichnet.

34 *HÖLLE IM PARADIES (INFERNO IN PARADISO)*, Tiziana Caminanda, IT 2021.

35 Unbedingt bemerkenswert ist der italienische Dokumentarfilm *BEAUTIFUL COUNTRY (BIÜTIFUL CAUNTRI, Esmeralda Calabria / Andrea D'Ambrosio, IT 2007)* über eine Giftmülldeponie im italienischen Kampanien südlich von Rom, auf der Giftmüll in Fässern endgelagert wird, die allerdings verrostet, undicht werden, giftige Dämpfe freisetzen, Flüssigkeiten in den Boden sickern lassen, woraufhin schwarze Gifttümpel entstehen, aus denen die gefährlichen Substanzen in das Grundwasser gelangen. Der Film wurde trotz der Erfolge auf mehreren Filmfestivals vom italienischen Fernsehen nicht angekauft.

Die Menge an Filmen über Müllentsorgung, insbesondere über die Rolle, die Dritte-Welt-Länder dabei spielen, ist unübersehbar groß. Bis heute ist der wie eine scholastische Lektion konzipierte nur 13-minütige Kurzfilm *ILHA DAS FLORES*³⁶ wie eine Summa eines realen Skandalons zu lesen, das politisch und ökonomisch ungelöst und gleichzeitig Zentrum einer oft in Illegalität praktizierten Strategie des Unsichtbarmachens ist. Erst durch das Hinsehen auf den Abfall wird die Arbeit derjenigen sichtbar, die auf den Müll als Quelle ihrer Lebensgüter angewiesen sind. Die Armen, die die «Insel der Blumen» bevölkern, sind der eigentliche Abfall eines Umgangs mit Überfluss, der soziale Exklusivität und Verelendung der Ärmsten gegen den Luxus der Überversorgung eintauscht.³⁷

Schon die Entsorgung des «normalen» Mülls ist nicht umsonst zu haben. Die Entsorgung kontaminierter Materialien oder gar von reinem Giftmüll, der in industriellen Produktionsprozessen anfällt, schlägt sich erst recht als Kostenfaktor in die Kalkulation der Produktion selbst durch. Was liegt näher, als die Entsorgung zu umgehen, sie ausfallen zu lassen, obwohl die Firmen dazu verpflichtet sind, Rückstände so zu behandeln, dass von ihnen keine Gefahr mehr ausgehen kann. Hier schließt sich der Kreis zum eigentlichen Thema dieses Beitrages: Die Kosten für die Vernichtung oder Entsorgung von Giftabfällen durch illegale Einleitung in Wasserreservoirie wie Flüsse aus der Kostenbilanz der Hersteller verschwinden zu machen, ist ein naheliegendes Verbrechen, das sich als Schlüsseltat in Kriminalhandlungen geradezu aufdrängt. In der *TATORT-Folge KIELWASSER*³⁸ geht es um einen

36 *INSEL DER BLUMEN (ILHA DAS FLORES)*, Jorge Furtado, BR 1989.

37 Man denke neuerdings an Dokumentarfilme wie *WELCOME TO SODOM* (Florian Weigensamer / Christian Krönes, AT 2018) über die weltweit größte Elektroschrott-Deponie im ghanaischen Accra. Man denke auch an *MÜLL IM GARTEN EDEN* (Fatih Akin, DE 2012) über eine auf Staatsweisung eingerichtete Mülldeponie an der – eigentlich für Teeanbau genutzten – türkischen Schwarzmeerküste, gegen bestehende gesetzliche Auflagen und gegen den Willen der Bevölkerung. Der SF-Film *WALL-E – DER LETZTE RÄUMT DIE ERDE AUF* (WALL-E, Andrew Stanton, US 2008), der auf einer zur Müllhalde verkommenen Erde beginnt, wirkt gegen alle diese um Realismus bemühten Filme wie eine hyperbolische Satire auf das unvermindert aktuelle Thema. Wie auch andere Filme zum Thema ist der allegorisch erhobene Zeigefinger deutlich zu erkennen. Noch extremer in der konzeptionellen Anlage ist die Dokumentation *SUPER TRASH* (Martin Esposito, FR 2013), in der er selbst den Protagonisten seines Experiments spielt: Er reist an den Ort seiner Kindheit an der Côte d'Azur zurück, der heute unter einer großen Mülldeponie begraben liegt. Er beschließt, auf der Deponie zu wohnen, bleibt dort für zwei Jahre. Er schreibt über die dort lagernden Giftstoffe, deren flüssiges Konzentrat durch einen Fluss bis zum Meer gespült wird; er ernährt sich sogar von der Halde, wäscht sich in dem verseuchten Fluss – und sein Versuch, sein Leben im Müll zu organisieren, wird zu einer Metapher der heutigen Welt. Esposito verzichtet auf jede Form der Schuldzuweisung, das unterscheidet sein Experiment deutlich von allen anderen Filmen des Themenkreises.

38 *TATORT, Folge 156: KIELWASSER*, Hajo Gies, DE 1984.

Mord und einen Krebstod, der durch die Verklappung von Giftabfällen im Rhein durch Rheinschiffer, die ihre Fracht vorgeblich nach Holland bringen sollten, verursacht worden ist; als ursächlich erweist sich die Absprache der Schiffer mit einem nahen Chemiewerk, den Inhalt der «Nitroxin»-Fässer in den Rhein zu kippen und nicht in Holland abzuliefern.³⁹

Ein zweites, deutlich späteres Beispiel ist *STILLE WASSER*⁴⁰ aus der Krimireihe *DONNA LEON*: Hier geht es um die illegale Entsorgung von Giftmüllfässern mit Rückständen wie Chrom, Arsen und Quecksilber, die einfachheitshalber in die Lagune von Venedig geworfen werden; aufgefallen war die Vergiftung der Lagune durch ein Massensterben der Bienen. Am Ende verspricht der verantwortliche Industrielle, die über hundert Fässer zu bergen und ordnungsgemäß zu entsorgen.⁴¹

Wie eine Kombination gleich mehrerer Subthemen der Dramatik der Wasserökologie wirkt der österreichische Thriller *TOD IN DEN BERGEN*⁴². Er beginnt mit einem Leichenfund in den Bergen und dem Mord an einem Journalisten, der am Fundort der Leiche recherchieren wollte. Eine Ärztin, die in dem Urlaubsort Kalltach geboren wurde und gerade zu Gast ist, beginnt eigenständig Nachforschungen anzustellen. Aufgrund von Hinweisen auf eine Münchner Speditionsfirma, bei der der zuerst gefundene Tote seinerzeit wohl gearbeitet hat, führt sie die sich häufenden eigenartigen Hautausschläge in der Region und die massiven Zellmutationen der Gletscherleiche auf einen Umweltskandal zurück. Tatsächlich hatte der Bürgermeister von Kalltach vor Jahren, als das Salzbergwerk des Ortes geschlossen werden musste, zugestimmt, einen der Stollen als Lager für radioaktive Abfälle zu nutzen. Durchsickerndes Wasser brachte die Fäs-

39 Der Film greift ein Thema auf, das seit Anfang der 1970er in die Tagespresse geriet und den Gedanken eines sorgsamsten Umgangs mit den natürlichen Umweltgegebenheiten zu einer auch politisch relevanten Tatsache machte. Für viele Jahre galt der Rhein – bedingt durch die Einleitung der Haushaltsabwässer, u. a. von Basel, sowie zahlreicher Industrieabwässer der anliegenden Großindustrie – als «toter Fluss» (wie auch andere Flüsse, die durch Industriegebiete fließen – Main, Ruhr, Emscher etc.). Selbst in Ländern der Dritten Welt sind Trinkwässer nicht unbedingt nur durch tödliche Bakterien, Viren oder Mikrolebewesen verseucht, sondern auch durch Umweltgifte: In *SAHARA – ABENTEUER IN DER WÜSTE* (SAHARA, Breck Eisner, DE/GB/ES/US 2005), wird eine unbekannte, sich schnell ausbreitende Seuche in Westafrika als Folge einer Umweltvergiftung durch kontaminiertes Flusswasser identifiziert, das aus einer von einem französischen Konzern betriebenen Müllverbrennungsanlage in einen unterirdischen Nebenarm des Niger gesickert war. Auch hier steht ein Infektor der industriellen Produktionssphäre kausal am Beginn der Epidemie, nicht die Natur und auch nicht die mangelhafte Hygiene afrikanischen Alltagslebens.

40 *STILLE WASSER*, Sigi Rothemund, DE 2019.

41 Schon *SCHÖNER SCHEIN* (Sigi Rothemund, DE 2012) aus der *DONNA-LEON*-Reihe hatte sich mit der illegalen – und äußerst lukrativen – Entsorgung von Giftmüll befasst.

42 *TOD IN DEN BERGEN*, Nils Willbrandt, AT 2013.

ser zum Verrosten, deren Inhalt langsam als rote Flüssigkeit aus dem Eingang des Bergwerks herausläuft. Ein Getränkehersteller hatte Quellwasser aus der Nähe des Sperrbezirkes abgepumpt und als Mineralwasser zu vermarkten versucht, nicht wissend, dass es hochtoxisch war. Tatsächlich breiten sich die Hautausschläge epidemisch aus, bevor das illegale Lager mit gelben Fässern und die daraus resultierende Giftigkeit des Wassers entdeckt werden und die Gefahr gebannt werden kann.

Über die unmittelbaren Bezüge zu den Bildern des Atommüll-Zwischenlagers Asse II hinaus berührt der Film gleich mehrere Themenkomplexe, die Wasser mit anderen soziodramatischen Syndromfeldern verbinden: die finanzielle Notlage von Kommunen, die Kosten für die (privatisierte) Entsorgung von Abfällen vor allem der Atomindustrie, die Wellness- und Tourismusindustrie und die Werbung für den Erholungswert der Urlaubsorte, die Kommerzialisierbarkeit von Gesundheit, Heilwasser und Wasserherkunftsangaben. Alles dies: Werthorizonte, die auf die Konditionen industrieller Organisation, kommerzieller Verwertungsinteressen wie auch auf solche individuell-privater Gesundheits- und Wohlergehenserwartungen aufbauen.

Die Filmgeschichte der industriell verursachten Verschmutzung des Wassers weist zurück bis in die Frühzeit der ökologischen Bewegung anfangs der 1970er-Jahre, begleitet sie gewissermaßen und nimmt Themen und Probleme auf, die dort eine Rolle spielten und spielen. Ein frühes Beispiel ist Peter Fleischmanns ebenso wütende wie düstere Satire *DAS UNHEIL*⁴³, die heute weitgehend vergessen ist.⁴⁴ Der in den stilistischen Mustern der Dokumentation verfahrenende, kaleidoskopartig montierte Film spielt in einer mittelhessischen Kleinstadt und behandelt auf der einen Seite die Phantasmagorien der heilen Welt, die in der sozialen Ordnung des Städtchens ebenso manifestiert wird wie in deren Selbstinszenierung (hier als geplantes Fest der Minderheit der schlesischen Vertriebenen anlässlich der Weihe der neuen Kirchenglocken), der aber entgegengesetzt sind die ambivalente Rolle der Kirche und die unkontrollierte Umweltvergiftung einer nahen Industrieanlage; selbst die jugendliche Protestkultur der Zeit ist präsent durch einen Studenten, der besonders öffentlichkeitswirksam gegen die zunächst allgemein ignorierte Umweltverschmutzung aufmerksam macht und der im Verlauf des Geschehens tot in der Lahn gefunden wird. Die Industrieanlage stößt Rauchschwaden aus und vergiftet das Was-

43 *DAS UNHEIL*, Peter Fleischmann, DE/FR 1971.

44 Der Film stieß auf deutliche Ablehnung der Kritik. Zwar gewann er den Prix Bunuel auf den Filmfestspielen in Cannes, doch blieb er im Kino unbeachtet und nur durch die ZDF-Ausstrahlung am 26. August 1974 einem weiteren Publikum zugänglich.

ser. Ältere Menschen beginnen zu husten, in einer Zoohandlung in der Nähe der Schlote sterben fast alle Tiere. Das Wasser aus der Leitung ist bald ungenießbar. Erst jetzt kommt es zu Protesten und Demonstrationen. Beim Glockenfest kommt es dann zwar zu Zusammenstößen von Besucher:innen des Festes, Arbeiter:innen des Stahlwerks und der Polizei, doch nach dem Fest geht man wieder zum gewohnten Alltagsleben über.

Erst viele Jahre später wird die Frage, wer für die Sanierung von Rückständen industrieller Produktion zuständig ist, zu einer Frage der realen Umweltpolitik. In den vorliegenden Filmen bleibt sie ein nur hintergründiges Thema – obwohl etwa die ökologische Belastung der Böden und des Wassers in der Region Bitterfeld bis heute ein weitestgehend ungelöstes Problem darstellt.⁴⁵ Ausgerechnet ein Kinderfilm spricht das Thema schon relativ früh direkt an: *DIE SPUR DER ROTEN FÄSSER*⁴⁶ spielt in der Mark Brandenburg nahe einem verlassenen russischen Truppenübungsplatz. Das Schwimmen im nahen See ist unmöglich, weil dort tote Fische treiben. Die Kinder entdecken bald rote Fässer, die vor sich hin rosten, langsam auslaufen und offenbar hochgiftig sind. Die Behälter werden im Auftrag eines windigen Geschäftemachers rot übermalt, um sie so als Hinterlassenschaft der russischen Armee auszuweisen – damit würde die Entsorgung der Fässer Sache des Bundes und der Steuerzahler.⁴⁷ Dass der Sohn des Bauern, bei dem die Kinder logieren, im Vorfeld des Films unter seltsamen Umständen verstirbt, wird verschwiegen und erst durch die Kinder mit den Fässern in Verbindung gebracht, die sich dazu aufmachen, selbst die Geschehnisse aufzuklären.

Der Zusammenhang zwischen industrieller Produktion und Umweltschäden ist schon in diesem Film greifbar, zwanzig Jahre nach dem breiten öffentlichen Diskurs über die Verseuchung von Böden und die unkontrollierte Gefährdung der Gesundheit vieler. Aber er wird nur indirekt thematisch, weil die Routinen des Verschweigens und des Erduldens der

45 Vgl. dazu den 30-minütigen, illegalerweise noch zu Zeiten der DDR entstandenen Film *BITTERES AUS BITTERFELD. EINE BESTANDSAUFNAHME* (Rainer Höllfritzsch / Margit Miosga / Ulrich Neumann, DE 1988); vgl. dazu auch den 45-Minüter *DAS WAR BITTERES AUS BITTERFELD* (Rainer Höllfritzsch / Ulrike Hemberger / Margit Miosga, DE 2005) über die Entstehung des Films von 1988.

46 *DIE SPUR DER ROTEN FÄSSER*, Kai Wessel, DE 1995.

47 Die ökologischen Belastungen, die die DDR-Industrie hinterlassen hatte, waren in der BRD nach der Wiedervereinigung ein wichtiges Thema. So gehört auch die Betrugsgeschichte aus der TV-Krimireihe *POLIZEIRUF 110: KÄFER UND PRINZESSIN* (Robert Thalheim, DE 2014) diesem Themenfeld an: Es geht dabei um vorgeblichen Rückstände einer DDR-Lackfabrik, die als Dünger auf die Felder ausgebracht worden seien und zur Kontamination der Böden geführt haben – allerdings handelt es sich um eine gezielte Vergiftung, die erst 2007 ausgeführt wurde, um die Ackerflächen für eine Bodenspekulation (unter Beteiligung der kommunalen Behörde) aufzubereiten.

auch in den 1960ern und 1970ern bereits klar erkennbaren Schäden stärker sind als die denkbaren Maßnahmen dagegen. Erst das Erstarken der in der Bevölkerung verbreiteten Protestbereitschaft der folgenden Jahrzehnte mag bedingen, dass Fleischmanns DAS UNHEIL seit 2015 als Stream online verfügbar ist. Heute ist das Wissen um den ursächlichen Interessenkonflikt von Industrie und Umweltschutz Gemeinwissen geworden; und auch die Tatsache, dass der Schutz der Bevölkerung vor den Giftabfällen der Industrie ein hohes Rechtsgut darstellt und nachweisbare Umweltschädigung eine justiziable Verletzung des Ordnungsrahmens der Industrie ist, ist heute Allgemeingut.

Es waren vor allem die US-Prozesse um Schadenersatzzahlungen, die zur Kenntnis der Rechtssituation geführt haben. Einer der bekanntesten Filme, die eine industriell verursachte Umweltvergiftung thematisieren, ist bis heute der schon mehrfach erwähnte, auf einen realen Prozess zurückgehende Rechtsanwalts-Thriller ERIN BROCKOVICH⁴⁸: Eher zufällig stößt die Titelheldin (Julia Roberts) auf einen Umweltskandal ungeahnten Ausmaßes – aus einem Werk der Pacific Gas and Electric ist jahrelang gesundheitsschädliches Chrom(VI) in das Grundwasser gelangt und hat zur Erkrankung und sogar zum Tod von Anwohner:innen geführt. Eine ähnliche Grundkonstellation spielt A CIVIL ACTION durch. Hier geht es um von Großgerbereien vergiftetes Grundwasser, das als Auslöser für die Leukämieerkrankung einer ganzen Reihe von Kindern vermutet wird. Erst die Klage einer Umweltbehörde erzwingt eine hohe Schadenersatzzahlung und die Schließung der beiden verursachenden Fabriken. Wie ERIN BROCKOVICH geht auch dieser Film auf einen tatsächlichen Prozess zurück.

Beide Filme schildern den schwierigen und langwierigen Kampf, den die Rechtsvertreter gegen die verursachenden Konzerne führen müssen. Auch sie thematisieren die Strategien des Verschweigens und des Verdunkelns, mit denen die Industrie versucht, sich aus jedem Schuldverhältnis herauszulügen. Aber sie dramatisieren die Beziehung als Kampf eines Davids gegen den industriellen Goliath und behaupten am Ende, dass sich das Gemeinwohl und die Rechte der Geschädigten gegen alle ökonomische Macht

48 Aus der umfangreichen Diskussion über die Bedeutung von Wasser in den Produktionsprozessen der Industrie und dem Interesse der Bevölkerung an Zugang zu den Wasserressourcen vgl. Daniel Jaffee / Soren Newman, A bottle half empty. Bottled water, commodification, and contestation, in: *Organization & Environment* 26, 3 (2013), 318–335; sowie Carlo C. Galli / Christian Vousvouras, Nestlé caring for water, in: *International Journal of Water Resources Development* 36, 6 (2020), 1093–1104, zu den sich verändernden Strategien des Konzerns im Umgang mit Wasser. Insbesondere zum höchst ambivalenten Umgang mit Wasserrechten vgl. den Dokumentarfilm BOTTLED LIFE – DAS GESCHÄFT MIT DEM WASSER (Urs Schnell, CH/DE 2012), über den Nestlé-Konzern, der allein mit abgepacktem Wasser mehr als 10 Milliarden Schweizer Franken umsetzt.

zur Wehr setzen können. Das Ende der Filme mag imaginär erscheinen, weil es die Chance des Einzelnen behauptet, gegen alle Wahrscheinlichkeit sein Recht auf Integrität des Körpers auch gegen mächtige Gegner durchzusetzen. Doch vielleicht indizieren sie eine Bewegung der Gerichtsbarkeit, das Prinzip der Verantwortung (resp. der Schuld) neu zu gewichten, auch formale Akteure zur Rechenschaft ziehen zu können.

Neben diesen Dramatisierungen der Gefährdung des Wassers bzw. der Wasserversorgung durch Krankheiten und Gifte steht ein zweiter Themenstrang, der eng mit der oben schon angesprochenen Zivilisations- und Industriekritik zusammengehört. Hier geht es um die unheilige Verbindung oder gar Allianz von Politik, Verwaltung und Wirtschaft, in der die Kontrolle der Wasserversorgung zu einem Quell unabsehbarer Mehrwertproduktion wird. Im großen Stil hat der Schweizer Lebensmittelkonzern Nestlé die Strategie verfolgt, weltweit große Teile der Wasserversorgung zu privatisieren und Wasser damit zu kommerzialisieren.⁴⁹ Das Vorhaben kann sogar im Kleinen dramaturgisch genutzt werden: In dem TV-Krimi UNTER VERDACHT: DAS BLUT DER ERDE⁵⁰ wird ein plötzlicher Kindstod auf kontaminiertes Stadtwasser aus dem veralteten Wasserwerk der Stadtwerke zurückgeführt. Allerdings handelt es sich dabei nur um ein Gerücht, das die Stadtverwaltung durch das Verhindern einer Obduktion sogar noch gestützt hatte. Tatsächlich ging es nämlich darum, die Stadtwerke – unter dem Vorzeichen der seinerzeit populären «Public-Private-Partnership» – zu privatisieren und zudem die Zustimmung der kleinen Gemeinde im Allgäu zu erlangen, eine nahegelegene Grundwasserblase als Mineralwasser zu vermarkten (und sogar die Wasserversorgung der Stadt München unter Kontrolle bringen zu können).

Der wohl bekannteste Film, in dem Wasserrechte eine zentrale dramatische Rolle spielen, ist CHINATOWN⁵¹. Wasserrechte sind eines der beiden beherrschenden Themen: Der Chefindgenieur der städtischen Wasserwerke, des *Los Angeles Department of Water and Power*, wird ermordet. Obwohl man in der Leiche Salzwasser feststellt, wird von der Polizei als Todesursache «Ertrinken im Los Angeles River» angegeben. Wie ein Privat-

49 Eine ähnliche Grundkonstellation arbeitet der TV-Film BIS ZUM LETZTEN TROPFEN (Daniel Harrich, DE 2022) aus, der die Geschichte eines Bürgermeisters erzählt, der die Wasserrechte in seinem Ort an einen weltweit agierenden Konzern vergibt, um die Finanzen der Gemeinde zu sanieren; seine Tochter aber protestiert in der Bürgerbewegung gegen ihren Vater. Der Film wurde zusammen mit der Dokumentation BIS ZUM LETZTEN TROPFEN – DIE DOKU (Daniel Harrich, DE 2022) im Rahmen des ARD-Schwerpunkts #unserWasser am 16. März 2022 ausgestrahlt; die Dokumentation stellt die Bezüge zur aktuellen Umwelt- und Kommunalpolitik explizit zur Diskussion.

50 UNTER VERDACHT: DAS BLUT DER ERDE, Andreas Herzog, DE 2012.

51 CHINATOWN, Roman Polanski, US 1974.

detektiv herausfindet, ist der Fluss fast vollständig ausgetrocknet, weil die Wasserwerke nachts große Mengen Wasser ins Meer leiten. Es geht tatsächlich um große Landkäufe durch den Geschäftspartner des toten Ingenieurs, die durch die Austrocknung des Landes die Landbesitzer:innen zu Verzweiflungsverkäufen zwingen will. Zudem geht es um den Bau eines Staudamms, um der Wasserknappheit begegnen zu können und die Preise des bis dahin nicht nutzbaren Bodens wieder in die Höhe zu treiben.

Gerade die auch juristisch elementare Frage, ob es ein Menschenrecht auf Wasser gibt, ob es also rechtens ist, Wasserrechte zu kapitalisieren und es zur Ware in den Kreisläufen der kapitalistischen Ökonomie zu machen, oder ob es ein Gemeinrecht der Bevölkerung auf den Zugang zu Wasser gibt, spielt in diesen Filmen meist nur eine hintergründige Rolle. Einer der wenigen Filme, der das Problem explizit aufwirft, sogar vor einem möglicherweise entstehenden weltweiten Wasserkartell warnt, ist wiederum ein Dokumentarfilm: *FLOW: FOR LOVE OF WATER*⁵² spricht explizit von «Wasserraub» und beantwortet die Frage, ob eine Transformation von Wasser in eine «Ware» bzw. in «Besitz» rechtens ist oder ob sie gegen Elementarrechte verstößt, klar zugunsten der zweiten Option.⁵³

Summa

Der eingangs des Artikels angekündigte Bericht über die Manifestationen des neueren Diskurses über die Trinkwässer, vor allem die Untersuchung der dramatischen und symbolischen Horizonte, die die Beispiele aus fiktionalen Film- und Fernsehproduktionen veranschaulichen, legt die Annahme nahe, dass die Realität tatsächlicher Umweltkatastrophen auch der Stichwortgeber für ihre Bearbeitung in fiktionaler Form ist. Dabei hat sich gezeigt, dass nicht nur eine erstaunliche Anzahl der Spielfilme auf Realgeschehnisse zurückgeht, sondern dass auch zahlreiche Dokumentationen und Dokumentarfilme signifikante und prägnante Schlüsselsymbole in den Prozess kollektiver Gedächtnisbildung einspeisen. Die überaus auffallende Häufigkeit, mit der *ERIN BROCKOVICH* als Referenzfilm des ganzen Diskurs-

52 *FLOW – WASSER IST LEBEN (FLOW – FOR LOVE OF WATER)*, Irena Salina, US 2008.

53 Zur allgemeinen Problematik der Ökonomisierung des Wassers bzw. der Wasserrechte vgl. Kate Bayliss, *The Financialization of water*, in: *Review of Radical Political Economics* 46, 3 (2014), 292–307, die sie klar als unvereinbar mit den sozialen Zielen der Wasserversorgung behauptet. Zur zunehmenden ökonomischen Bedeutung von Wasser als Rohstoff («water is the new oil») und seiner Privatisierung siehe auch Avi Brisman u. a., *Too Costly. Water and Privatization*, in: Avi Brisman u. a. (Hg.), *Water, Crime and Security in the Twenty-First Century*, London 2018, 113–147.

komplexes in der eingangs erwähnten kleinen Umfrage genannt wurde, mag auch damit begründet werden, dass der Film den Kampf eines Davids (repräsentiert durch die Titelfigur und ihren Rechtsanwalts-Buddy) gegen einen Goliath (vertreten durch einen übermächtigen Chemiekonzern und seine namens- und gesichtslosen Rechtsvertreter) erzählt und mit dem Erfolg des Davids endet. Anderes – die Objektbilder des Abfalls, die toten Fische, die auf einem See schwimmen usw. – ist nicht kontextgebunden, entbehrt des dramatischen Rahmens und kann auf reine Referenzialität gründen.

Ältere diskursive und politische Kontexte wie Hygiene und Gesundheitsfürsorge treten gegenüber den neueren Trinkwassergefährdungen wie Kontamination mit Schadstoffen oder Privatisierung der Wasserrechte zurück, dominiert durch neue Akteur:innen und neue Interessenlagen.

Ein Weiteres macht der Bericht zudem deutlich: dass die Schlüsselbilder nicht dem Kino (und seinen «großen Erzählungen»), sondern vielmehr dem Fernsehen und seinen Berichterstattungsformaten entstammen. Man mag diese Beobachtung mit der in den Diskursanalysen öfters geäußerten Annahme verbinden, dass diskursrelevante Informationen nur in spezifischen Textsorten gegeben werden können und in ihren besonderen Qualitäten an diese ihre Herkunft erinnern und so einen primären semantischen Impuls (hier: Referenz auf äußeres Geschehen) bewahren. Die Versuche, diskursive Verhältnisse zu dramatisieren, erlauben über die primäre Information hinaus aber ein Eindringen der Zuschauer:innen in die intentionalen Ziele der beteiligten Akteur:innen (oft auch der korrupten oder unfähigen Verwaltungs- und Aufsichtsbehörden). Gerade die empathische Durchzeichnung der Figuren und ihrer Antriebskräfte sowie ihrer moralischen Verantwortung erweitern die Wissenseinheit zu einer kulturellen Einheit, die sich nun in diversen Sub- und Seitenthemen entfaltet. Dramatische Texte öffnen gelegentlich zudem einen Übergang in die Erforschung der Wertkonflikte, denen Handelnde ausgesetzt sein mögen, wie der Protagonist in *A CIVIL ACTION* sich vom Saulus zum Paulus wandelt und – zum Preis der eigenen Verarmung – dafür sorgt, dass Anwohner Schadenersatzansprüche gegenüber den Konzerninhabern für durch illegal abgeleitete Abwässer einer Gerberei verursachte Leukämie-Erkrankungen geltend machen können. Dem Referenzwissen um die Reinheit der Trinkwässer, das vor allem in dokumentarischen Textformaten kommuniziert wird, steht so eine zweite Ebene moralischer und juristischer Reflexion zur Seite, die ihren Platz in anderen (und diesmal: dramatischen) Textsorten hat.

Literaturverzeichnis

- Bayliss, Kate, The Financialization of Water, in: Review of Radical Political Economics 46, 3 (2014), 292–307.
- Böhme, Gernot / Böhme, Hartmut, Feuer, Wasser, Erde, Luft. Eine Kulturgeschichte der Elemente, München 1996.
- Böhme, Hartmut, Anthropologie der Vier Elemente, in: Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik (Hg.), Wasser, Schriftenreihe Forum 9 / Elemente des Naturhaushalts 1, Köln 2000, 17–38.
- Böhme, Hartmut, Kulturgeschichte des Wassers im Rahmen der Vier-Elementenlehre, in: Nova Acta Leopoldina 85, 323 (2002), 227–251.
- Botting, Fred, Love Your Zombie. Horror, Ethics, Excess, in: Justin C. Edwards / Agnieszka Soltysik Monnet (Hg.), The Gothic in Contemporary Literature and Popular Culture. Pop Goth, Routledge Interdisciplinary Perspectives on Literature 8, New York 2012, 29–46.
- Brisman, Avi u. a., Too Costly. Water and Privatization, in: Avi Brisman u. a. (Hg.), Water, Crime and Security in the Twenty-First Century, London 2018, 113–147.
- Galli, Carlo C. / Vousvouras, Christian, Nestlé caring for water, in: International Journal of Water Resources Development 36, 6 (2020), 1093–1104.
- Grant, Matthew, The Cabin on the Screen. Defining the <Cabin Horror> Film, in: Film Matters 5, 1 (2014), 5–12.
- Heller, Franziska, Filmästhetik des Fluiden. Strömungen des Erzählens von Vigo bis Tarkowskij, von Huston bis Cameron, München 2010.
- Jaffee, Daniel / Newman, Soren, A bottle half empty. Bottled water, commodification, and contestation, in: Organization & Environment 26, 3 (2013), 318–335.
- Ketchum, James S., Chemical Warfare Secrets Almost Forgotten. A Personal Story of Medical Testing of Army Volunteers with Incapacitating Chemical Agents During the Cold War (1955–1975), Santa Rosa i. Kal. 2006 / Repr.: Bloomington i. Ind. 2012.
- Mighetto, Lisa, A Tale of Toxic Terror. Dark Waters, in: Environmental History 26, 2 (2021), 338–343.
- Möller, Karl-Dietmar / Wulff, Hans J., Sign, Function, and Context, in: Researchfilm 9, 1978, 464–466.
- Moore, Ellen E., Imagining Disaster in the Eco-Thriller, in: Ellen E. Moore (Hg.), Landscape and the Environment in Hollywood Film. The Green Machine, Cham 2017, 97–119.
- Nießner, Reinhard (Hg.), Höll Wasser. Nutzung im Kreislauf. Hygiene, Analyse und Bewertung, Berlin/Boston¹⁰2020.
- O'Brien, Adam, In and Around *The Bay*. Water, Fish, Infrastructure, in: Film Studies 19, 1 (2018), 20–33.
- Rothschuh, Karl Eduard, Medizinische Kulturgeschichte des Wassers, in: Zeitschrift für Allgemeinmedizin 59, 9 (1983), 485–490.
- Schmidt, Ulf, Sozialhygienische Filme und Propaganda in der Weimarer Republik, in: Dietmar Jazbinsek (Hg.), Gesundheitskommunikation, Wiesbaden 2000, 53–82.
- Schoenen, Dirk, Beobachtungen über parasitenbedingte Ausbrüche durch Trinkwasser und Maßnahmen zu deren Vermeidung Teil I. Die Trinkwasserversorgung von Milwaukee und die Ausbrüche von 1916, 1936, 1938 sowie 1993, in: Bundesgesundheitsblatt-Gesundheitsforschung-Gesundheitsschutz 44, 4 (2001), 364–370.
- Silberg, Jon, Dark Waters. Truth to Light, in: American Cinematographer 101, 1 (2020), 68–77.
- Wulff, Hans J., Epidemiologische Horizonte von Wasser im Film, in: Dennis Henkel / Hans J. Wulff (Hg.), Seuchen, Epidemien und Pandemien im Film. Ein kaleidoskopisches Panorama zur Geschichte des Infektionsfilms, Münster 2022, 197–204.

ABSCHIED VON MATJORA

Sowjetrussischer Öko-Nationalismus trifft auf westliche Öko-Bewegungen

Der sowjetrussische Film ABSCHIED VON MATJORA¹ in der Regie von Elem Klimov hatte am 12. März 1987 seinen Kinostart in Westdeutschland, ein halbes Jahr später, am 6. November 1987, kam er in die Kinos der DDR. Insbesondere in der westlichen Sphäre und hier wiederum in der deutschsprachigen Filmkritik waren die Sympathien eindeutig auf Seiten des Hauptthemas des Films – des Bewahrens von Bestehendem und des Hinterfragens der sowjetischen Fortschrittsideologie. Eine Insel in der Angara, einem mächtigen Fluss in Sibirien, soll einem Stausee weichen. Die Inselbewohnerinnen und -bewohner werden umgesiedelt und ihre Häuser niedergebrannt, doch einige wenige Alte entschließen sich zu bleiben. Dieser im Film durchgespielte Konflikt zwischen Tradition und Fortschritt wurde von der deutschsprachigen Filmkritik mit großen Begriffen bedacht. Im *Lexikon des Internationalen Films* findet sich die Kurzkritik, der Film überzeuge «vor allem durch seine zutiefst humane Gesinnung und seine Inszenierung, die mit überwältigenden Bildmetaphern vielschichtige Zusammenhänge erfahrbar macht».² Hans Stempel resümiert in *epd Film*, dem evangelischen Pendant zum katholischen *Filmdienst*, der Film sei als «Requiem begreifbar, als eine Trauerarbeit wie die Leichenwäsche, die Dar'ja [die Hauptfigur] ihrem schönen Holzhaus angedeihen läßt».³ Walter Ruggle wird in der Schweizer Filmzeitschrift *Filmbulletin* noch expliziter und nennt ABSCHIED VON MATJORA «ein[en] bewegende[n], zutiefst russische[n] Film über den Raubbau des Menschen an den natürlichen und grundlegenden Werten seiner Existenz».⁴

1 ABSCHIED VON MATJORA (PROŠČANIE), Elem Klimov, UdSSR 1983.

2 Abschied von Matjora, Filmdienst, filmdienst.de: <https://is.gd/3yTSD0> [abgerufen am 20. März 2025].

3 Hans Stempel, Abschied von Matjora, in: *epd Film* 4 (1987), 33.

4 Walter Ruggle, Proscanje / Abschied von Matjora von Elem Klimov: Vom Untergang der alten Werte, in: *Filmbulletin* 153 (1987), 15, e-periodica.ch: <https://is.gd/SPdb2x> [abgerufen am 15. Juli 2025].

Ein genauerer Blick auf den Entstehungskontext des Films in der Sowjetunion der frühen 1980er-Jahre und seine internationale Rezeption fördert eine bemerkenswerte Verschmelzung zweier heute unversöhnlicher Positionen zu Tage, denn hier trifft eine konservative, modernisierungsfeindliche und nationalistische Ideologie, die insbesondere die literarische Vorlage des Films – den Roman *Abschied von Matjora* (im Original *Proščanie s Matëroj*) des sibirischen Schriftstellers Valentin Rasputin – kennzeichnet, auf die alternativen, liberalen Öko-Bewegungen in Westeuropa und den USA. Im spätsowjetischen Diskursgefüge kann die literarische Vorlage und die Verfilmung einem Öko-Nationalismus russischer Prägung zugeordnet werden, der eine Verschränkung von ökologisch motivierter Kritik am Sowjetsystem und dem Wunsch nach nationaler Selbstbehauptung mit sich bringt.⁵ Damit in Zusammenhang setzt sich der folgende Artikel zum Ziel, diese heute stark polarisierten Positionen von konservativ-nationalistisch und liberal-weltoffen, die in der Produktion und anschließenden Rezeption miteinander verschränkt wurden, aufzuzeigen und Roman und Film mit der Frage zu konfrontieren, was uns beide Texte retrospektiv betrachtet zum Thema Ökologie und Nachhaltigkeit zu sagen haben. Auf die Analyse der literarischen Vorlage in Bezug auf Handlung, Figurengestaltung und stilistische Besonderheiten folgt im zweiten Unterkapitel eine eingehende Betrachtung der filmästhetischen Gestaltung. Dabei wird danach gefragt, mit welchen Ausdrucksmitteln und visuellen wie akustischen Effekten der Film arbeitet. Im dritten und letzten Schritt werden anhand der vier Elemente Wasser, Erde, Feuer und Luft anschlussfähige Schlüsselbilder für unterschiedliche Diskurse herausgearbeitet, die von den Öko-Bewegungen der 1980er-Jahre bis zu aktuellen politischen und gesellschaftlichen Realitäten im heutigen Russland reichen.

Der literarische Text: *Proščanie s Matëroj*

Die Erstveröffentlichung von *Abschied von Matjora* erfolgte im Oktober und November 1976 in der sowjetischen Literaturzeitschrift *Naš sovremennik* (*Unser Zeitgenosse*), die zu diesem Zeitpunkt laut Wikipedia eine stolze Auflage von 205.000 Exemplaren hatte. Auf Russisch wird der in der

5 Der Begriff des Öko-Nationalismus wird vor allem zur Bezeichnung ökologischer Bewegungen in einzelnen Sowjetrepubliken, insbesondere in Georgien, Armenien, Moldau, der Ukraine und dem Baltikum, verwendet, er trifft jedoch gleichermaßen auf künstlerische und gesellschaftliche Strömungen der politisch und kulturell hegemonialen russischen Sowjetrepublik zu. Zum Begriff vgl. Klaus Gestwa, *Envirohealth. Toxische Landschaften und ökologische Körper*, in: RGOW 11–12 (2023), 6.

deutschen Übersetzung etwa 300 Seiten starke und insgesamt 23 Kapitel⁶ umfassende Erzähltext der literarischen Gattung der *povest'* zugeordnet, die gemessen an der Textlänge eine Zwischenstufe zwischen Kurzprosa und Roman darstellt und für die es im Deutschen keine Entsprechung gibt. Im Paratext der deutschen Übersetzung wird Rasputins Werk daher als «Roman» bezeichnet, und die Übersetzung ins Deutsche wurde gleich zwei Mal angefertigt: das erste Mal von Alexander Kaempfe für den westdeutschen Bertelsmann-Verlag 1977 und damit kurz nach Erscheinen in der Sowjetunion, das zweite Mal von Elena Panzig 1979 für den ostdeutschen Volk-und-Welt-Verlag.⁷

Der Schriftsteller Valentin Rasputin (1937–2015) gehörte zur Gruppe der sogenannten Dorfschriftsteller (*pisateli derevensčiki*), einer seit den 1960er-Jahren insbesondere in der Zeitschrift *Naš sovremennik* zu Sichtbarkeit gelangten Richtung in der russischen Sowjetliteratur. Die Vertreter der Dorfprosa (*derevenskaja proza*), neben Rasputin sollten noch Vasilij Belov, Vladimir Solouchin, Viktor Astaf'ev oder der Schriftsteller, Regisseur und Schauspieler Vasilij Šukšin genannt werden, entfalteten ihre Wirkung vor dem Hintergrund des massiven sowjetischen Umbaus der Landwirtschaft in den 1920er- und 1930er-Jahren und richteten sich mit ihren Texten gegen die idealisierende Darstellung von Landarbeit und Landleben in der sogenannten sowjetischen Kolchosliteratur. Die Dorfschriftsteller wurden in der Regel selbst in einem ländlichen Umfeld bzw. in entfernten Gegenden sozialisiert⁸ und rückten das durch die sowjetische Modernisierung stark überformte Dorf mit seinen Traditionen oder – vielleicht zutreffender – dem, was kulturell vom russischen Dorf in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts noch übrig war, in das Zentrum ihres Schreibens. Diese Intention bedingte eine grundlegende Kritik an der rationalen sowjetischen Fortschrittsideologie, ein Aufgreifen sozialkritischer und ökologischer Fragestellungen und darüber hinaus eine Wertediskussion. Wie der Slawist Rolf-Dieter Kluge es in seinem 1982 geschriebenen Aufsatz formuliert, warnen die Dorfschriftsteller vor den Gefahren «der sittlichen und geistigen Entwicklung des modernen Menschen» und sehen diese «in der Verarmung seiner inneren Bedürfnisse, seiner zwischenmenschlichen Beziehungen, im

6 Im russischen Original sind es lediglich 22 Kapitel, denn das letzte Kapitel 23 der beiden deutschen Übersetzungen ist im Original in das vorhergehende Kapitel 22 integriert.

7 Die DDR-Übersetzung ist sprachlich-syntaktisch näher am russischen Original, sie wirkt dadurch jedoch sperriger. Aus diesem Grund wird im Weiteren, soweit nicht anders gekennzeichnet, die westdeutsche, wesentlich freiere und leichter lesbare Übersetzung angeführt.

8 Rasputin wurde im etwa 300 km von der sibirischen Stadt Irkutsk entfernt gelegenen Dorf Ust-Uda geboren.

Verlust seiner seelischen Harmonie und inneren Beständigkeit».⁹ Im ethischen Konzept von Rasputin bilden Erinnerung und Gedächtnis Schlüsselbegriffe, was in *Abschied von Matjora* von der Hauptfigur wie folgt artikuliert wird: «Правда в памяти. У кого нет памяти, у того нет жизни.» («Die Wahrheit steckt im Gedächtnis. Wer kein Gedächtnis hat, der hat auch kein Leben.»).¹⁰

Die inhaltliche Ausrichtung der Dorfprosa gewinnt in *Abschied von Matjora* durch die stilistische Gestaltung, für die Rasputin auf die Tradition des *skaz* rekurriert, an Überzeugungskraft. Beim *skaz* handelt es sich um eine an der mündlichen Rede der «einfachen» Menschen ausgerichteten Stilisierung, die auch auf die Rede des Erzählers übergreift und die in *Abschied von Matjora* insbesondere in der dialektal gefärbten Umgangssprache der Figuren wie auch durch das Stilmittel der erlebten Rede realisiert wird. Durch erlebte Rede wie auch lange Passagen direkter Rede rückt der Autor die Inselbewohnerin Dar'ja Pinigina und ihre Wahrnehmung und Reflexion darüber, was vor sich geht, in den Mittelpunkt des Textes. Als Illustrationsbeispiel für Rasputins Einsatz von umgangssprachlicher Stilistik und erlebter Rede soll hier eine Textstelle aus dem neunten Kapitel dienen, in der Dar'jas Sohn Pavel das alte Leben auf der Insel und den Komfort des neuen Lebens in der für die Inselbewohner:innen erbauten neuen Siedlung gegeneinander abwägt:

А возвращался в поселок, заходил в свой дворик, к которому волей-неволей успел прилипнуть, и смирялась душа: жить можно. Непривычно, неудобно, чувствуешь себя квартирантом, да оно квартирант и есть, потому что дом не твой и хозяином-барином себя в нем не поведешь, зато и являешься на готовенькое: дрова не рубить, печку не топить... [...] Что и говорить – жизнь настала облегченная. Пришел с работы, умылся и можешь полеживать, в потолок поплевывать, никаких забот, никаких переживаний...¹¹

Wenn Pawel dann in die Siedlung zurückkehrte, wenn er seinen kleinen Hof betrat, an den er sich unbewußt bereits gewöhnt hatte, zog in seine

9 Rolf-Dieter Kluge, Rasputin – Abschied von Matjora, in: Bodo Zelinsky (Hg.), Die russische Novelle, Düsseldorf 1982, 274.

10 Die direkten Zitate stammen aus den folgenden Ausgaben des literarischen Textes, wobei sich die angeführte erste Zahl auf das jeweilige Kapitel bezieht: Valentin Rasputin, Proščanie s Matëroj. Povest', in: Valentin Rasputin, Izbrannye proizvedenija v 2-ch tomach, tom 2. Živi i pomni, Proščanie s Matëroj, Rasskazy, Moskau 1984, 18/351; Valentin Rasputin, Abschied von Matjora. Roman, aus dem Russischen übersetzt von Alexander Kaempfe, München 1977, 18/257.

11 Valentin Rasputin, Proščanie s Matëroj, 9/272.

Seele wieder Ruhe ein. Man konnte hier durchaus leben. Alles war hier anders als früher und zunächst etwas unbequem, man fühlte sich als Mietpartei, man war ja auch Mieter. Dies Haus ist nicht dein eigenes Haus, du wirst dich darin nicht als Hausherr aufführen, dafür aber findest du hier alles fertig vor, du brauchst kein Brennholz zu spalten, brauchst den Ofen nicht einzuheizen ... [...] Dagegen kannst du nichts sagen, das Leben wird dir hier mächtig erleichtert! Du kommst von der Arbeit heim, wäschst dich, legst dich auf die faule Haut, kannst, wenn dir das Spaß macht, die Zimmerdecke anlotzen, kannst sogar notfalls zur Decke hinaufspucken. Keine Sorgen, keine inneren Erlebnisse...¹²

Im Mittelpunkt der Handlung steht Dar'ja Pinigina und die von ihr angeführte Gruppe des Widerstands: neben Dar'ja die drei alten Frauen Sima, Katerina und Nastas'ja,¹³ der Junge Kol'ka und Enkel von Sima – eine mythisierte und stumme Unschuldsgestalt –, sowie der alte Sonderling Bogodul, dessen Name im Russischen ein Wortspiel aus *bogochul* (von *bogochul'stvo* – *Gotteslästerung*) und *bogodul* (umgangssprachlich für *Säufer* oder *Landstreicher*) darstellt und in der westdeutschen Übersetzung passend mit *Herrgottsschmer* wiedergegeben wird.¹⁴ Diese Figurengruppe weigert sich, die Insel vor der geplanten Überflutung zu verlassen und harrt in der letzten Szene in einer Baracke aus. Niemand kann mehr sagen, ob es Tag oder Nacht ist, ob sie noch «unter den Lebenden» sind oder nicht. Die wahrgenommene Außenwelt erscheint unreal und apokalyptisch: Es ist «nicht-

12 Valentin Rasputin, *Abschied von Matjora*, 9/120.

13 Um eine Rückführung auf das russische Original zu gewährleisten, werden die Namen der Personen mit Ausnahme der direkten Zitate nach der wissenschaftlichen Transliteration wiedergegeben, also nicht *Katharina*, sondern *Katerina* und nicht *Nastassja*, sondern *Nastas'ja*.

14 Diese Bezeichnung und die entsprechende Textstelle gleich zu Beginn des Romans veranschaulichen, welche Schwierigkeiten damit verbunden sind, die Bedeutungsnuancen, die der Autor Rasputin setzt, in ihrer Komplexität ins Deutsche zu übertragen. Interessanterweise wird im Originaltext auf das Ukrainische verwiesen, was in der BRD-Übersetzung fehlt, wie die fett hervorgehobene Textstelle veranschaulicht: «[...] Богодул, так прозвали прибулшого из чужих краев старика, выговаривая слово это на **хохлацкий манер** как Божодул. Но тут хоть можно догадываться, с чего началось прозвище. Старик, который выдавал себя за поляка, любил русский мат, и, видно, кто-то из приезжих грамотных людей, послушав его, сказал в сердцах: богохул [...].» (Valentin Rasputin, *Proščanie s Matëroj*, 1/209) / «[...] den Namen *Herrgottsschmer*. Den hatte man einem alten Mann gegeben, den es aus weiter Ferne eines Tages ins Dorf verschlagen hatte [ausgelassen: **und der dieses Wort auf ukrainische Art wie Bochgodul aussprach**]. In diesem Fall konnte man die Herkunft des Namens erraten. Dieser Greis gab sich zwar für einen Polen aus, hatte jedoch eine große Schwäche für den russischen Mutterfluch, und einer von den Zugereisten, die den Dorfleuten an Bildung überlegen waren, wird ihn dann wohl im Zorn *Herrgottsschmäher* genannt haben.» (Valentin Rasputin, *Abschied von Matjora*, 1/7-8)



1 ABSCHIED VON MATJORA
(PROŠČANIE, Élem Klimov,
UdSSR 1983), 00:50:00¹⁵.
Dorfkollektiv mit Sima und
Kol'ka im Mittelpunkt.

eigentlich dunkel, sondern gleichsam blind» und durch das Fenster ist «ein düsteres, feuchtes, nässendes Licht – ein Unterwasserlicht» zu sehen.¹⁶

Der Konflikt zwischen Tradition und Fortschritt wird auf der Figurenebene als Generationenkonflikt realisiert. Die alte, traditionsverbundene Generation wird durch Dar'ja repräsentiert, die mit der Insel untrennbar verbunden ist – mit der Vergangenheit in Gestalt der Ahnen am Friedhof und mit der Erde selbst: «Тянет, тянет земля» – «Sie zieht mich, die Erde, sie zieht mich zu sich hin»¹⁷ heißt es in Kapitel 18 mehrere Male, und insgesamt 148 Mal kommt im Originaltext das Wort *zemlja* – Erde vor. Die mittlere Generation ist durch Dar'jas Sohn Pavel vertreten, den fünfzigjährigen Leiter einer Arbeitsbrigade, der einen Kompromiss zwischen dem Alten und Neuen zu finden sucht und sich letzten Endes der Unausweichlichkeit der Veränderung beugt. Schließlich gibt es Dar'jas Enkel Andrej, der mit seiner Großmutter mehrere Streitgespräche über die alte und neue Lebensordnung führt. Dabei kommt der Enkel, wie in einem literaturwissenschaftlichen Artikel aus der DDR kritisch angemerkt wird, über Plattitüden nicht hinaus,¹⁸ wie «Das ist doch kein Leben: immer am glei-

15 Die Timecode-Angaben beziehen sich auf folgende DVD-Ausgabe: PROŠČANIE / FAREWELL, Moskau: Ruscico, 2 DVD-Videos (DVD 1: PROŠČANIE, DVD 2: Bonusmaterial – Interview mit dem Drehbuchautor German Klimov, Interview mit dem Schauspieler Aleksej Petrenko, der Dokumentarfilm LARISA [Élem Klimov, UdSSR 1980], Fotomaterialien).

16 Valentin Rasputin, Abschied von Matjora, 23/317; im russischen Original: «было даже и не темно, а слепо и исподно: в окне стоял мглистый и сырой, как под водой, непроглядный свет» [wortwörtlich: ein stockdunkles Licht] (Valentin Rasputin, Proščanie s Matëroj, 22/387).

17 Valentin Rasputin, Proščanie s Matëroj, 18/350; Valentin Rasputin, Abschied von Matjora, 18/254.

18 Barbara Hiller, Zur Poetik Rasputins. «Прощание с Матерой», in: Zeitschrift für Slawistik 28, 2 (1983), 187.

2 ABSCHIED VON MATJORA
(PROŠČANIE, Ėlem Klimov,
UdSSR 1983), 00:31:14.
Der Konflikt zwischen
Tradition und Fortschritt als
Generationenkonflikt.



chen Fleck!» oder «Der Mensch ist der Bezwingler der Natur.»¹⁹ Während die erste zitierte Aussage einer Plattitüde aus der Alltagsrealität gleichkommt, erscheint die zweite wie die von der jungen Generation bereits internalisierte sowjetische Fortschrittsideologie. Diese wird im Dialog zwischen dem Enkel Andrej und seiner Großmutter Dar'ja der christlichen Religion und Tradition negativ gegenübergestellt, wobei nur die westdeutsche Übersetzung, nicht aber das russische Original und die DDR-Übersetzung explizit auf Psalm 119,19 verweist.²⁰ So sagt Dar'ja: «Wir alle sind Wanderer, es hält uns auf der Erde nicht. Denn die gehört allen, denen, die vor uns waren, und denen, die nach uns sein werden.»²¹

Betrachtet man schließlich die Figuren, die im Roman Fortschritt und Veränderung vorantreiben, so stößt man auf eine in verschiedene Richtungen weisende Auswahl an negativen Charakteren. Da sticht zunächst der Trinker und Taugenichts Petrucha ins Auge, der Sohn der Alten Katerina, der das eigene Haus vorzeitig in Brand setzt, um für diese Tat eine Prämie

19 Valentin Rasputin, Abschied von Matjora, 12/148 und 13/170; im Original: «Что хорошего, что ты тут, не сходя с места, всю жизнь прожила?» und «Человек – царь природы» (Valentin Rasputin, Proščanie s Matëroj, 12/288 und 13/302).

20 Der Slawist Gerhard Giesemann verweist in einem Artikel aus dem Jahr 1995 auf das große Interesse, das die slawistische Literaturwissenschaft in den 1960er- bis 1980er-Jahren dies- und jenseits des Eisernen Vorhangs der Dorfprosa, insbesondere auch der darin zur Geltung gebrachten religiösen Motive, entgegengebracht hat, und führt eine ganze Reihe an Publikationen an. Vgl. Gerhard Giesemann, Die Kunst des Eingangs. Neue Überlegungen zu Valentin Rasputins *Proščanie s Matëroj*, in: Klaus Harer / Helmut Schaller (Hg.), Festschrift für Hans-Bernd Harder zum 60. Geburtstag, Frankfurt a. M. 1995, 126.

21 Valentin Rasputin, Abschied von Matjora, 13/170; im Original: «Эта земля-то всем принадлежит – кто до нас был и кто после нас придет. Мы тут в самой малой доле на ей.» (Valentin Rasputin, Proščanie s Matëroj, 13/302).



3 ABSCHIED VON MATJORA (PROŠČANIE, Ėlem Klimov, UdSSR 1983), 01:11:49. Die orts- und gesichtslose neu errichtete Siedlung.

einzustecken. Auf einer anderen als der individuellen Ebene angesiedelt ist dagegen Rasputins Kritik am bürokratischen sowjetischen Verwaltungs- und Parteiapparat, der durch den Vorsitzenden des Dorfsowjets Voroncov sowie einen Bürokraten mit Nachnamen Žuk (dt.: Käfer), der die Liquidierung des Friedhofs veranlasst hatte, repräsentiert wird. Rasputins Beschreibung dieser Figur entlarvt nicht nur einen seelenlosen Bürokraten, sondern offenbart auch eine nationalistisch-russische und rassistische Schlagseite des Autors, kommt in dieser Beschreibung doch ein dezidierter Antiziganismus zum Tragen. Signifikant dabei ist, dass diese Passagen nicht der Wahrnehmung einer der Figuren, sondern der Erzählinstanz zugeordnet sind. Der Bürokrat Žuk wird eingeführt als «ein Unbekannter vom Typ Büroangestellter», der einen Strohhut trägt und «einem Zigeuner» ähnelt.²² Dieser Vergleich wird noch zwei Mal in derselben Szene wiederholt, wenn es heißt: «[S]ein dunkles Zigeunergesicht wirkte fahl»²³ und «Sein Strohhut war zur Seite gerutscht und hatte sein [pech]schwarzes Lockenhaar entblößt, Shuks Ähnlichkeit mit einem Zigeuner war dadurch noch größer geworden.»²⁴ Die hier eingesetzten physiognomischen Stereotype – darauf soll abschließend noch hingewiesen werden – wurden und werden auch auf Juden angewandt.

22 Valentin Rasputin, Abschied von Matjora, 3/29; im Original: «[...] незнакомый, конторского вида мужчина в соломенной шляпе и с цыганистым лицом» (Valentin Rasputin, Proščanie s Matëroj, 3/222).

23 Valentin Rasputin, Abschied von Matjora, 3/31; im Original: «[...] черное цыганское лицо посерело» (Valentin Rasputin, Proščanie s Matëroj, 3/223).

24 Valentin Rasputin, Abschied von Matjora, 3/34; im Original: «Шляпа у Жука съехала набок, открыв черные как смоль и кудрявые волосы, так что сходство с цыганом стало еще большим [...]» (Valentin Rasputin, Proščanie s Matëroj, 3/225).

Der Konflikt zwischen dem Alten und dem Neuen, wie ihn Sergej Eisenstein in den späten 1920er-Jahren in seinem Film DAS ALTE UND DAS NEUE²⁵ dargestellt hatte, wird in Rasputins Text mit umgekehrten Bewertungen aber ebensolchen Binarismen versehen: traditionelles Dorf gegen moderne Stadt («hier im Dorf», «dort in der Stadt»)²⁶, Natur gegen Technik, Stille und ein Reichtum an Gerüchen gegen Autolärm und Gestank «nach Benzin, Kohle und Eisen»²⁷, Ortsgebundenheit durch «Haus und Heimat»²⁸ gegen die Orts- und Gesichtslosigkeit der neu errichteten Siedlung, Standhaftigkeit gegen Orientierungslosigkeit. So räumt Pavel ein, dass «man das Neue nicht am leeren Ort errichten kann»²⁹, während sich Dar'ja als Hausherrin fühlen darf und zu wissen glaubt, dass sie an ihrem angestammten Ort mit allem verbunden und in ein ganzheitliches Leben eingebunden ist: «Hier in Matjora lebte sie in ihrem eigenen Haus, alles war ihr vertraut und mannigfach mit ihr verbunden, es ging von ihr aus und kam wieder zu ihr zurück.»³⁰ Bei der Darstellung der Insel nimmt Rasputin darüber hinaus Anleihen bei der Idylle in ihrer dichterischen wie künstlerisch-darstellerischen Ausprägung und evoziert Vorstellungen vom Paradies in überaus bildhaften Beschreibungen. Dabei bilden die in den Text eingeflochtenen Tierpärchen einen expliziten Verweis auf die Sintflut-Erzählung:

И тихо, покойно лежал остров, тем паче родная, самой судьбой назначенная земля, что имела она четкие границы, сразу за которыми начиналась уже не твердь, а течь. Но от края до края, от берега до берега хватало в ней и раздолья, и богатства, и красоты, и дикости, и всякой твари по паре – всего, отделившись от материка, держала она в достатке – не потому ли и назвалась громким именем Матёра?³¹
 [...] Still und geruhsam lag die Insel da: vom Schicksal zugewiesene Hei-
 materde, weil sie deutlich verlaufende Grenzen besaß, hinter denen kein

25 DAS ALTE UND DAS NEUE (STAROE I NOVOE), Sergej Eisenstein, UdSSR 1926–1929.

26 Valentin Rasputin, Abschied von Matjora, 7/85–86; im Original kurz *tut* bzw. umgangssprachlich *tutaka – tam* (Valentin Rasputin, Proščanie s Matëroj, 7/253).

27 Valentin Rasputin, Abschied von Matjora, 22/295; im Original: «провонявшая бензином, углем и железом» (Valentin Rasputin, Proščanie s Matëroj, 22/374).

28 Valentin Rasputin, Abschied von Matjora, 11/137; im Original: «дом и родину» (Valentin Rasputin, Proščanie s Matëroj, 11/281).

29 Valentin Rasputin, Abschied von Matjora, 9/119; im Original: «Не понимаю, что ли, что новое на пустом месте не построишь [...]» (Valentin Rasputin, Proščanie s Matëroj, 9/272).

30 Valentin Rasputin, Abschied von Matjora, 18/244–245; im Original: «Тут она жила в своей избе, все кругом на десять рядов было своим, идущим от нее, и над всем она почиталась хозяйкой.» (Valentin Rasputin, Proščanie s Matëroj, 18/344).

31 Valentin Rasputin, Proščanie s Matëroj, 4/237.

festes Land, sondern fließendes Wasser war. Jedoch vom einen Ende zum anderen, von Ufer zu Ufer, besaß die Insel genug Weite und Reichtum, Schönheit und Wildheit, und von jedem Tierchen ein Pärchen: alles, wodurch sich das Festland auszeichnete, das gab es in ausreichender Fülle auch auf Matjora.³²

Die auf mehreren Ebenen angelegte binäre Struktur mit den ihr inhärenten eindeutigen moralischen Bewertungen wird von Rasputin in einer Schlüsselstelle des Textes noch einmal gesteigert, indem die Erzählerstimme eine direkte Adressierung der Leser:innen vornimmt. Darüber hinaus hebt sich die Passage durch die komplexe Syntax und die pathetische Intonation vom gesamten Text ab. So setzt die Erzählerstimme beim Sprechen über die Gemeinschaft «sie» ein, um dann bruchlos zum adressierenden «du» überzugehen:

Зароды в конце концов они поставят и увезут, коровы к весне до последней травинки их приберут, всю работу, а вот эти песни после работы, когда уж будто и не они, не люди, будто души их пели, соединившись вместе, – так свято и изначально верили они бесхитростным выпеваемым словам и так истово и едино возносили голоса; это сладкое и тревожное обмирание по вечерам пред красотой и жутью подступающей ночи, когда уж и не понимаешь, где ты и что ты, когда чудится исподволь, что ты бесшумно и плавно скользишь над землей, едва пошевеливая крыльями и правя открывшимся тебе благословенным путем, чутко внимая всему, что проплывает внизу; эта возникшая неизвестно откуда тихая глубокая боль, что ты и не знал себя до теперешней минуты, не знал, что ты – не только то, что ты носишь в себе, но и то, не всегда замечаемое, что вокруг тебя, и потерять его иной раз страшнее, чем потерять руку или ногу [...].³³

Das Heu werden **sie** schließlich bereitet haben, die Kühe werden das Heu bis zum nächsten Frühling bis aufs letzte Hälmchen verzehrt haben, doch diese Lieder nach der Arbeit, die scheinbar schon gar nicht mehr von den Kehlen der **Menschen**, sondern von **ihren** vereinten See- len gesungen wurden – so ursprünglich war **ihr** Glaube an die kunst- losen Worte der Lieder, so selbstvergessen war der Aufschwung **ihrer**

32 Valentin Rasputin, Abschied von Matjora, 4/57. In der BRD-Übersetzung fehlt an dieser Stelle die im russischen Original erfolgte Verknüpfung der Idylle mit dem Namen der Insel, die in der DDR-Übersetzung vorhanden ist: «Ob wohl das der Grund ist, daß sie ihren großen Namen trägt, Matjora, die Mütterliche?» (Valentin Rasputin, Abschied von Matjora, 4/54).

33 Valentin Rasputin, Proščanie s Matëroj, 13/298.

vereinigten Stimmen –, dieses allabendlich süß nachzitternde Erschauern vor der Schönheit und Unheimlichkeit der heraufziehenden Nacht, wenn **du** schon nicht mehr begreifst, wo **du** bist und was **du** bist, wenn **du** geräuschlos über der Erde zu schweben und zu gleiten meinst [...] dieser wer weiß woher entstandene stille und tiefe Schmerz darüber, daß **du** dich bis zu dieser Minute überhaupt nicht gekannt hast, daß **du** nicht nur das bist, was **du** in dir selbst trägst, sondern auch noch jenes meist Unbemerkte, das rings um **dich** herum ist und dessen Verlust manchmal schlimmer sein kann als der Verlust eines Armes oder Beines [...]. [Hervorhebungen E. B.]³⁴

Die Passage endet mit der biblisch-religiös unterlegten Vision des «wahren Menschen», wie sie im Ecce-Homo-Motiv gegeben ist: «[...] und der wahre Mensch tritt fast nur in den Augenblicken des Abschiednehmens und des Leidens hervor. Dies ist er – so prägt ihn euch ein.»³⁵ Doch im Angesicht der unabwendbaren Zerstörung der Insel und der damit verbundenen Lebensordnung ist diese Vision rückwärtsgewandt, im Sowjetsystem jeder Zukunft beraubt. Es ist die Vision eines Menschen, der einen ihm von Gott zugewiesenen Platz auf dieser Welt hat, der mit einer Seele, einem Gewissen und einem Gedächtnis ausgestattet ist. Nach diesen Prinzipien leben die Alten, während die Jungen – repräsentiert durch Andrej, den Enkel – dieses Denken verloren haben. Dabei zeigt sich der Pessimismus Rasputins, wie von Gerhard Giesemann herausgearbeitet, insbesondere auch in der Umkehrung der Sintflut-Erzählung und anderer eschatologischer biblischer Motive, auf die Rasputin referiert: «Die biblisch-apokalyptische positive Zukunftshoffnung, daß nach dem Weltende die Welt-erneuerung erfolgt, ist für Rasputin nicht gegeben. [...] Da keine neue Welt folgt, gibt es keine Rettung in der Arche.»³⁶

Die Verfilmung: PROŠČANIE

Das Filmprojekt mit dem Titel MATĚRA, das die Regisseurin Larisa Šepit'ko für das Studio Mosfil'm Ende der 1970er-Jahre realisieren sollte, mündete in eine unfassbare menschliche Tragödie. Larisa Šepit'ko war zu dieser Zeit – als eine

34 Valentin Rasputin, Abschied von Matjora, 13/164–165.

35 Valentin Rasputin, Abschied von Matjora, 13/165; im Original: «[...] и истинный человек выказывается едва ли не только в минуты прощания и страдания – он это и есть, его и запомните» (Valentin Rasputin, Proščanie s Matëroj, 13/298).

36 Gerhard Giesemann, Die Kunst des Eingangs, 134–135.

der nicht gerade zahlreichen national und international anerkannten Frauen im Regiefach – am Höhepunkt ihrer Karriere. Ihr Film AUFSTIEG³⁷, eine im Kriegswinter 1942 in Belarus spielende Partisanengeschichte mit deutlichen Anklängen an die Passion Christi, war auf der Berlinale 1977 mit dem Goldenen Bären ausgezeichnet worden. Früh am Morgen des 2. Juli 1979 brach das Filmteam, bestehend aus – neben Šepit'ko – dem Kameramann Vladimir Čuchnov, dem Szenenbildner Jurij Fomenko sowie drei weiteren jungen Filmleuten, auf, um nach möglichen Drehorten am ca. 400 km im Nordwesten von Moskau im Valdaj-Gebiet gelegenen Seligersee Ausschau zu halten. Das Auto der sowjetischen Marke Volga kam aus ungeklärter Ursache auf die Gegenfahrbahn und prallte bei Kilometer 187 der Leningrader Chaussee gegen einen Lkw. Alle sechs Insassen waren auf der Stelle tot.

Bereits in den 1970er- und insbesondere in der ersten Hälfte der 1980er-Jahre machte sich in der Sowjetunion eine negative bis apokalyptische gesellschaftliche Stimmung breit, die im Nachhinein als Vorahnung des Untergangs des Sowjetsystems und seiner Utopie mit den dazugehörigen Fortschritts-erzählungen identifiziert werden kann. Der tödliche Unfall der Filmcrew, die ein fortschrittskritisches Filmprojekt realisieren wollte, verstärkte diese allgemeine Stimmung, die beispielsweise im Interview, das der Darsteller des Voroncov, Aleksej Petrenko, Jahre später gegeben hat, greifbar wird. Petrenko bringt darin die individuelle und die sowjetische Tragödie zusammen, wenn er sagt, der Film habe Opfer gefordert, genauso wie die sowjetische Fortschrittsideologie die Opfer der Dörfer und der Erde gefordert habe.³⁸

Nur wenige Wochen nach dem Tod von Larisa Šepit'ko übernahm ihr Ehemann Elem Klimov mit Unterstützung seines jüngeren Bruders und Drehbuchautors German Klimov das Filmprojekt und änderte den Titel zu *Proščanie – Abschied*, der nun neben dem Abschied von der Insel als Lebensraum sowie von Tradition und Gedächtnis gleichzeitig auch als zutiefst persönlicher Abschied und als Trauerarbeit zu verstehen war. Die beiden Brüder arbeiteten das Drehbuch leicht um, passten es an die persönliche Handschrift des Autorenfilmers Elem Klimov an und setzten als Darsteller von Voroncov den dem Regisseur nahestehenden Schauspieler Aleksej Petrenko ein, der der Figur des Bürokraten eine diabolische Schlagseite verlieh. Die Dreharbeiten erfolgten noch im Sommer 1979 und wurden im Sommer 1980 fortgesetzt. 1981 wurde der Film fertiggestellt, es dauerte jedoch noch bis zum Februar 1983, bis er von den sowjetischen Behörden freigegeben wurde, nachdem sich auch der Schriftsteller Rasputin für den

37 AUFSTIEG (VOSCHOŽDENIE), Larisa Šepit'ko, UdSSR 1976.

38 Interv'ju s akterom Alekseem Petrenko, in: PROŠČANIE / FAREWELL, DVD 2, 00:05:24–00:05:55.



4–5 ABSCHIED VON MATJORA
(PROŠČANIE, Elem Klimov,
UdSSR 1983), 01:55:04 und
01:55:51. Das im Nebel
orientierungslose Schiff.

Film eingesetzt hatte. Es dauerte dann allerdings weitere vier Jahre, bis der Film 1987 für den Export freigegeben wurde. In der damaligen Sowjetunion sahen den Film 1,3 Mio. Zuschauer:innen,³⁹ was im Vergleich zum Verleihführer des Jahres 1982 – der Komödie *SPORTLOTO-82*⁴⁰ mit 55,2 Mio. Zuschauer:innen⁴¹ – freilich bescheiden war, aus heutiger Sicht aber eine durchaus beeindruckende Zahl darstellt.

Der Film *ABSCHIED VON MATJORA* bleibt in seiner dramaturgischen Gestaltung eng an der literarischen Vorlage. In die filmische Erzählung über-

39 Vgl. die Webseite *kinopoisk.ru*, kinopoisk.ru: <https://is.gd/UoKev1> [abgerufen am 27. März 2025].

40 *GLÜCKSTREFFER (SPORTLOTO-82)*, Leonid Gajdaj, UdSSR 1982.

41 Vgl. Christine Engel (Hg.), *Geschichte des sowjetischen und russischen Films*, Stuttgart 1999, 346.



6–7 ABSCHIED VON MATJORA (PROŠČANIE, Ėlem Klimov, UdSSR 1983), 01:15:49 und 01:26:35. Direkte Adressierung der Zuseher:innen durch Voroncov und Dar'ja.

nommen wurden zunächst einmal die wichtigsten Stationen des Abschiednehmens von der Insel: die Zerstörung des Friedhofs, die Abreise des Ehepaares Nastas'ja und Egor (wobei Nastas'ja am Ende auf die Insel zurückkehrt), die letzte Heuernte, die gemeinsame Feier der Johannisnacht mit dem traditionellen Nacktbaden, die bei den Ostslawen *Ivan Kupala* genannt wird, Petruchas Inbrandsetzen des eigenen Hauses, die allmähliche Räumung der Insel und Übersiedlung der Menschen in die halbfertigen Wohnblöcke der neu errichteten Siedlung, die Kartoffelernte, das Herausputzen des Hauses durch Dar'ja, das Niederbrennen der verbliebenen Häuser und schließlich das Ende, das mit dem im Nebel orientierungslosen Schiff mit Pavel, Petrucha und Voroncov an Bord sowie mit den auf der Insel aus-

harrenden Alten ins Irreale und Apokalyptische gesteigert wird.

Auch das Figurenensemble des literarischen Textes wurde übernommen, wengleich die Figuren stärker profiliert und die Konflikte dramatisch zugespitzt sind. Dies trifft insbesondere auf den Konflikt zwischen den Generationen zu. So ist im Film Dar'jas Sohn Pavel seiner Zweifel beraubt und ein willfähriger Handlanger Voroncovs, während sich Dar'jas Enkel Andrej in einer Trotzreaktion mit dem Vater überwirft und überstürzt und verzweifelt die Insel verlässt. Einer der auffälligsten Akzente, die der Film in Bezug auf die Figuren neu setzt, besteht darin, den Vorsitzenden des Dorfsowjets Voroncov mit zynischen und sogar diabolischen Zügen auszustatten. Dies geschieht nicht nur durch sein Äußeres in Statur und Kleidung – Anzug, Schirmmütze, in einer Szene sogar Fellumhang –, sondern auch in Halbnah-, Nah- und Großaufnahmen von Voroncov. Wiederholt adressiert Voroncov nicht nur die Figuren innerhalb der Diegese, sondern auch das Publikum, wie beispielsweise in einer Szene, in der er sich an die Dorfbewohner:innen richtet und den Fortschrittsglauben predigt: «Warum haben wir die Augen nicht hinten, sondern vorne? Damit wir vorwärts

8 ABSCHIED VON MATJORA
(PROŠČANIE, Ėlem Klimov,
UdSSR 1983), 01:23:41.
Dar'jas Hinwendung zu
Mutter Erde auf dem
zerstörten Friedhof.



gehen können.»⁴² Durch das Mittel der Adressierung und die Szenenfolge werden im Film auch prononcierter und effektvoller als im literarischen Text die gegensätzlichen Glaubensvorstellungen zur Kollision gebracht: der sowjetisch-technologisch-bürokratische Glaube an die Zukunft und der animistische Glaube Dar'jas, der insbesondere in den Szenen von Dar'jas Gebeten zu Mutter Erde zunächst im Wald zu Beginn des Films und – komplementär dazu – auf dem zerstörten Friedhof gegen Ende des Films zum Tragen kommt. In der Friedhofsszene wird Dar'ja adressiert – von der Erde, den Naturkräften, den Stimmen der Ahnen. Wie Voroncov adressiert auch sie, allerdings erfolgt diese Adressierung in unterschiedliche Richtungen: in Richtung der Ahnen am Friedhof, der Zerstörer und Nichtwissenden sowie uns als Zuseher:innen.

Vor allem aber hebt sich die Verfilmung von der relativ konventionellen realistischen Erzählweise der literarischen Vorlage durch die Ausschöpfung akustischer und visueller Effekte ab. In der Siedlung beispielsweise herrscht ein ohrenbetäubender Lärm, der aus Motorengeräuschen, Lautsprecherdurchsagen und dem Stimmengewirr der Menschen besteht. Dagegen werden in der Bildkomposition u. a. wichtige gestalterische Akzente in Bezug auf Dar'jas animistischen Glauben und ihre wiederholte Anbetung der Natur⁴³

42 ABSCHIED VON MATJORA, 00:49:41–00:49:47; im russischen Original: «Почему у нас глаза не сзади, а спереди? Чтобы идти вперед.»

43 In der Verfilmung sind die Verweise auf die christliche Religion und den christlichen Glauben der alten Inselbewohner:innen im Vergleich zur literarischen Vorlage zurückgenommen. Es gibt zwar christliche Symbole im Film, wie die Ikonenecke in der Bauernstube oder die Kreuze auf dem Friedhof und die Dorfkirche, allerdings kommt dadurch keine tiefere christliche Spiritualität zum Ausdruck. Des Weiteren erscheint signifikant, dass es – was freilich auch für den Roman gilt – keinen Priester gibt und die Religiosität im

wie allgemein auf die vier Elemente Erde, Feuer, Luft und Wasser gesetzt, die im letzten Unterkapitel dieses Textes noch einer näheren Betrachtung unterzogen werden.

In Ergänzung zu den Besonderheiten der filmästhetischen Umsetzung lässt sich noch eine weitere These zum Verhältnis zwischen literarischem Text und Film formulieren, nämlich dass bei der Übertragung des literarischen Textes in das Medium Film der Akzent vom Lokalen zum Überregional-Sowjetischen, vom Konkreten und positiv bewerteten Ortsgebundenen zum Allgemeinen verschoben wird. Im Vergleich zur literarischen Vorlage fehlen in der Verfilmung zunächst einmal die russisch-nationalistischen und russisch-imperialen Nuancierungen, die der Roman aufweist. Dazu gehört die Markierung aller Fremden, aller Nicht-Ortsansässigen und Nicht-Russen auf der Insel, wie beispielsweise der beschriebene Bürokrat Žuk oder die im Text stumm bleibende Tungusin. Geht man über die Betrachtung des filmischen Texts hinaus und bezieht den Kontext der Produktion mit ein, so kann festgehalten werden, dass sich die großen, aufwändigen Spielfilme aus den sowjetischen Filmstudios nicht auf das Lokale beschränken lassen – selbst wenn sie diese Illusion auch erzeugen mögen. Dies gilt insbesondere für die Darsteller:innen, die im Fall von *ABSCHIED VON MATJORA* vor allem aus den westlichen, europäischen Teilen der Sowjetunion und eben nicht aus Sibirien kamen, wie die Hauptdarstellerin der Dar'ja, die aus Minsk stammende Belarusin Stefanija Stanjuta, vor Augen führt. Dies betrifft darüber hinaus den Drehort – das weitab von Sibirien im Nordwesten von Moskau gelegene Valdaj-Gebiet – wie auch die Musik, für die Klimov das Dmitrij-Pokrovskij-Ensemble engagierte. Gerade die Geschichte dieses Ensembles und der Auftritt im Film zeigen, dass das so entstandene Bedeutungsgeflecht wesentlich komplexer und vielschichtiger erscheint, als die im literarischen Text idealistisch überhöhten, von den «vereinten Seelen gesungen[en]» Lieder, wie es dort heißt.⁴⁴

Dmitrij Pokrovskij (1944–1996) setzte mit seinem Ensemble, das sich gleichzeitig auch als Laboratorium verstand, ab den 1970er-Jahren neue Maßstäbe im Zugang zur und in der Interpretation der Liedtradition, indem die Ensemble-Mitglieder in die Dörfer fuhren, Material sammelten und die Lieder – meist gesungen von den Alten – aufzeichneten. So bestanden die Hauptziele des Ensembles in der Rekonstruktion und Neuinterpretation des Alten, um wieder zum Vorschein zu bringen, was sowjetisch

Dorf durch die zentrale Rolle von Dar'ja weiblich ausgeprägt ist. Diese wichtigen Hinweise in Bezug auf Fragen von Religion und Religiosität im Film verdanke ich Dietmar Regensburger.

44 Valentin Rasputin, *Abschied von Matjora*, 13/164, für das gesamte Zitat vgl. Fußnote 31.

überschrieben worden war: die unter *fol'klor* subsumierten, mit Orchester und Tanzensembles interpretierten und auf diese Weise verkitschten Volkslieder (*narodnye pesni*). Das Ensemble, das sich nach dem frühen Tod von Pokrovskij im Jahr 1996 aufspaltete, wurde so zu einem weithin sichtbaren Symbol des Bewahrens bei einer gleichzeitigen Offenheit gegenüber Erneuerung, wofür u. a. die integrierte wissenschaftliche Ebene stand. Die Offenheit zeigte sich insbesondere in jenem Jahr, in dem der Film *ABSCHIED VON MATJORA* in die westlichen Kinos kam, denn 1987 erschien das Album *Earthbeat*, das aus einer Zusammenarbeit zwischen dem Dmitrij-Pokrovskij-Ensemble und dem US-amerikanischen Saxophonisten Paul Winter entstanden ist und das – was erst in der Perestrojka-Zeit möglich war – in New York und Moskau aufgenommen wurde. Das Album wurde als «First Album of Original Music Created by Americans and Russians Together» beworben, und Dave Brubeck charakterisierte das Projekt mit folgenden Worten: «Paul's fusion of this 1,000-year old Russian ethnic choral tradition with the personal style of his group is a forceful statement of his belief in the oneness of our earth song.»⁴⁵

Anschlussfähige Schlüsselbilder in Ost und West

Wie insbesondere theologisch inspirierte Interpretationen von *ABSCHIED VON MATJORA* aufzeigen, arbeitete bereits der Autor Rasputin in seinem literarischen Text mit den vier Elementen. Die Erde – das ist die Insel Matjora (in dem Namen klingt russisch *mat'*, im Genitiv *materi* – Mutter – an) und das sind die Erdkräfte, die Dar'ja beschwört. Das Feuer erscheint als häusliches Herdfeuer im bäuerlichen Ofen, das Feuer ist gleichzeitig aber auch das Mittel und Sinnbild der Zerstörung des Alten. Der Untergang der Insel ist begleitet von Rauch und Nebel⁴⁶ – Phänomenen, die die Luft sichtbar werden lassen. Am Ende schließlich erscheint die im Film porträtierte Welt von der Dunkelheit der Nacht und des Nebels eingehüllt, gerade so, als befände sie sich bereits unter Wasser.

Klimov hebt die vier Elemente auch in der filmischen Umsetzung hervor und arbeitet dabei gezielt mit audiovisuellen Effekten. Dabei konnte der

45 *Earthbeat*, The First Album of Original Music Created by Americans and Russians Together, Wayback Machine, web.archive.org: <https://is.gd/P8Oxf5> [abgerufen am 27. März 2025].

46 Hier kann noch einmal auf den Literaturwissenschaftler Giesemann verwiesen werden, der anhand des Nebels im Romanfinale Parallelen zu Mythen der Urmaterie aufzeigt und Rasputins pessimistisches, «der Vision der Welterneuerung im biblischen Sinne entgegengesetzt[es]» Untergangsszenario überzeugend vor Augen führt (vgl. Gerhard Giesemann, *Die Kunst des Eingangs*, 138).

Regisseur an eine Filmästhetik anknüpfen, die sowohl in der Sowjetunion als auch im Westen in den 1970er- und 1980er-Jahren mit einem konkreten Namen verbunden war – mit dem Regisseur Andrej Tarkovskij und seinem seit den 1960er-Jahren intensiv praktizierten Ausloten des spezifisch Filmischen, wie es insbesondere in der Dimension der Zeit gegeben ist. Um zu veranschaulichen, wie nachhaltig sich Tarkovskij in den filmischen Diskurs dieser Zeit eingeschrieben hat, kann auf den Essayfilm EIN TAG IM LEBEN DES ANDREJ ARSENJEWITSCH⁴⁷ von Chris Marker verwiesen werden. Markers Off-Kommentar zu einer der letzten Einstellungen aus Tarkovskijs letztem Spielfilm OPFER⁴⁸ – eine Szene, gefilmt in einem sechs Minuten langen Take, – lautet in der deutsch synchronisierten Fassung: «[...] die vier Elemente greifen hier ineinander: die Erde und das Wasser, eng miteinander verschmolzen, das befreiende Meer am Horizont, das vom Menschen eingebrachte Feuer und dann die das Ganze einhüllende Luft, gezeichnet durch diesen Raum, diese offene Weite an den Rändern, die bei den Fotografen auch als Luft bezeichnet wird.»⁴⁹

Im Jahr 1987, als ABSCHIED VON MATJORA in die deutschen Kinos kam, war der Reformkurs, der vom letzten Generalsekretär der KPdSU Michail Gorbatschov eingeleitet und als *perestrojka* und *glasnost* bezeichnet wurde, im Westen angekommen. Man blickte von Europa aus gespannt auf die rasant vor sich gehenden Veränderungen und viel mehr noch auf das, was in der Sowjetunion nun offen ausgesprochen werden durfte und öffentlich diskutiert wurde. Neben anderen Problemen, mit denen der Sowjetstaat zu kämpfen hatte, war ein Thema, das die Menschen in Ost und West bewegte, die massiv vorangetriebene Ausbeutung der natürlichen Ressourcen. Dazu gehörte seit den 1920er-Jahren in der Sowjetunion der Bau riesiger Staudämme und künstlicher Bewässerungssysteme, gigantische staatliche Vorhaben, die im Herbst 1948 in der Presse propagandistisch als «Stalin-Plan zur Umgestaltung der Natur» (im Original *Stalinskij plan preobrazovanija prirody*) bezeichnet wurden.

Um die sowjetischen Großbauten zu propagieren, bediente sich der Sowjetstaat wirkmächtiger Bilder von Fotografie und Plakat bis hin zum Film, wie die Bilder der Staumauer des ersten Bauwerks dieser Art, des Dni-proHES in Zaporizžja (auf Deutsch bekannt als Saporischschja-Stausee), veranschaulichen. Aus den der «Umgestaltung der Natur» geopfertem Siedlungsräumen, die in der Sowjetunion ein gigantisches Ausmaß an-

47 EIN TAG IM LEBEN DES ANDREJ ARSENJEWITSCH (UNE JOURNÉE D'ANDREÏ ARSENEVITCH), Chris Marker, FR 2000.

48 OPFER (OFFRET), Andrej Tarkovskij, SE/GB/FR 1986.

49 EIN TAG IM LEBEN DES ANDREJ ARSENJEWITSCH, 00:13:22–00:13:39.



9 DniproHES in Zaporizhzhia (Wikicommons).

nahmen, entstanden in der Folge die Gegenbilder – die aus dem Wasser in die Höhe ragenden Kirchtürme ehemaliger Dörfer. Der deutsche Osteuropahistoriker Klaus Gestwa nennt allein für den 2023 im Zuge von Russlands Angriffskrieg gegen die Ukraine gesprengten Kachovka-Staudamm eine Fläche von 9.000 km² – in etwa die Fläche der Insel Zypern –,⁵⁰ die der Elektrizitätsgewinnung und Bewässerung des Steppengebiets geopfert wurde. An realen Entsprechungen für die Insel und das Dorf Matjora mangelte es in der sowjetischen Realität also nicht. Die Vorstellung des aus der Zerstörung der Dörfer resultierenden Verlusts, der nicht nur als materieller, sondern vor allem auch als immaterieller – kultureller und spiritueller – aufgefasst wurde, prägte nicht nur den Diskurs in der späten Sowjetunion, sondern machte den Film *ABSCHIED VON MATJORA* auch höchst anschlussfähig für Öko-Diskurse im Westen. Besonders in Deutschland hätte der Film die Gemüter bewegt, hob der Co-Drehbuchautor German Klimov in einem Interview hervor.⁵¹ Von dieser Empathie zeugen auch die deutschen Filmkritiken, die an das Pathos des Films verbal anschließen. So würdigte Hans Stempel in *epd Film* den Film Klimovs dafür, dass es dem Regisseur gerade nicht um eine Güterabwägung nach dem Motto «der Fortschritt hat seinen Preis» gehe, sondern dass er «seiner alten Bäuerin, der Sibiriakin Dar’ja, und ihrem bedrohten Boden und ihrer bedrohten Kul-

50 Klaus Gestwa, *Der Kachowka-Staudamm. Sowjetischer Großbau und russischer Ökozid in der Ukraine*, in: *RGOW* 11–12 (2023), 24.

51 «Почему-то их наши проблемы очень тронули» (dt.: Aus irgendeinem Grund haben sie [die Deutschen] unsere Probleme sehr bewegt), sagte Klimov. (Interv’ju s avtorom scenarija Germanom Klimovym, in: *PROŠČANIE / FAREWELL*, DVD 2, 00:14:05–00:14:14.)

tur ein Denkmal» setze: «[E]r [Klimov] umarmt sie, küßt sie und bittet sie um Verzeihung.»⁵² Noch wort- und sprachbildgewaltiger intonierte Walter Ruggle für die Schweizer Filmzeitschrift *Filmbulletin*, wenn er schreibt «Mit dem Dorf Matjora überflutet die moderne Gesellschaft den Boden, die Wurzeln, den Ursprung» und abschließend resümiert: «Matjora, das Dorf, Matjora, die Landschaft, Matjora, die Heimat: sie werden zur gebrannten Erde, zum gebrannten Flecken kleine Welt, in der die Sehnsucht nach Geborgenheit ruhte, das Gefühl des Aufgehobenseins im Einklang mit dem Gang der Natur.»⁵³

Während die eigentliche Katastrophe – die Überflutung – weder im literarischen Text noch in der Verfilmung repräsentiert ist, kristallisiert sich als Schlüsselbild der beiden Texte der sogenannte Königslärch heraus, der für die Erde steht. Gerhard Paul grenzt in seiner Einleitung zum zweibändigen Mammutwerk *Das Jahrhundert der Bilder* Medienikonen und Schlagbilder von Schlüsselbildern ab. Bei allen Überschneidungen zeichnen sich Schlüsselbilder dadurch aus, dass sie historische Ereignisse auf eine kurze Formel bringen und so die kollektive Erinnerung bündeln. Schlüsselbilder «können im Kopf ganze Geschichten auslösen», die mit dem Bild assoziiert werden.⁵⁴

Der Königslärch, in den deutschen Filmkritiken als Ikonenbaum bezeichnet, ist ein derartiges Schlüsselbild. In der literarischen Vorlage spricht aus diesem Bild mit aller Deutlichkeit die wertkonservative Haltung des Autors Rasputin, der den mit dem mythologisch Weiblichen assoziierten und sprachlich im Russischen auch so fixierten Bedeutungskomplex aus Natur (*priroda*), Erde (*zemlja*) und Lärche (*listvennica*) mit der patriarchalischen Vorstellung von männlicher Dominanz, Kraft und Macht überschreibt:

Матёру, и остров и деревню, нельзя было представить без этой лиственницы на поскотине. Она возвышалась и возглавлялась среди всего остального, как пастух возглавляется среди овечьего стада, которое разбрелось по пастбищу. Она и напоминала пастуха, несущего древнюю сторожевую службу. Но говорить «она» об этом дереве никто, пускай пять раз грамотный, не решался; нет, это был он, «царский лиственъ» – так вечно, могуче и властно стоял он на бугре в полверсте от деревни, заметный почти отовсюду и знаемый всеми. [...] Неизвестно, с каких пор жило поверье, что как раз им, «царским

52 Hans Stempel, Abschied von Matjora, 32.

53 Walter Ruggle, Proscanje / Abschied von Matjora, 14; 15.

54 Gerhard Paul, *Das Jahrhundert der Bilder*. Die visuelle Geschichte und der Bildkanon des kulturellen Gedächtnisses, in: Gerhard Paul (Hg.), *Das Jahrhundert der Bilder*. 1900 bis 1949, Göttingen 2009, 31.

10 ABSCHIED VON MATJORA
 (PROŠČANIE, Elem Klimov,
 UdSSR 1983), 01:22:38.
 Die brennende Lärche
 als Schlüsselbild der
 menschlichen Zerstörung
 der Natur.



лиственнем», и крепится остров к речному дну, одной общей земле, и покуда стоять будет он, будет стоять и Матёра.⁵⁵

Das Dorf und die Insel Matjora konnte man sich ohne die einsam auf der Viehweide stehende Lärche nicht vorstellen. Sie überragte alles andere, so wie ein Schafhirt seine über die Schafweide verteilte Herde überragt. Sie besaß wirklich Ähnlichkeit mit einem Hirten, der seit alters her Hüterdienste versieht. Aber niemand, und hätte er das Abc fünfmal erlernt, hätte auf diesen Baum die weibliche Form angewendet. **Das war keine Lärche – das war der Königsälärch, der herrisch und mächtig und ewig auf einer Anhöhe stand**, eine halbe Werst vom Dorf entfernt, von fast überallher zu sehen und jedermann wohlbekannt. [...] Seit alter Zeit lebte im Volk der Glaube, daß es der *Königsälärch* sei, der Insel und Festland zusammenhält: durch seine in den Flußgrund reichende Wurzel. Und solange dieser Baum steht, so lautete weiter der Glaube, so lange wird auch Matjora bestehen.⁵⁶ [Hervorhebungen E. B.]

Mit dem effektvollen Schlüsselbild des Baumes, der der menschlichen Vernichtung trotz und ungeachtet aller Vernichtungsversuche heil bleibt, endet der Film. Die These, dass dieses Schlüsselbild den Film anschlussfähig für die Öko-Bewegungen der 1980er-Jahre gemacht hat, lässt sich durch einen Vergleich mit den Symbolen der Protestbewegungen in Deutschland und Österreich belegen. So inszenierten die Grünen ihren Einzug in den deutschen Bundestag am 29. März 1983 als «subversives Happening-spektakel im Stil einer Protestaktion», indem sie eine für die Erweiterung

55 Valentin Rasputin, Proščanie s Matëroj, 19/352.

56 Valentin Rasputin, Abschied von Matjora, 19/258.

des Frankfurter Flughafens gefällte Tanne mit dabei hatten.⁵⁷ In Österreich formierte sich im Dezember 1983 ökologischer Widerstand gegen den geplanten Bau des zehnten und größten Donaukraftwerks in der Hainburger Au. Die Besetzung der Au durch tausende Demonstrant:innen führte im Dezember 1984 dazu, dass die österreichische Regierung die Rodungsarbeiten abbrechen ließ. Damit gilt die Rettung dieser Naturlandschaft als eines der demokratie- und umweltpolitisch bedeutsamsten Ereignisse der Zweiten Republik. Gemessen an den Programmen der Öko-Bewegungen in Deutschland und Österreich, die neben der Forderung nach ökologischer Nachhaltigkeit vor allem auch das «anti-autoritäre Ideal der kreativen, emotionalen und ideellen Selbstentfaltung des Individuums»⁵⁸ verfolgten, waren die Schnittmengen mit der wertkonservativen, patriarchalischen und öko-nationalistischen Haltung des Dorfschriftstellers Valentin Rasputin im Grunde genommen jedoch gering. Dies lässt den Schluss zu, dass bei der Rezeption das Narrativ der Zerstörung der Natur dominant gesetzt wurde, während andere Bedeutungsebenen ausgeblendet und überdies durch stereotype Kulturvorstellungen von der «tiefen russischen Seele», in der Naturmystik und Melancholie verschränkt werden, überlagert wurden.

Besonders eindringlich erscheinen im Film *ABSCHIED VON MATJORA* die Bilder und Szenen der brennenden Holzhäuser. Gerade in Bezug auf das Feuer erscheint eine Aussage von Co-Drehbuchautor German Klimov aufschlussreich: Beim Drehen hätte das Filmteam nämlich nicht Filmdekoration in Brand gesteckt, sondern verlassene Häuser aufgekauft und diese angezündet, denn Häuser würden anders, glaubwürdiger, lebensechter brennen als Kulissen, denen man beim Verbrennen ihre Künstlichkeit ansehen würde.⁵⁹ Um auf verlassene Häuser und ganze Dörfer zu treffen, musste man auch nicht, so Klimov, nach Sibirien fahren, sondern diese gab es ausreichend in der Gegend des zentral gelegenen Seligersees. Für das reale Sterben der Dörfer in Russland bedurfte es daher auch gar nicht einer katastrophischen Überflutung, sondern dieses Sterben geht weit prosaischer – unbemerkt und still – bis heute vor sich.

Ein weiterer bildlicher Anschluss, der sich auf das Element des Feuers bezieht, führt in das Russland der Gegenwart, ist rein assoziativ und soll hier als eine Art Resümee dienen. Die brennenden Häuser im Film finden einen Widerhall in einem Kunstprojekt des Fotografen Danila Tkachenko

57 Kathrin Fahlenbrach, *Die Grünen. Neue Farbenlehre der Politik*, in: Gerhard Paul (Hg.), *Das Jahrhundert der Bilder. 1949 bis heute*, Göttingen 2008, 478.

58 Kathrin Fahlenbrach, *Die Grünen*, 476.

59 Interv'ju s avtorom scenarija Germanom Klimovym, in: *PROŠČANIE / FAREWELL*, DVD 2, 00:11:46–00:12:40.

11 ABSCHIED VON MATJORA
(PROŠČANIE, Ėlem Klimov,
UdSSR 1983), 01:39:24.
Brennende Häuser im
Dunkel der Nacht.



aus dem Jahr 2017, das im Kontext des 100-jährigen Jubiläums der Oktoberrevolution entstanden ist. Der 1989 in Moskau geborene Tkachenko hat für sein Kunstprojekt verlassene Häuser angezündet und sie im Dunkel der Nacht fotografiert. Die Formen der brennenden Häuser und Objekte sind zum Teil als Reminiszenz an die abstrakte Malerei von Kazimir Malevič angelegt.⁶⁰ Tkachenko bezeichnete die Fotoserie als ein Erinnerungsprojekt – ein Abschiednehmen von toten und nicht länger funktionalen Strukturen. Das Unterfangen zielt auf den Abschied von der einstigen Utopie und der nach dem Ende der Sowjetunion zunehmend auch politisch propagierten Sowjetnostalgie gleichermaßen ab: «Das Tote tot nennen und den Teufelskreis der Nostalgie durchbrechen», nennt Sergej Medwedew die radikale Geste des Fotografen,⁶¹ der die Sowjetunion nicht mehr selbst erlebt hat.

Durch den von Tkachenko gewählten provokanten Titel *Heimat (Rodina)* lässt sich eine Brücke von der erd- und bodenlastigen Dorfprosa zum Pathos der sowjetischen Avantgarde schlagen – dem Pathos des Feuers, wie Vladimir Papernyj eines der Merkmale der «Kultur 1» im Gegensatz zur stalinistischen «kul'tura 2» bestimmt hat. Das Pathos des Feuers sei, so Papernyj, Ausdruck des radikalen Bruches mit der Vergangenheit, Zeichen des Neubeginns «na pustom meste»⁶² – also des Neuen, das man, in Umkehrung der Erkenntnis Pavels aus Rasputins Text, «am leeren Ort»⁶³ errichten will. Das Pathos des Feuers destilliert Papernyj aus Reden oder

60 Das Fotoprojekt kann auf der Plattform Dekoder verfolgt werden: Sergej Medwedew / Danila Tkachenko, Родина – Motherland, Dekoder, dekode.org: <https://is.gd/TAWfHM> [abgerufen am 8. April 2025].

61 Sergej Medwedew u. a., Родина – Motherland.

62 Vladimir Papernyj, Kul'tura Dva, Moskau 2006, 41.

63 Vgl. dazu das direkte Zitat und die Quellenangabe in Fußnote 29.

Presseartikel der 1920er-Jahre, aber auch aus den revolutionären Versen von Vladimir Majakovskij, in denen es unter anderem heißt: «Только тот коммунист истый, кто мосты к отступлению сжег.» (dt.: Nur der ist ein wahrer Kommunist, der die Brücken zum Rückzug niedergebrannt hat).⁶⁴

Wirft man abschließend einen Blick darauf, was im Russland der Gegenwart vor sich geht, so lässt sich konstatieren, dass im Kontext der sich immer weiter verengenden nationalkonservativen Ideologie die Werke von Valentin Rasputin als Zeichen für die immer schon vorhanden gewesenen spirituellen und religiösen Grundlagen des russischen Volkes gelesen werden. Dies belegen beispielsweise an russischen Universitäten verfasste Dissertationen, wie die an der Staatlichen Universität Kostroma im Jahr 2010 von Ol'ga Baryševa eingereichte Arbeit über christliche und volkstümliche Motive in der Prosa von Valentin Rasputin. Dabei verschwindet die Realität der Zeit, aus der heraus der Autor Rasputin und der Regisseur Klimov Kritik am politischen und gesellschaftlichen System geübt haben, aus dem Blickfeld. Damit verdrängt wird auch jede Reflexion darüber, wie grundlegend das 20. Jahrhundert dieses Land geprägt, verändert und erschüttert hat – eine Reflexion, die der Fotograf Tkachenko mit seinem Kunstprojekt *Heimat* in einem einzigen Augenblick der Betrachtung in Gang zu setzen vermag.

Literaturverzeichnis

- Abschied von Matjora, Filmdienst, filmdienst.de: <https://is.gd/3yTSD0> [abgerufen am 20. März 2025].
- Earthbeat, The First Album of Original Music Created by Americans and Russians Together, Wayback Machine, web.archive.org: <https://is.gd/P8Oxf5> [abgerufen am 27. März 2025].
- Engel, Christine (Hg.), Geschichte des sowjetischen und russischen Films, Stuttgart 1999.
- Fahlenbrach, Kathrin, Die Grünen. Neue Farbenlehre der Politik, in: Gerhard Paul (Hg.), Das Jahrhundert der Bilder. 1949 bis heute, Göttingen 2008, 474–489.
- Gestwa, Klaus, Envirohealth. Toxische Landschaften und ökologische Körper, in: RGOW 11–12 (2023), 3–6.
- Gestwa, Klaus, Der Kachowka-Staudamm. Sowjetischer Großbau und russischer Ökozid in der Ukraine, in: RGOW 11–12 (2023), 24–26.
- Giesemann, Gerhard, Die Kunst des Eingangs. Neue Überlegungen zu Valentin Rasputins *Proščanie s Matëroj*, in: Klaus Harer / Helmut Schaller (Hg.), Festschrift für Hans-Bernd Harder zum 60. Geburtstag, Frankfurt a. M. 1995, 125–141.
- Hiller, Barbara, Zur Poetik Rasputins. «Прощание с Матерой», in: Zeitschrift für Slawistik 28, 2 (1983), 187–193.
- Kinopoisk, kinopoisk.ru: <https://is.gd/UoKev1> [abgerufen am 27. März 2025].
- Kluge, Rolf-Dieter, Rasputin – Abschied

64 Vladimir Vladimirovič Majakovskij, Prikaz po armii iskusstva, in: Vladimir Vladimirovič Majakovskij, Sočinenija v dvuch tomach, tom 1, Moskau 1987, 101.

- von Matjora, in: Bodo Zelinsky (Hg.), Die russische Novelle, Düsseldorf 1982, 274–333.
- Majakovskij, Vladimir Vladimirovič, Príkaz po armii iskusstva, in: Vladimir Vladimirovič Majakovskij, Sočinenija v dvuch tomach, tom 1, Moskau 1987, 101–102.
- Medwedew, Sergej / Tkachenko, Danila, Родина – Motherland, Dekoder, de-koder.org: <https://is.gd/TAWfHM> [abgerufen am 8. April 2025].
- Papernyj, Vladimir, Kul'tura Dva, Moskau 2006.
- Paul, Gerhard, Das Jahrhundert der Bilder. Die visuelle Geschichte und der Bildkanon des kulturellen Gedächtnisses, in: Gerhard Paul (Hg.), Das Jahrhundert der Bilder. 1900 bis 1949, Göttingen 2009, 14–39.
- Rasputin, Valentin, Abschied von Matjora. Roman, aus dem Russischen übersetzt von Alexander Kaempfe, München 1977.
- Rasputin, Valentin, Abschied von Matjora. Roman, aus dem Russischen von Elena Panzig, Berlin 1979.
- Rasputin, Valentin, Proščanie s Matëroj. Povest', in: Valentin Rasputin, Izbrannye proizvedenija v 2-ch tomach, tom 2. Živi i pomni, Proščanie s Matëroj, Rasskazy, Moskau 1984, 205–388.
- Ruggle, Walter, Proscanje / Abschied von Matjora von Elem Klimov: Vom Untergang der alten Werte, in: Film-bulletin 153 (1987), 11–15, e-periodica.ch: <https://is.gd/SPdb2x> [abgerufen am 27. März 2025].
- Stempel, Hans, Abschied von Matjora, in: epd Film 4 (1987), 32–33.

«Wir bleiben hier!»

Erinnerung, Trauer und Widerstand in **THIS IS NOT A BURIAL, IT'S A RESURRECTION** von Lemohang Jeremiah Mosese (2019)

Lemohang Jeremiah Mosese, Regisseur des hier untersuchten Filmes¹, dürfte ebenso wie das kleine afrikanische Land Lesotho, aus dem er stammt und in dem der Film spielt, dem Großteil der Leser:innen weitgehend unbekannt sein. Deshalb soll der Regisseur und sein bisheriges Werk zu Beginn kurz vorgestellt werden. Nach einem Überblick über die Handlung und die (Haupt-)Figuren des Filmes werden im Beitrag die Besonderheiten der filmischen Erzählweise untersucht. Danach werden thematische Schwerpunkte und Schlüsselbilder des Filmes herausgearbeitet, bevor im Schlussteil der Frage nachgegangen wird, wie die im Titel des Filmes angesprochene «Auferstehung» interpretiert werden könnte und welchen Beitrag dieser in mehrerer Hinsicht ungewöhnliche und bemerkenswerte Film für die zentrale Frage dieses Bandes, nämlich einem guten Leben im Einklang², zu leisten vermag.

Regisseur und Werk

Lemohang Jeremiah Mosese, 1980 in Hlotse, Lesotho, geboren, ist Autor, Regisseur und Kameramann. In Lesotho aufgewachsen lebt Mosese heute in Berlin, kehrt für seine filmische Arbeit aber immer wieder in sein Heimatland zurück. Mosese interessierte sich schon als Kind für das Kino,³ absolvierte aber kein formelles Filmstudium, sondern erarbeitete sich das Filmhandwerk als Autodidakt. Nach einigen – wie er selbst ein-

- 1 THIS IS NOT A BURIAL, IT'S A RESURRECTION, Lemohang Jeremiah Mosese, LS/ZA/IT 2019.
- 2 Siehe dazu den einleitenden Beitrag von Teresa Millesi und Christian Wessely in diesem Band, 11–23.
- 3 «I come from a violent place and cinema was a way to <escape>.» (Christopher Vourlias, Director Lemohang Jeremiah Mosese: Africa Is «In the Process of Becoming», Variety, 2 December 2019, variety.com: <https://is.gd/ucmJW5> [abgerufen am 28. Jänner 2026].)

räumt – schlechten Filmen, die für ihn aber wichtige Lernerfahrungen waren,⁴ präsentierte er im Rahmen des Talent Campus auf der Berlinale 2012 seinen Kurzfilm LOSS OF INNOCENCE⁵, der Teil seiner frühen Kurzfilmtrilogie ist, zu der noch MOSONNGOA⁶ und BEHEMOTH: OR THE GAME OF GOD⁷ gehören.⁸ Sein erster Langfilm MOTHER, I AM SUFFOCATING. THIS IS MY LAST FILM ABOUT YOU⁹ wurde auf der Berlinale 2019 uraufgeführt und für sein Drehbuch und seine Kameraführung von Kritiker:innen gelobt. Der Film erhielt außerdem mehrere Nominierungen bei internationalen Filmfestivals. Der essayistische Dokumentarfilm, den Mosese selbst als «Klage» bezeichnet, spiegelt sowohl seine persönliche Verbundenheit als auch seine Distanz zu seinem Heimatland Lesotho wider. Gleichzeitig bietet er eine umfassendere Betrachtung des kolonialistischen Erbes und des Christentums in Afrika.¹⁰ Der Film, in dem kontrastreiche und ausdrucksstarke Schwarz-Weiß-Bilder mit einem gesprochenen Off-Kommentar unterlegt werden, erinnert stilistisch an die Filme von Chris Marker, speziell an LA JETÉE¹¹.

Seinen internationalen Durchbruch erlebte Mosese schließlich mit seinem zweiten Langfilm, dem Spielfilm THIS IS NOT A BURIAL, IT'S A RESURRECTION, der 2019 bei den Filmfestspielen von Venedig uraufgeführt wurde und 2020 beim Sundance Film Festival den Jurypreis für visionäres Filmmachen gewann. Weiters lief er sehr erfolgreich auf zahlreichen internationalen Filmfestivals und erhielt 25 weitere Auszeichnungen. Der Film wurde 2021 als erster Beitrag Lesothos im Wettbewerb um den Oscar für den besten internationalen Spielfilm nominiert.

4 Vgl. Wilfred Okiche, «Resistance Is Part of the Process»: A Conversation with Lemohang Jeremiah Mosese, in: Senses of Cinema, Conversations with Filmmakers Across the Globe 94 (April 2020), sensesofcinema.com: <https://is.gd/0Xxd0U> [abgerufen am 28. Jänner 2026].

5 LOSS OF INNOCENCE, Lemohang Jeremiah Mosese, LS 2008.

6 MOSONNGOA, Lemohang Jeremiah Mosese, LS 2014.

7 BEHEMOTH: OR THE GAME OF GOD, Lemohang Jeremiah Mosese, LS 2016.

8 Einen sehr guten Überblick über das Frühwerk des Regisseurs, auf das hier nicht eingegangen werden kann, bietet A. E. Hunt, Lemohang Jeremiah Mosese: Contours in the Dust, MUBI Notebook, 13 January 2021, mubi.com: <https://is.gd/67NzE8> [abgerufen am 28. Jänner 2026].

9 MOTHER, I AM SUFFOCATING. THIS IS MY LAST FILM ABOUT YOU, Lemohang Jeremiah Mosese, LS/QA/DE 2019.

10 «In my previous work, I upheld a god-like image of my country and of the African continent in general. But with this film (Mother), I revolted.» (Dorothee Wenner, Mother, I Am Suffocating. This Is My Last Film About You. Interview with Lemohang Jeremiah Mosese, Berlinale Forum, January 2019, arsenal-berlin.de: <https://is.gd/OHO8ao> [abgerufen am 28. Jänner 2026].)

11 AM RANDE DES ROLLFELDS (LA JETÉE), Chris Marker, FR 1962.

Sein dritter Langfilm ANCESTRAL VISIONS OF THE FUTURE¹², erneut ein essayistischer Dokumentarfilm, diesmal jedoch in Farbe, wurde 2025 bei den Filmfestspielen in Berlin uraufgeführt. Auch dafür kehrt Mosese in sein Heimatland Lesotho zurück, führt die filmische Verarbeitung seiner Kindheitserfahrungen fort und erweitert sie um Reflexionen seiner Migrationserfahrung und seines Lebens im selbstgewählten Berliner Exil. Die stark autobiografische Reflexion im Off-Kommentar wird unterlegt mit fragmentarischen Erzählungen über einen kleinen Jungen, eine Marktfrau und einen Puppenspieler, durch die der Regisseur den Film zu einer bildgewaltigen Meditation über Entfremdung, Entwurzelung und Zugehörigkeit ausweitet.¹³ Auch in diesem Film ist der Einfluss von Chris Marker deutlich spürbar.¹⁴

Filmsynopsis

THIS IS NOT A BURIAL, IT'S A RESURRECTION erzählt die Geschichte der 80-jährigen Witwe Mantoa, die in Nasaretha lebt, einem kleinen, abgelegenen Dorf in einer von Bergen umgebenen Hochebene Lesothos. Mantoa wartet wie jedes Jahr zu Weihnachten sehnsüchtig auf die Rückkehr ihres geliebten Sohnes, der im benachbarten Südafrika in einer Diamantenmine arbeitet. In diesem Jahr wartet Mantoa aber vergeblich, statt einer Heimkehr werden ihr nur zwei Koffer und der Leichnam ihres Sohnes übergeben.

Nachdem sie zuvor schon ihren Ehemann, ihre Tochter und ihre Enkelin verloren hat, erscheint ihr das Leben nun jeglichen Sinnes beraubt. Mit dem Begräbnis ihres Sohnes fällt sie in eine tiefe Trauer, sehnt sich nur noch nach einem baldigen Tod und trifft Vorkehrungen für ihre Beerdigung. Auf einer Dorfversammlung erfährt Mantoa von einem geplanten Staudammprojekt, das die Dorfbewohner:innen zur Umsiedlung in die Hauptstadt zwingen

12 EINE KINDHEIT IN LESOTHO (ANCESTRAL VISIONS OF THE FUTURE), Lemohang Jeremiah Mosese, LS/FR/DE/QA/SA 2025.

13 Siehe dazu Joshua Minsoo Kim, Film Show 050: Interview with Lemohang Jeremiah Mosese, Tone Glow, 16 March 2025,; [toneglow.substack.com: https://is.gd/zs4xum](https://is.gd/zs4xum) [abgerufen am 28. Jänner 2026]; und Botagoz Koilybayeva, Ancestral Visions of the Future, Modern Times Review, 13 March 2025, [moderntimes.review: https://is.gd/zTzhdP](https://is.gd/zTzhdP) [abgerufen am 28. Jänner 2026].

14 Zum Einfluss von Marker und zur Verwendung eines Zitates aus SANS SOLEIL – UNSICHTBARE SONNE (SANS SOLEIL, Chris Marker, FR 1983) im Off-Kommentar siehe Victor Lepesant, Interview de Lemohang J. Moses, SuperSeven, 22 March 2025, [superseven.fr: https://is.gd/aYfGgV](https://is.gd/aYfGgV) [abgerufen am 28. Jänner 2026]. Als wichtige Inspirationsquelle für sein filmisches Werk nennt Mosese in einem anderen Interview auch Dreyers DIE PASSION DER JEANNE D'ARC (LA PASSION DE JEANNE D'ARC, Carl Theodor Dreyer, FR 1928): «It is a film I go back to every time.» (Wilfred Okiche, Resistance Is Part of the Process).

würde. Mantoa ist aber fest entschlossen, in ihrem Dorf zu bleiben, in der Nähe der Gräber, in denen ihre Vorfahren und Familienmitglieder begraben sind. Mantoa schafft es zwar mit einer eindrucksvollen Rede, die Dorfbewohner:innen zum Widerstand gegen die Umsiedlung zu bewegen, doch die Widerstandskraft der Dorfbewohner:innen wird mit Gewalt gebrochen. Als die Dorfbewohner:innen schließlich entmutigt in ihr neues Domizil in der Hauptstadt aufbrechen, bleibt Mantoa allein zurück und wehrt sich – nackt und mit erhobenen Händen auf die nur schemenhaft erkennbaren Bauarbeiter zulaufend – gegen die Umsiedlung. Mit dieser Geste des Widerstandes endet der Film.

Die Hauptfiguren

Für den Drehort wählte der Regisseur bewusst ein real existierendes Dorf in den Bergen Lesothos. Aufgrund der Abgelegenheit des Drehortes, einer mangelhaften Infrastruktur vor Ort (fließendes Wasser und Strom sind dort Mangelware) und schlechten Wetterbedingungen konnte der Film nur unter sehr erschwerten Bedingungen gedreht werden. Die Filmcrew wurde deshalb sehr klein gehalten und es wurde nur einer Handvoll von professionellen Schauspieler:innen mitgebracht. Die restlichen Mitwirkenden im Film waren Personen aus dem realen Dorf, die noch nie vor einer Kamera gestanden sind.¹⁵

Die fünf Hauptfiguren des Films werden von den professionellen Schauspieler:innen aus Lesotho und Südafrika verkörpert. Im Zentrum des Films steht die Trauer und der Widerstand der 80-jährigen Witwe Mantoa, gespielt von Mary Twala Mlongo in ihrer letzten Rolle kurz vor ihrem Tod.

Der namenlose Priester, gespielt von Makhaola Ndebele, bildet das geistliche Oberhaupt des Dorfes. Er ist einerseits ein fürsorglicher Seelsorger, gleichzeitig vertritt er aber auch ein apolitisches Christentum, das die Dorfbewohner:innen im Widerstand gegen das Staudammprojekt nicht unterstützt, sondern eher zu Anpassung und Hinnahme ihres Schicksals ermuntert.

Khotso, gespielt von Tseko Monaheng, ist hingegen das weltliche Oberhaupt der Gemeinde. Er versucht auf einfühlsame Weise die unterschiedlichen Interessen und Spannungen im Dorf auszugleichen und die Inter-

15 Vgl. dazu Näheres im Presseheft zum Film: THIS IS NOT A BURIAL, IT'S A RESURRECTION: Production Notes, Indigenous Film Distribution, 2021, 5, 11–14, [indigenoudfilm.co.za: https://is.gd/SyfvSf](https://is.gd/SyfvSf) [abgerufen am 28. Jänner 2026].

essen der Dorfbewohner:innen nach außen zu vertreten. Im Konflikt mit der Regierung rund um die Errichtung des geplanten Staudammes erweist er sich letztendlich aber doch als schwach und willfährig gegenüber der staatlichen Autorität und ihrer Gewalt.

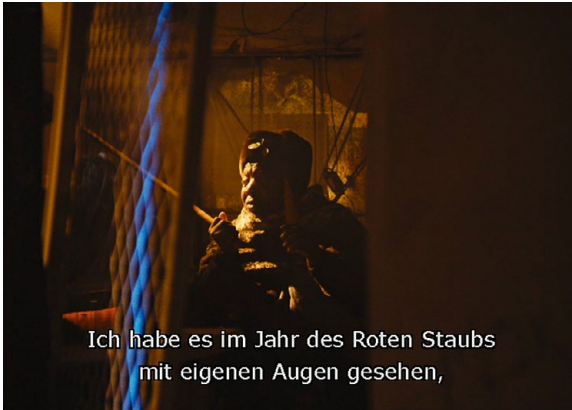
Pono, gespielt von Siphwe Nzima, ist eine der Frauen des Dorfes, die ein besonderes Naheverhältnis zu Mantoa haben. Sie kümmert sich nach dem Tod von Mantoas Sohn fürsorglich um diese. Gleichzeitig pflegt Mantoa hingebungsvoll Ponos schwerkranken Mann, der vom Pferd gefallen ist. Auch zu Ponos Sohn Lasaro hat Mantoa ein liebevolles, «großmütterliches» Verhältnis.

Last but not least kommt dem namenlosen Lesiba-Spieler und Erzähler der Geschichte, gespielt von Jerry Mofokeng wa Makhetha, eine den Film strukturierende und Deutung gebende Funktion zu. Darauf werden wir im kommenden Abschnitt näher eingehen. Als wichtige Nebenfigur wäre, neben Lasaro, noch der «Abgeordnete» des Dorfes zu erwähnen. Als gewählter Mandatar der Region sollte er eigentlich die Interessen des Dorfes vertreten, tritt hier aber nur als Erfüllungsgehilfe der Regierungsgewalt und der Fortschrittsideologie in Erscheinung. Ferner kommt einem evangelikalen Wanderprediger im Film eine gewisse Bedeutung zu, der für die Predigt beim Sonntagsgottesdienst ins Dorf kommt und den Dorfbewohner:innen am Abend an einem Lagerfeuer die Geschichte seines eigenen Dorfes erzählt, das Opfer eines ähnlichen Staudammprojektes geworden ist. Seine traurige Geschichte trägt mit dazu bei, dass sich bei den Dorfbewohner:innen langsam Widerstand gegen die Umsiedlung regt.

Erzählstruktur

Während die Story des ersten Spielfilmes von Mosese einfach aufgebaut und auf wenige Figuren konzentriert ist, ist der Plot nichtlinear, komplex und kunstvoll inszeniert. Dem Vorspann des Filmes sind verschwommene Bilder eines Mannes vorgeschaltet, der mit einem Speer ein Pferd zu bedrohen oder es zu zügeln scheint. Einige Menschen scheinen ihn davon abzuhalten wollen. Die Bilder dieser surrealen Sequenz, die der Regisseur vermutlich mittels Step-Printing-Technik erzielt hat, sind rätselhaft, tauchen aber zu einem wichtigen Zeitpunkt gegen Ende des Filmes nochmals auf. Nach dem Vorspann wird von einer diegetischen Figur, einem alten Lesiba-Spieler¹⁶, in die Geschichte des Films eingeführt. «The player counts

16 Die Lesiba ist ein traditionelles Saiten-Blasinstrument aus Lesotho, ein Nationalinstrument, das schwer zu spielen ist und daher heute nur noch selten gespielt wird.



Ich habe es im Jahr des Roten Staubs
mit eigenen Augen gesehen,

1 THIS IS NOT A BURIAL,
IT'S A RESURRECTION
(Lemohang Jeremiah
Mosese, LS/ZA/IT 2019),
00:04:37. Der Lesiba-
Spieler (Jerry Mofokeng wa
Makhetha) – als Erzähler und
Kommentator strukturiert
er den Film und gibt den
Ereignissen eine Deutung.

the story, creating a frame-kernel structure. The frame story opens the film with the lesiba player gradually coming into focus.»¹⁷

In einer schummrigen, etwas heruntergekommenen Bar bewegt sich die Kamera an Männern und Frauen vorbei, die sich trinkend und rauchend wie in Trance im Rhythmus der suggestiven Lesiba-Klänge wie vereinzelt Monaden wiegen, langsam auf den alten Lesiba-Spieler zu. Zunächst führt der Erzähler in die traurige Geschichte des Dorfes ein:

Diese Gegend ... Der Legende nach wurde sie die Ebene der Tränen genannt. ... Sie taufte diese Ebene Nasaretha, <Nazareth>, gemäß ihrem Glauben. Für die Leute war es einfach ihr Zuhause. Es heißt, wenn etwas näher an den Rand des Staudamms gehe, höre man immer noch die Kirchenglocke in den Tiefen läuten. Unter dem Wasser. Geh näher an den Damm heran, dann hörst Du es selbst. Die Kirchenglocke spricht, läutet in der Tiefe, unter dem Wasser. Läutet ... Aus der Tiefe sprechen die Glocken, wenn die Menschen nicht mehr sprechen können. Ich habe es im Jahr des Roten Staubs mit eigenen Augen gesehen, im Jahr der Ankunft der Männer mit den eisernen Bechern, Bechern, die nie voll werden können. Ich sah mit eigenen Augen die Toten, die ihre eigenen Toten begruben. Tretet näher heran, Kinderchen, seid guten Mutes. Denn dies ist kein Todesmarsch und auch keine Beerdigung. Es ist eine Auferstehung. Die Entstehung. Die Toten beerdigten ihre eigenen Toten. Ihr aber, ihr werdet künftig nachfolgen. In Nasaretha sagt man: Wenn man das Ohr auf den Boden legt, hört man immer noch die Schreie und das Flüstern jener, die in der Flut ums Leben kamen. Ihr Geist betet aus der Tiefe herauf.¹⁸

17 Kenneth W. Harrow, African Cinema in a Global Age, New York 2023, 236.

18 THIS IS NOT A BURIAL, 00:02:50–00:06:30.

Es folgt ein Schnitt auf eine Landschaft mit einem markanten Berg im Hintergrund. Im Off hören wir weiter die Klänge der Lesiba, bis uns der Erzähler in den zweiten Handlungsstrang des Filmes einführt, nämlich die in der Synopsis bereits entfaltete Geschichte Mantoas. Nach der Übergabe der beiden Koffer und des Leichnams ihres Sohnes rückt der Film ca. 20 Minuten lang die Trauer, Verzweiflung und Todessehnsucht Mantoas sowie ihre zunehmende Isolation im Dorf in den Mittelpunkt. Erst als Mantoa den Dorfvorsteher bezüglich des Mülls am Friedhof zur Rede stellen will, kehrt die Filmerzählung zum primären Handlungsstrang, nämlich dem geplanten Staudammprojekt und der damit verbundenen Umsiedlung der Dorfbewohner:innen in die Hauptstadt, zurück. Ab hier greifen die beiden Handlungsstränge ineinander und werden über die Figur des Lesiba-Spielers miteinander verbunden, manchmal nur über seine Musik und seinen Off-Kommentar, an anderen Stellen indem er selbst ins Bild kommt.

Ein zentraler Wendepunkt der Handlung ereignet sich gegen Mitte des Filmes. Nachdem Mantoa vergeblich mit dem Bus in die Hauptstadt gefahren ist, um dort direkt mit dem zuständigen Minister zu sprechen, dort aber mit bürokratischen Vorwänden abgewimmelt wird, kehrt sie ins Dorf zurück und stimmt vor ihrem Haus unvermittelt eine schrille Totenklage an. Alle Dorfbewohner:innen eilen herbei und der Dorfvorsteher wirft ihr an den Kopf, dass fast jeder im Dorf glaube, dass sie verrückt geworden sei.¹⁹

In einer couragierten Rede entgegnet ihm Mantoa, dass sie ganz allein sei, ihr nichts mehr bleibe und sie nur den Wunsch hege, hier wie ihre Familie beerdigt zu werden. Als sie darauf hinweist, dass neben den verstorbenen Familienmitgliedern und Ahnen auch ihre eigenen Nabelschnüre und Plazentas sowie die ihrer Ahnen in dieser Erde ruhen, und sie dann die Namen anderer hier begrabener Toter zu rezitieren beginnt, kippt die Stimmung und die Dorfbewohner:innen rufen am Ende laut und einmütig: «Wir ziehen nicht weg, wir gehen nirgendwo hin. Wir können unsere Toten nicht entweihen!»²⁰

Im ersten Teil des Filmes ist Mantoa vollkommen in ihrer Trauer und Verzweiflung gefangen und selbst dort, wo andere Dorfbewohner:innen im Bild sind, scheint sie von einer undurchdringlichen Wand umgeben. Zur Veranschaulichung dieser Isolation setzt der Regisseur auf der Tonebene geschickt eine Mischung aus Lesiba-Musik, Kommentar des Erzählers und düster-ätherischem Soundtrack von Yu Miyashita ein. Etwa wenn in einer Szene, wo andere Dorfbewohner:innen untereinander oder selbst mit Mantoa reden, diese Stimmen immer leiser und leiser werden bis schließlich nur

19 Harrow spricht in seiner Interpretation sogar von einem Vorwurf der Hexerei Mantoa gegenüber. (Vgl. Kenneth W. Harrow, *African Cinema in a Global Age*, 238.)

20 THIS IS NOT A BURIAL, 00:51:35.

die Lesiba-Musik oder der düster-ätherischen Soundtrack zu hören sind und Mantoas Einsamkeit akustisch unterstrichen wird. Auch die Kameraführung von Pierre de Villiers trägt dazu bei, Mantoas Isolation im ersten Teil des Filmes hervorzuheben. Er zeigt Mantoa sehr oft in Nahaufnahmen, sei es im dunklen Innenraum ihrer Hütte, aber auch, wenn noch andere Personen im Raum anwesend sind. Der zweite Teil des Filmes zeigt Mantoa viel häufiger in Bewegung, eingebunden in das Dorfleben oder in der Natur, deren Pflanzenwelt sie als «Kräuterhexe» bzw. «Medizinfrau» kennt wie keine zweite. Die Menschen, die sie umgeben, dringen nun zu ihr durch und umgekehrt sie zu ihnen. Das zeigt sich sowohl auf der Tonebene, indem der düster-ätherische Soundtrack wesentlich spärlicher zum Einsatz kommt, als auch der Bildebene, indem Mantoa viel stärker im Gespräch und in Interaktion mit anderen Dorfbewohner:innen gezeigt wird, etwa beim gemeinsamen Müllsammeln am Friedhof oder beim gemeinsamen Wäschewaschen oder auch wenn sie bei der Pflege von Ponos krankem Mann gezeigt wird. Nichtsdestotrotz bleibt Mantoa von tiefer Trauer umhüllt und will weiterhin sterben, um bald mit den Verstorbenen vereint sein zu können. In einer Szene reinigt Mantoa ihre Hütte in einer Art Ritual.²¹ Die Szene ist unterlegt mit dem Kommentar des Erzählers:

Lass die Toten ihre eigenen Toten begraben. ... Du wirst keine Spur von Dir hinterlassen. Begrab Deine Existenz, sonst heißt es noch, hier habe ein Leidender gelebt. Der seelenlose Lauf der Zeit hat Dich überholt. Lösche Deine Tage, alte Witwe, denn das Rad der Zeit hat dich ausgespuckt wie einen alten Fetzen und dich in einen Mistkäfer verwandelt. Es ist zu Ende. Es ist zu Ende.²²

Wie eine Vorwegnahme folgen in kurzer Zeit die nächsten Schicksalsschläge, die die Widerstandskraft der Dorfbewohner:innen langsam brechen: Zunächst wird Mantoas Haus in Brand gesteckt und bei der gemeinsamen Aussaat wird schließlich Lasaro ermordet. Wiederum kommt es dem Erzähler zu, die Ereignisse zu deuten:

Der Mörder und Brandstifter wurde zum Kojoten, der durch die Nacht streift. Sie hörten Gerüchte. Sie waren von Todesangst erfüllt. Es war die längste Nacht. Eine einzige Nacht wurde zur Ewigkeit. Sie waren die Verstorbenen. Kinder hingen an den Brüsten ihrer Mütter und weigerten

21 Im Film ABSCHIED VON MATJORA (PROŠČANIE, Ėlem Klimov, UdSSR 1983), zu dem es in diesem Band einen Beitrag von Eva Binder gibt (vgl. 111–135), findet man dazu eine interessante Parallele: Dar'ja, die dortige Hauptfigur, weigert sich ebenso wie Mantoa, das Dorf zu verlassen, und reinigt ihr Haus vor der Flutung des Dorfes in einem rituellen Zeremonial.

22 THIS IS NOT A BURIAL, 01:15:55.

sich zu wachsen. Embryos weigerten sich, zur Welt zu kommen. ... Wenn diese Nacht nicht verkürzt würde, würde keiner überleben.²³

Nachdem Mantoa sich in der vorletzten Szene des Filmes am Friedhof in das von ihr selbst ausgehobene Grab legt und vergeblich versucht, sich im wahrsten Sinne des Wortes selbst einzugraben, sehen wir am nächsten Morgen die Dorfbewohner:innen beim Auszug aus dem Dorf. Der Pfarrer spricht ein Trostgebet, der Dorfvorsteher entschuldigt sich bei jenen Toten, die nicht in die Hauptstadt mitgenommen werden können und gibt schließlich das Signal zum Aufbruch. Nach kurzem Zögern weigert sich Mantoa, den Marsch in die Hauptstadt anzutreten und leistet Widerstand, einzig ein junges Mädchen scheint sich ihr anzuschließen. Nach einem Schnitt auf das Gesicht des Mädchens hören wir im Off wieder den Kommentar des Erzählers: «Viele sahen den Tod. Nur Ke'orialamang (Tochter von niemandem) sah eine Auferstehung. Nicht die der Toten, sondern die der Lebenden.»²⁴ Mit einer Schwarzblende endet der Film und lässt die Zuschauenden mit diesen rätselhaften Worten zurück. Welche Deutungsmöglichkeiten sie eröffnen, darauf werden wir im Schlussteil des Artikels zurückkommen.

Schlüsselthemen des Filmes

Koloniales Erbe und Ausbeutung im Namen des Fortschritts

Lesotho ist ein hoch gelegenes, von Südafrika vollkommen umschlossenes Land, das eine bewegte Kolonialgeschichte aufweist, die im Film durch Verweise auf die Burenkriege und die Ankunft der Missionare im 19. Jahrhundert anklingt. Das Land war eine britische Kronkolonie (Basutoland), bis es 1966 unabhängig wurde. Die heutige Staatsform ist eine konstitutionelle Monarchie. Ein Großteil der ca. 2,3 Millionen Einwohner:innen lebt in ländlichen Gebieten und verdient ihren Lebensunterhalt durch Landwirtschaft und Viehzucht. Wirtschaftlich und politisch ist das Land stark von Südafrika abhängig. Viele Männer arbeiten, wie auch Mantogas Sohn im Film, als Arbeitsmigranten im Bergbau oder im Industriesektor.

Das Land ist arm an Bodenschätzen, verfügt aber über einen enormen Wasserreichtum, da es von einem Netzwerk aus Flüssen und Gebirgen durchzogen ist. Der Bau großer Staudämme steht bis heute im Mittelpunkt einer extraktiven, exportorientierten Entwicklungsstrategie. Mit dem Ver-

23 THIS IS NOT A BURIAL, 01:40:33.

24 THIS IS NOT A BURIAL, 01:52:17.

kauf von Wasser an Südafrika sollen nationale Einnahmen generiert werden. Vom transnationalen Lesotho Highlands Water Project (LHWP), das von der Regierung Lesothos mit Südafrika und der Weltbank betrieben wurde, waren Zehntausende Einwohner:innen betroffen, die aus dem Hochland gewaltsam von ihrem Land vertrieben und in städtische Lebensräume umgesiedelt wurden, wo sie einem tristen Leben in Armut und Gewalt ausgesetzt sind. Frauen aus diesen ländlichen Gebieten werden durch diese Projekte besonders stark unter Druck gesetzt. Mit dem Film verarbeitet Mosese auch die Lebensgeschichte seiner eigenen Großmutter, die kurz zuvor selbst Opfer eines solchen Umsiedlungsprojektes wurde.²⁵

Im Film wird die vorgeschobene Ideologie, diese Großprojekte seien für den Fortschritt des Landes notwendig, in zwei Szenen thematisiert und kritisiert. Erstens beim Auftritt des Abgeordneten, der aus dem Bezirk stammt und eigentlich die Interessen der Dorfbewohner:innen vertreten sollte. In der Dorfversammlung, in der er den Menschen die Umsiedlung «schmackhaft» machen will, wird seine Fortschrittsrhetorik als hohles Gerede entlarvt und später, als das Land vermessen wird und die Entschädigungszahlungen für das verlorene Land mit den Bewohner:innen ausgehandelt werden, wird klar, dass es hier nicht um Entschädigungen, sondern bloß um Almosen geht, und seine Versprechungen leeres Gerede waren.

Ein weiteres Mal kommt das Thema der Ausbeutung zur Sprache, als der evangelikale Wanderprediger ins Dorf kommt und den Dorfbewohner:innen am Lagerfeuer die Geschichte seines eigenen Dorfes erzählt, das Opfer eines ähnlichen Staudammprojektes geworden ist. Durch seine Geschichte einer tristen Existenz am Rande der Großstadt wird ihnen klar, dass sie ihr bescheidenes, aber selbstbestimmtes und würdevolles Leben im Dorf nicht gegen eine fremdbestimmte und unsichere Existenz in der Stadt eintauschen wollen, und spätestens hier entscheiden sich die Dorfbewohner:innen, Widerstand gegen ihre Umsiedlung zu leisten.

Ubuntu – ein anderes Verhältnis von Ich und Wir

Dem kolonialen Erbe und der Fortschrittsideologie setzt Mosese die (süd-)afrikanische Philosophie des *Ubuntu* entgegen. In einem längeren Interview zum Film geht der Interviewer auf Moseses Kommentar in der Cri-

25 Vgl. dazu das Interview mit Mosese von Silvia Posavec, «This Is Not a Burial, It's a Resurrection»: Von der Magie der Landschaft und ihrer Geschichte, Neue Zürcher Zeitung, 23. Juni 2021, nzz.ch: <https://is.gd/Mzqb4x> [abgerufen am 28. Jänner 2026]. Zum Genderaspekt im Film siehe Nella van den Brandt, Creole and Indigenous Women: Rethinking Europe and Religion, in: Nella van den Brandt, Religion, Gender and Race in Western European Arts and Culture, New York 2024, 160–161.

terion Collection, der US-amerikanischen DVD-Ausgabe des Filmes, ein, in dem Mosese auf das *Ubuntu*-Konzept verweist, und befragt den Regisseur, was darunter zu verstehen ist. Mosese dazu:

What it takes to see each other as complete human beings is to allow part of ourselves to die. We literally must be outside of our bodies because our bodies carry the history of our worlds. To me, the ultimate African consciousness is the idea of looking into the ancient future, of looking into our worlds before colonialism and slavery, before everything else that shaped our identities, and then looking back into the future. Outside of my community, I believe that is a more general human dilemma. Our biggest error is ourselves, our own history of our world, because that is our point of reference in everything we say, see, and hear. To transcend and go beyond that, one has to die. [...] My work has been a form of wailing, a lament to return – not to a primordial place, but to ubuntu or botho. Both are very revered words in Lesotho. My quest is to return to botho, to ubuntu.²⁶

Der Begriff *Ubuntu* stammt aus den Bantusprachen Zulu und Xhosa und bedeutet wörtlich «menschlich». Er ist von Sprichwörtern abgeleitet und wird häufig zusammengefasst mit «Ich bin, weil wir sind». Im Zentrum steht die Vorstellung, dass ein Mensch erst durch andere zu einer Person im umfassenden Sinn wird.²⁷

Zunächst wird in der Eröffnungssequenz des Filmes dem Bild des Dorflebens, das der Film in der Folge langsam entwickelt, ein Gegenbild vorangestellt. Im spärlich besuchten Nachtclub sehen wir lauter vereinzelt Menschen, die Alkohol, Zigaretten oder Drogen konsumieren und leer und müde vor sich hinstarren oder sich solipsistisch im hypnotischen Rhythmus der Lesiba wiegen. Auch der alte Lesiba-Spieler, der uns viele Jahre nach dem Ereignis die Geschichte des gefluteten Dorfes erzählt, fügt sich nahtlos in das abgehalfterte und traurige Ambiente des Nachtclubs ein. Dagegen entwickelt Mosese im Gefolge mit der behutsamen Schilderung des Dorflebens das Bild einer Gemeinschaft, in der Zusammengehörigkeit, Respekt und Solidarität im Vordergrund stehen. Im Film wird eindrücklich

26 Isaac Feldberg, *Our Bodies Carry the History of Our Worlds: Lemohang Jeremiah Mosese on This Is Not A Burial, It's A Resurrection*. Interviews, Roger.Ebert.com, 15 February 2023, rogerebert.com: <https://is.gd/ZkDBG5> [abgerufen am 28. Jänner 2026].

27 Einen guten Überblick zur Genese und zum komplexen Verständnis des Begriffes bietet Raymond Suttner, *Ubuntu im Dekolonisierungsprojekt*. Ein Beitrag zum Verständnis von Ubuntu, in: *Afrika Süd 6* (2017), afrika-sued.org: <https://is.gd/RXK6e9> [abgerufen am 28. Jänner 2026].

gezeigt, wie Menschen einander stützen und beistehen, wenn sie krank sind oder einen Schicksalsschlag erleiden. Niemand ist allein und auf sich gestellt. Als Mantoa vom Tod ihres Sohnes erfährt und in tiefe Trauer verfällt, ist die Abgeschiedenheit und Melancholie, in die sie gestürzt wird und die bei ihr den Wunsch aufkommen lässt, zu sterben, zwar heftig und schmerzhaft, unterscheidet sich aber stark von jener Einsamkeit, wie sie viele, besonders alte, Menschen in unseren industrialisierten Ländern durch soziale Isolation und Bindungslosigkeit erleiden.²⁹ Mantoa ist immer von Menschen umgeben, die sich um sie kümmern, seien es Pono und die anderen Frauen des Dorfes oder der Priester, der sie seelsorglich betreut, obwohl sie nicht mehr zur Messe kommt. Später kümmert sich auch der Dorfvorsteher um Mantoa und bietet ihr eine Unterkunft an, nachdem ihre Hütte abgebrannt ist.



2 THIS IS NOT A BURIAL, IT'S A RESURRECTION (Lemohang Jeremiah Mosese, LS/ZA/IT 2019), 01:20:39. Mantoa im Schutt ihrer abgebrannten Hütte auf den Resten ihres Bettes sitzend wird von Schafen umsäumt. Das traurigste und zugleich tröstendste Bild des Films.²⁸

Umgekehrt ist Mantoa später für Pono da, kümmert sich um deren Sohn Lasaro und pflegt ihren schwerkranken Mann. Als später Ponos Sohn Lasaro erschossen wird, versammelt sich das ganze Dorf zur Beerdigung und die Frauen begleiten sie in ihrer Trauer. Auch sonst läuft das Leben im Dorf sehr gemeinschaftlich ab. Es gibt mehrere Dorfversammlungen zum geplanten Staudammprojekt, in denen der Dorfvorsteher zwar eine wichtige

28 Zur zentralen Bedeutung des Bildes in seinem Film sagt Mosese in einem Interview: «That's how I saw the scene when Mary is sitting in the ashes, and the sheep are walking around. That is from that idea of Ezekiel [gemeint ist EZ 37:6, D. R.]: that, in the ashes, the spirit walks in. In the darkest place, that spirit walks in—in the form of a sheep. [...] That's the essence of who I am. That's the essence of what I believe. That's the essence of the film.» (Isaac Feldberg, *Our Bodies Carry the History of Our Worlds.*)

29 Zum Unterschied zwischen *loneliness* und *solitude* siehe Zakes Mda, *This Is Not a Burial, It's a Resurrection: Staying Power*, *Current*, 24 January 2023, [criterion.com: https://is.gd/2F8aIg](https://is.gd/2F8aIg) [abgerufen am 28. Jänner 2026].

Stellung einnimmt, aber jeder sich einbringen kann und Entscheidungen gemeinsam getroffen werden. Auch der Brief an den König, den sie bitten wollen, das Staudammprojekt fallen zu lassen, wird gemeinsam verfasst, wenn auch der Großteil der Menschen nicht lesen und schreiben kann. Daneben spielen gemeinsame Rituale, wie Gottesdienste und Begräbnisse, das kollektive Wäschewaschen, die gemeinsam vollbrachte Aussaat und Dorffeste, wie der Schafschur-Wettbewerb, eine wichtige gemeinschaftsbildende Rolle. Wichtig ist im Dorf aber nicht nur die Verbundenheit der lebenden Menschen untereinander, auch die Verbundenheit mit den Ahnen und der Natur sind integrale Bestandteile der kollektiven Identität.

Entgegen einer harmonisierenden Vorstellung von *Ubuntu* wird im Film das Leben im Dorf durchaus komplex und nicht frei von Konflikten und Spannungen dargestellt, etwa in der Szene, in der der Dorfvorsteher Mantoa an den Kopf wirft, sie sein verrückt geworden oder gar eine Hexe. Oder später als Mantoas Hütte abgebrannt und Lasaro erschossen wird, entstehen Gerüchte und gegenseitige Verdächtigungen. Im Gespräch mit Mantoa deutet der Dorfvorsteher vorsichtig an, dass vielleicht einige Dorfbewohner:innen, speziell die jungen, lieber in der Stadt wohnen oder sich vom Bau des Staudammes einen Job erhoffen würden und daher der Brandstifter bzw. der Mörder Lasaros aus den eigenen Reihen stammen könnte.

Der Film zeigt auch, dass im Gemeinschaftskonzept von *Ubuntu* durchaus Platz für Individualität besteht: Mantoa ist eine ausgeprägt starke Persönlichkeit, etwa wenn sie im Gespräch mit dem Priester seinen seelsorglichen Tröstungsversuchen auf ziemlich harsche Weise begegnet und ihn stattdessen an seine eigenen Verlusterfahrungen erinnert. Auch gegenüber dem Dorfvorsteher zeigt sie mehrfach ein couragiertes Auftreten, speziell wenn es um den Friedhof und das Schicksal der dort begrabenen Toten geht. Und nicht zuletzt tritt sie am Ende des Filmes aus der Masse der mutlos gewordenen, abmarschierenden Dorfbewohner:innen heraus und geht furchtlos und entschlossen auf die Bauarbeiter zu, dabei den eigenen Tod in Kauf nehmend. Aber auch jenseits ihres Widerstandes wird Mantoa als starke Persönlichkeit gezeigt. Im Gespräch mit Pono weist sie stolz darauf hin, dass sie jede Blume, jedes Kraut und deren Heilkraft kenne. Offensichtlich war sie einst eine Art Medizinfrau, die im Dorf für die Heilung von Kranken, aber auch für gutes Wetter usw. zuständig gewesen ist und daher immer noch ein gewisses Ansehen im Dorf genießt.



3 THIS IS NOT A BURIAL, IT'S A RESURRECTION (Lemohang Jeremiah Mosese, LS/ZA/IT 2019), 01:41:46. Mantoa tröstet die um ihren Sohn trauernde Pono, im Hintergrund ein Kreuz. Für Mantoa selbst vermag die christliche Religion aber keinen Trost (mehr) zu spenden.

Die Rolle von Religion im Film

Religion und ihre Bedeutung für die Dorfbewohner:innen spielen im Film eine zentrale Rolle, vornehmlich in Gestalt des Priesters, der repräsentativ für das Christentum steht, und in Gestalt von Mantoa, die für eine vorkoloniale, vielleicht auch nachkoloniale Natur- und Ahnenreligion steht. Zwischen den beiden kommt es mehrfach zu Gesprächen zum Thema Religion, wobei hier eine Stelle exemplarisch herausgegriffen werden soll: In dieser Szene erzählt der Priester, wie die Missionare in das Dorf gekommen sind und wie in der Folge die Männer des Dorfes ihre Speere den Missionaren übergeben haben, um aus dem Eisen eine Glocke für die Kirche zu schmieden: «Interessanterweise übergaben sie ihnen nicht nur die Speere, sondern auch die Götter. Jedes Läuten der Glocke bereitete den Weg für das Neue. Einen neuen Gott, ein neues Leben. Mit jedem Läuten der Glocke ging das Alte bald vergessen.»³⁰ Als der Priester nach ein paar Minuten resümiert, dass man den Lauf der Dinge nicht aufhalten könne und man sich in die Veränderungen einfügen müsse, platzt es aus der wütenden Mantoa heraus: «Weißt Du, was Du sehen wirst, Herr Pfarrer? Nichts, nichts und keinen Sinn. Das alles hat keinen Sinn. ... Ja, so ist der Kummer: Sinnloses Leiden ohne jegliche Bedeutung.»³¹

Was hier auch als existenzieller Nihilismus Mantoas gedeutet werden könnte, erweist sich als nur eine Seite der Medaille. Mantoa entkleidet hier vornehmlich den Tod von jeglicher spiritueller Sinngebung. In einer späteren Szene schickt sich Mantoa an, trotz ihrer Entfremdung vom christlichen Glauben der Einladung des Pfarrers Folge zu leisten und nach längerer Pause

30 THIS IS NOT A BURIAL, 01:07:09.

31 THIS IS NOT A BURIAL, 01:10:14.

wieder einmal den Sonntagsgottesdienst zu besuchen. Die Szene in der Kirche ist bezeichnend. Ein evangelikaler Wanderprediger ist zu Besuch und preist zusammen mit dem Pfarrer in charismatischer Manier die Größe Gottes. Das ist zu viel für Mantoa, sie steht mitten im Gottesdienst auf und verlässt kopfschüttelnd die Kirche. Stattdessen besucht sie den Friedhof. Nicht die Kirche oder ein personaler Gott, sondern der Friedhof, auf dem ihre Familienmitglieder und Ahnen begraben sind, und die Natur, deren Kreisläufe und Heilkraft sie ihr Leben lang studiert hat, sind die zentralen Bezugspunkte für den Glauben und die Spiritualität Mantoas. Anhand der Figur Mantoa hinterfragt der Film koloniale Ideen und dekonstruiert deren theologische Rechtfertigungen. Die Wut, die Mantoa verspürt, wird als produktive Kraft für den Kampf gegen die Zwangsvertreibung erzählt. Am Ende rettet das aber weder sie als Einzelperson noch das Dorf als Ganzes. Zudem ist Moseses Darstellung der Repräsentanten des Christentums durchaus nuanciert. Weder der Dorfpfarrer noch der Wanderprediger aus der Stadt werden als repressive Figuren dargestellt, sie werden im Gegenteil als fürsorgliche Menschen inszeniert, die selbst schmerzliche Verluste hinnehmen mussten. Wiewohl in *MOTHER, I AM SUFFOCATING* und in *ANCESTRAL VISIONS OF THE FUTURE*, den bereits angesprochenen Dokumentarfilmen, die Distanz zur Religion, besonders zu einem evangelikalen Christentum, deutlich schärfer ausfällt,³² darf der Rückverweis auf vorkoloniale religiöse und spirituelle Wurzeln in *THIS IS NOT A BURIAL* nicht als Versuch einer nostalgisch-restaurativen Verklärung der Vergangenheit angesehen werden. In einem Interview zu *ANCESTRAL VISIONS OF THE FUTURE* gibt Mosese – zu seiner Vision für die Zukunft seines Landes und der Menschheit im Allgemeinen befragt – eine überraschende Antwort:

Um länger leben zu können, müssten wir mehr als zweihundert Jahre alt werden. Sobald wir zweihundert Jahre alt werden können, können wir meiner Meinung nach beginnen, uns die richtigen Fragen zu stellen. Im Moment können wir uns die richtigen Fragen nur im Moment des Todes stellen, wenn wir verdammt bettlägerig sind. Wir müssten länger leben, um den Sinn unseres Lebens, den Sinn des Lebens zu erkennen. Heute macht es keinen Sinn, dass ich diese Frage stelle, ich sollte es gar nicht tun. Aber es braucht Zeit, um zu lernen, sich zu beruhigen, altruistisch zu werden, sich dem anderen zuzuwenden. Heute sterben wir, bevor wir diese Weisheit erlangt haben. Meine Vision für die Zukunft ist es, unsere Lebenserwartung zu erhöhen.³³

32 Vgl. dazu auch das Berlinale-Interview mit Mosese: Dorothee Wenner, *Mother, I Am Suffocating*.

33 Victor Lepasant, Interview de Lemohang J. Moses [aus dem Französischen übersetzt mit DeepL, D. R.].

Auf die Rückfrage des Journalisten, ob denn Mosese dem Transhumanismus nahe stehe, antwortet dieser: «Ganz genau!» Sowohl die Rolle der Religion als auch die der Technik sieht Mosese differenziert, beide erscheinen ambivalent, sowohl mit positiven wie auch mit zerstörerischen Folgen verbunden.

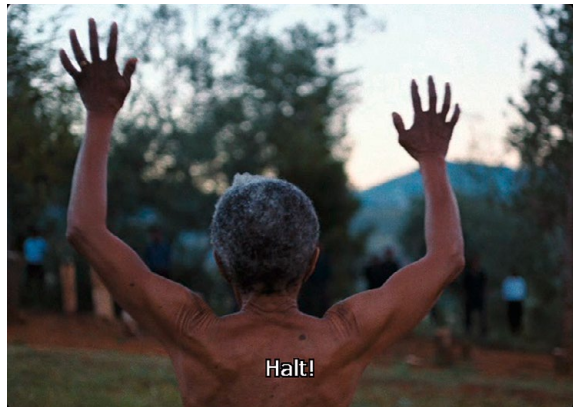
Widerstand zwischen Tod und Auferstehung

Obwohl im Film der Widerstandswille der Dorfbewohner:innen angetrieben von Mantoa stetig anwächst, wird dieser am Ende doch gewaltsam gebrochen und der mutigen Widerstandsgeste Mantoas kommt mehr eine symbolische als eine handlungsbestimmende Funktion zu. Der Film endet offen, indem er darauf verzichtet, den weiteren Ausgang der Geschichte zu bebildern. Von der filmimmanenten Logik der Ereignisse und der Eingangserzählung des Lesiba-Spielers ausgehend ist es jedoch höchst wahrscheinlich, dass Mantoa getötet, der Rest der Dorfbevölkerung umgesiedelt und der Damm wie geplant gebaut wird. Da sich der Erzähler in der Eingangserzählung als Augenzeuge ausweist,³⁴ kommt seiner Erzählung Autorität zu. Offen bleibt im Film, in welcher Rolle er Augenzeuge war,³⁵ und offen bleibt auch, ob sich einige Bewohner:innen des Dorfes dem Beispiel Mantoas folgend der Umsiedlung doch widersetzen und am Ende – ähnlich wie die kleine Gruppe der Zurückbleibenden in Klimovs ABSCHIED VON MATJORA – bei der Flutung des Tales vielleicht umkommen. Die unsentimentale und realistische Darstellung lässt aber intradiegetisch keinen Zweifel an der faktischen Durchsetzung des Staudammprojektes im Namen des Fortschrittes.

In diesem Sinne muss man den Widerstand Mantoas und der Dorfbewohner:innen als gescheitert, aber nicht als sinnlos betrachten. Der Titel des Filmes und besonders der Kommentar des Erzählers in der Schlusszene streichen das ausdrücklich hervor: «Viele sahen den Tod. Nur Ke’oriala-

34 «Ich habe es im Jahr des Roten Staubs mit eigenen Augen gesehen, im Jahr der Ankunft der Männer mit den eisernen Bechern, Bechern, die nie voll werden können. Ich sah mit eigenen Augen die Toten, die ihre eigenen Toten begruben.» (THIS IS NOT A BURIAL, 00:04:37.)

35 Das lässt Mosese bewusst offen. In einem Interview sagt er dazu: «I think he's everybody. He's a bell tolling beneath the waters. He's a sage in a future; he's a sage in a past. He was the past. He is a witness. He was there when the village was being flooded, and maybe he was one of the men who came to flood the village. He is everything. I wanted for us to be unsure if he's present or if he's out of this physical life. It's a completely different realm.» (Nicholas Elliott, Interview with Lemohang Jeremiah Mosese, BOMB Magazine, 4 February 2021, bombmagazine.org: <https://is.gd/fBKTx9> [abgerufen am 28. Jänner 2026].)



4–5 THIS IS NOT A BURIAL,
IT'S A RESURRECTION
(Lemohang) Jeremiah Mosese,
LS/ZA/IT 2019). Oben: Mantoa
nackt und furchtlos auf
die Bauarbeiter zugehend
(01:52:02). Unten: der Schnitt
auf Ke'orialamang (01:52:34).

mang (Tochter von niemandem) sah eine Auferstehung. Nicht die der Toten, sondern die der Lebenden.»³⁶

In welchem Sinne kann man Mantoas Widerstand als sinnvoll betrachten? Zum einen kann der Widerstand als für sie selbst sinnvoll betrachtet werden. Sie verhindert dadurch, dass sie gegen ihren Willen an einen anderen Ort gebracht wird und nicht in ihrem Dorf sterben kann. In ihrem ultimativen und letzten Akt des Widerstands erzwingt sie zumindest, gemäß ihrem einzig noch verbliebenen Wunsch an dem Ort zu sterben, an dem ihre geliebten Angehörigen begraben sind. Wenn auch anzunehmen ist, dass der Friedhof durch die Flutung des Dammes zerstört werden wird, bleibt im Sinne der intradiegetischen Logik ihre Seele an dem Ort zurück, an dem auch die Seelen ihre Lieben «ruhen».

Zum anderen weist Mantoas Widerstand und Tod auch über die individuelle Bedeutung ihrer Handlung hinaus. Mit diesem letzten Freiheitsakt, der

36 THIS IS NOT A BURIAL, 01:52:17.

bewusst und freiwillig erfolgt, ganz im Unterschied etwa zum Tod von Lasaro, endet der Film nicht mit einer Betonung von Leiden und Tod, sondern wirft den Blick auf das, was sein könnte, auf das, was man tun kann. «The notion of resurrection is not only about survival, but it also points to and raises questions about the right to determine one's own future, the right to be active agents in our own lives, about social justice and the recognition of women's and men's experiences at the sites of environmental injustice.»³⁷

Für diesen Blick in die Zukunft steht auch das Mädchen, das als einzige Mantoas Widerstand als Auferstehung zu sehen und zu bezeugen vermag. In einem Interview zum Film gibt Mosese einen überraschend offenen Einblick, wofür das Mädchen in seinem Film steht:

Das Mädchen manifestiert die Auferstehung der Ideen, der Leidenschaft, des Kampfgeistes, des Muts. Meine Generation ist an einem Punkt angelangt, an dem wir das Narrativ ändern müssen, unsere afrikanische Selbstwahrnehmung. Nicht nur von außen, sondern auch in uns selbst. Es soll kein Bild sein, das zerstört, befleckt oder gebrochen wurde. Früher galt: Was schwarz ist, ist schlecht. Doch heute befinden wir uns in einer Phase des Aufbruchs. Das Mädchen in meinem Film verkörpert die Heilung.³⁸

Aber dieser Weg der Heilung ist nicht linear, sondern braucht, worauf Brandt zurecht hinweist, Geduld und Ausdauer:

But as resurrection points to survival, the future and agency, it may also point to patience and endurance. The displaced villagers, women, men and children alike, will have to face many uncertainties while building new homes and new ways of life. Mosese thus chooses to underline and celebrate African Indigenous people's strength as perhaps not only or primarily based on resistance, but rather on surrender, dreaming, waiting and resilience.³⁹

Dass sich Mosese des langwierigen und steinigen Weges voll bewusst ist, zeigt nicht zuletzt die bereits angesprochene kritische Auseinandersetzung mit seinem Heimatland und Afrika im Allgemeinen in *MOTHER, I AM SUFFOCATING* und *ANCESTRAL VISIONS OF THE FUTURE*.⁴⁰

37 Nella van den Brandt, *Creole and Indigenous Women*, 171.

38 Silvia Posavec, *This Is Not a Burial, It's a Resurrection*.

39 Nella van den Brandt, *Creole and Indigenous Women*, 171.

40 Vgl. dazu auch Moseses schöne Metapher: «I would like to think that as an African continent we are in the process of becoming. Africa is God in diapers.» (Christopher Vourlias, Director Lemohang Jeremiah Mosese.)

Was braucht es zu einem guten, nachhaltigen Leben?

Abschließend werden wir noch der Frage nachgehen, was wir aus dem Film für die zentrale Frage dieses Bandes, nämlich der nach einem guten Leben im Einklang, mitnehmen können. Die Komplexität und der Reichtum des Filmes ließen viele Anknüpfungspunkte zu – hier soll auf fünf Aspekte fokussiert werden, die für die Analyse des Filmes zentral waren: das Verständnis von Armut und Reichtum; die Möglichkeit und Wichtigkeit von Widerstand; Vereinzelung und Gemeinschaft; der Beitrag der Religion(en) und der Blick auf Neues, auf Mögliches.

Wir beginnen mit dem Verhältnis von Armut und Reichtum. An der Stelle des Filmes, als der Regierungsvertreter den Dorfbewohner:innen den Bau des Staudammes ankündigt und ihnen die Kompensationszahlungen schmackhaft machen will, entgegnet ihm einer der Bauern: «Mein Feld ist klein, aber es reicht für mich und meine Familie.» Ein anderer wendet ein: «Wo soll ich in der Hauptstadt mein Vieh weiden?» Das Dorf, das Mosese im Film zeigt und das real mitsamt den im Film sich selbst spielenden Bewohner:innen existiert, ist selbstversorgend, autark. Mantoas einziger Kontakt zur Außenwelt ist ein Transistorradio, das sie mit Batterien betreibt, die sie nach dem täglichen Hören der Todesnachrichten wieder aus dem Gerät nimmt und in die Sonne auf die Fensterbank legt, damit sie länger halten. Das Leben ist arm und reich zugleich. Arm oder besser bescheiden, weil die Erde und die Haustiere gerade so viel hergeben, wie die Bewohner:innen zum Leben brauchen, nicht mehr. Die Arbeit ist hart und man ist abhängig von Wind und Wetter; Unwetter oder Krankheiten können auch zu geringen Ernten oder zum Tod von Tieren führen. Reich sind die Dorfbewohner:innen an sozialen Beziehungen, an Erfahrungen und Fertigkeiten. Sie kennen die Kreisläufe der Natur, nutzen sie zu ihren Gunsten, achten aber auch auf ein Gleichgewicht. Auch eine andere, ganzheitlichere Form der Medizin wird praktiziert: Mantoa kennt alle Blüten und Gräser des Landes und wendet ihre heilenden Wirkungen zur Behandlung der Kranken an. Man könnte sagen, die meisten Menschen sind zufrieden, leben im Einklang. Allerdings gibt es auch Dorfbewohner:innen, die ein anderes Leben, einen handfesteren Reichtum dem bescheidenen Dorfleben vorziehen, wie etwa Mantoas Sohn, der Verdienst und Reichtum in den Diamantminen Südafrikas sucht. Und da sind auch noch die «Eindringlinge von außen», die «Männer mit den eisernen Bechern, Bechern, die nie voll werden können», wie der Lesiba-Spieler sie zu Beginn des Films nennt. Waren früher die Kolonialmächte für die Ausbeutung und Unterdrückung der lokalen Bevölkerung verantwortlich, sind es heute die sogenannten Umwelt-imperialisten, die sich den Wasserreichtum des Landes im Namen des

Fortschritts aneignen wollen. Zwangsumsiedlungen von Menschen durch Großprojekte werden überall auf der Welt praktiziert. Kämpfe gegen die negativen Auswirkungen großer Staudämme, insbesondere die Massenvertreibung armer Gemeinden und der Verlust von Land, wurden und werden weltweit geführt. Die Durchsetzung solcher Großprojekte geht meist mit massiven Menschenrechtsverletzungen einher, insbesondere gegenüber indigenen Gemeinschaften. Beispiele erfolgreichen Widerstandes gegen solche können andere ermutigen, auch Widerstand zu leisten und ihr Recht auf ein selbstbestimmtes Leben einzufordern. Ein gestiegenes ökologisches Bewusstsein, beispielsweise für den Zusammenhang zwischen der Abholzung des Regenwaldes in Brasilien mit der globalen Klimaveränderung, kann in der Zukunft dazu beitragen, sorgsamer mit den natürlichen Ressourcen umzugehen und Widerstand gegen einen die Natur und die Menschen grenzenlos ausbeutenden Kapitalismus zu generieren. Auch dort, wo Widerstand auf den ersten Blick scheitert, wie z. B. jener Mantoas, ist er nicht sinnlos. Spätere Generationen werden diesen Widerstand vielleicht anders einschätzen und als vorbildlich preisen.

Ein weiteres wichtiges Lernfeld des Filmes scheint der Gemeinschaftsaspekt zu sein. Wie in dem Abschnitt zu *Ubuntu* ausgeführt, wird in Moseses Film eine Gemeinschaft porträtiert, in der Zusammengehörigkeit, Respekt und Solidarität im Vordergrund stehen. Die Menschen machen vieles gemeinsam, sie waschen, säen, ernten oder feiern zusammen. Und sie stützen einander, wenn jemand krank wird oder einen Schicksalsschlag erleidet. Niemand ist allein und auf sich gestellt. Die westlichen kompetitiven und auf persönlichen Erfolg getrimmten Industriegesellschaften, die für einen Großteil der Umweltschäden und Klimaveränderung verantwortlich sind, sind geprägt von sozialer Isolation und Bindungslosigkeit, besonders alte Menschen leiden häufig massiv unter Einsamkeit. Und die Auswirkungen des steigenden Einflusses «sozialer Medien» auf den sozialen Zusammenhalt und die Fähigkeit, tragende Bindungen aufzubauen, sind noch nicht absehbar. Die Dynamik und Geschwindigkeit, mit der sich Gesellschaften verändern, erfordern ein hohes Maß an Anpassung, an Reaktivität. Da bleibt kaum Zeit, in Ruhe zurückzublicken oder sich kontemplativ die Zukunft auszumalen. In Mantoas Dorf geht alles einen sehr gemächlichen Gang, es bleibt ausreichend Zeit für die Begegnung mit anderen, aber auch für die Erinnerung an die Vergangenheit und das Gedenken an die Verstorbenen. Der Friedhof repräsentiert die Geschichte des Dorfes, und an den Plänen seiner Zerstörung bzw. seiner Verlegung entzündet sich auch Mantoas Widerstand. Gemeinschaft wird hier also umfassender gedacht: Nicht nur die Lebenden, auch die Toten sind inkludiert und mit dem schonenden, nachhaltigen Umgang mit der Natur

werden auch die Lebenschancen zukünftiger Generationen gewahrt. Interessant wäre weiterführend, den Genderaspekt hinsichtlich des sozialen Zusammenhalts und des Naturverhältnisses anzuschauen, doch dafür fehlt hier der Raum.⁴¹

Wie schon ausgeführt, spielt die Religion im Film eine sehr wichtige Rolle. Mantoas Natur- und Ahnenreligion ist erd- und naturverbunden und bezieht die Verstorbenen als Teil der Gemeinschaft mit ein. Das nicht-lineare, zyklische Zeitverständnis, das dieser religiösen Vorstellung zugrunde liegt, sieht entgegen der Verwertungs- und Vernutzungslogik eines wachstums- und wettbewerbsgetriebenen Kapitalismus einen Zusammenhang allen Lebens, nicht nur des menschlichen, und kann zu einer erhöhten Achtsamkeit für die Folgen des eigenen Handelns beitragen, gerade auch zukünftigen Generationen und unseren leidenden Mitgeschöpfen gegenüber. Das Christentum trägt im Film in der Figur des Dorfpfarrers und des evangelikalen Wanderpredigers zwar empathische Züge, wirkt aber eher kraftlos und entmutigend und fördert damit die passive Hinnahme und Erduldung von Leid und Unrecht, anstatt die Menschen zu stärken und sie zum Widerstand zu ermutigen. Eine solche Sichtweise ist angesichts der kolonialen Vorgeschichte Lesothos verständlich und muss ernst genommen werden. Wo der christliche Glaube sich aber wieder stärker auf die biblischen Wurzeln besinnt, insbesondere auf die Schöpfungsgeschichte und die Verantwortung, die dem Menschen daraus erwächst (vgl. das Bild des Gärtners), kann der christliche Glaube einen wichtigen Beitrag für ein achtsames nachhaltiges Leben leisten.⁴²

Was wir aus dem Film positiv für die Suche nach einem Leben im Einklang mitnehmen können, ist der Blick auf Neues, auf Mögliches. Das ist ein Grundzug, der Moseses Filmkunst durchzieht, ohne dabei die Gewalt und Hässlichkeit, mit der Menschen einander begegnen, zu verleugnen. Im Off-Kommentar zu *MOTHER, I AM SUFFOCATING* sagt der Sprecher ganz zu Beginn des Films: «Out of the ruins and ashes, I'll knit for you a new face and a new pair of eyes. Everything from here will look beautiful.» Und im Intro zu *ANCESTRAL VISIONS OF THE FUTURE* lesen wir den Satz: «Was ich zeige, dient nicht dem Betrachten, sondern dem Werden.» In *THIS IS NOT A BURIAL* sind diese neuen Augen gewissermaßen repräsentiert in den Augen

41 Siehe dazu Nicholas Elliott, Interview with Lemohang Jeremiah Mosese; sowie Julie Ponge / Oulia Makkonen, Film Review of «This Is Not a Burial, It's a Resurrection» by Lemohang Jeremiah Mosese, in: *African Studies Review* 66, 2 (2023), 572–574, doi.org: <https://is.gd/K7HuDC> [abgerufen am 28. Jänner 2026].

42 Für eine differenzierte und selbstkritische Sicht des Verhältnisses von christlicher Schöpfungstheologie und ökologischer Krise siehe die Beiträge von Wilhem Guggenberger (25-43) und Jörg Herrmann (65-87) in diesem Band.

von Ke'orialamang, dem Mädchen, das im Tod Mantoas als einzige nicht ein Begräbnis, sondern eine Auferstehung zu sehen vermag.

Auch die Schönheit der Bilder, die Mosese im Film in Kontrast zur Härte der Geschichte geschaffen hat, sind Teil dieser neuen Sicht, Teil der Auferstehung. Die Langsamkeit, mit der Mosese die Geschichte entfaltet, und die Langsamkeit, mit der die Hauptfigur auf die sich anbahnenden Ereignisse reagiert, gibt den Zuschauenden Zeit, sich im Film einzufinden und ein Werden zu entdecken. Zeit, die man im heutigen Kino viel zu selten findet.

Literaturverzeichnis

- Elliott, Nicholas, Interview with Lemohang Jeremiah Mosese, BOMB Magazine, 4 February 2021, bomb-magazine.org: <https://is.gd/fBKTx9> [abgerufen am 28. Jänner 2026].
- Feldberg, Isaac, Our Bodies Carry the History of Our Worlds: Lemohang Jeremiah Mosese on This Is Not A Burial, It's A Resurrection. Interviews, Roger.Ebert.com, 15 February 2023, rogerebert.com: <https://is.gd/ZkDBG5> [abgerufen am 28. Jänner 2026].
- Harrow, Kenneth W., African Cinema in a Global Age, New York 2023.
- Hunt, A. E., Lemohang Jeremiah Mosese: Contours in the Dust, MUBI Notebook, 13 January 2021, mubi.com: <https://is.gd/67NzE8> [abgerufen am 28. Jänner 2026].
- Kim, Joshua Minsoo, Film Show 050: Interview with Lemohang Jeremiah Mosese, Tone Glow, 16 March 2025, toneglow.substack.com: <https://is.gd/zs4xum> [abgerufen am 28. Jänner 2026].
- Koilybayeva, Botagoz, Ancestral Visions of the Future, Modern Times Review, 13 March 2025, moderntimes.review: <https://is.gd/zTzhdP> [abgerufen am 28. Jänner 2026].
- Lepesant, Victor, Interview de Lemohang J. Moses, SuperSeven, 22 March 2025, superseven.fr: <https://is.gd/aYfGgV> [abgerufen am 28. Jänner 2026].
- Mda, Zakes, This Is Not a Burial, It's a Resurrection: Staying Power, Current, 24 January 2023, criterion.com: <https://is.gd/2F8alg> [abgerufen am 28. Jänner 2026].
- Okiche, Wilfred, «Resistance Is Part of the Process»: A Conversation with Lemohang Jeremiah Mosese, in: Senses of Cinema, Conversations with Filmmakers Across the Globe 94 (April 2020), sensesofcinema.com: <https://is.gd/0Xxd0U> [abgerufen am 28. Jänner 2026].
- Ponge, Julie / Makkonen, Oulia, Film Review of «This Is Not a Burial, It's a Resurrection» by Lemohang Jeremiah Mosese, in: African Studies Review 66, 2 (2023), 572–574, doi.org: <https://is.gd/K7HuDC> [abgerufen am 28. Jänner 2026].
- Posavec, Silvia, «This Is Not a Burial, It's a Resurrection»: Von der Magie der Landschaft und ihrer Geschichte, Neue Zürcher Zeitung, 23. Juni 2021, nzz.ch: <https://is.gd/Mzqb4x> [abgerufen am 28. Jänner 2026].
- Suttner, Raymond, Ubuntu im Dekolonisierungsprojekt. Ein Beitrag zum Verständnis von Ubuntu, in: Afrika Süd 6 (2017), afrika-sued.org: <https://is.gd/RXK6e9> [abgerufen am 28. Jänner 2026].
- THIS IS NOT A BURIAL, IT'S A RESURRECTION: Production Notes, Indigenous Film Distribution, 2021, indigenous-film.co.za: <https://is.gd/SyfvSf> [abgerufen am 28. Jänner 2026].

van den Brandt, Nella, Creole and Indigenous Women: Rethinking Europe and Religion, in: Nella van den Brandt, Religion, Gender and Race in Western European Arts and Culture, New York 2024, 145–175.

Vourlias, Christopher, Director Lemohang Jeremiah Mosese: Africa Is «In the Process of Becoming», Variety, 2 December

2019, variety.com: <https://is.gd/ucmJW5> [abgerufen am 28. Jänner 2026].

Wenner, Dorothee, Mother, I Am Suffocating. This Is My Last Film About You. Interview with Lemohang Jeremiah Mosese, Berlinale Forum, January 2019, arsenal-berlin.de: <https://is.gd/OHo8ao> [abgerufen am 28. Jänner 2026].

«Natur? Dieses Wort benutzen wir hier nicht in den Bergen.»

Zum Film LE OTTO MONTAGNE von Felix Van Groeningen und Charlotte Vandermeersch

Jede persönliche Auswahl aus dem riesigen Repertoire von Naturdarstellungen im Film hat etwas Zufälliges und erklärt sich teilweise aus biografischen Affinitäten und Vorlieben. Im gegebenen Fall fiel die Wahl für eine Fallstudie im Rahmen des in diesem Band behandelten weiten Themenspektrums auf den Film LE OTTO MONTAGNE¹, der 2022 von dem belgischen Regieduo Felix Van Groeningen und Charlotte Vandermeersch bei den Filmfestspielen von Cannes im Wettbewerb präsentiert wurde und dort den Preis der Jury erhielt.² Die Erzählung des Films basiert auf dem gleichnamigen Roman des italienischen Autors Paolo Cognetti aus dem Jahr 2016, der mit literarischen Preisen ausgezeichnet und in viele Sprachen übersetzt wurde.³ Das Interesse an der Analyse dieses international erfolgreichen Zusammenspiels von Literatur und Kino gilt einerseits einer über mehrere Jahre entwickelten Sympathie für den flämischen Regisseur Van Groeningen, einem der Protagonisten der belgischen Kulturszene⁴, andererseits dem aus flämischer Sicht ungewöhnlichen Ort der Handlung von Buch und Film: der Alpenlandschaft.

- 1 ACHT BERGE (LE OTTO MONTAGNE), Felix Van Groeningen / Charlotte Vandermeersch, IT/BE/FR 2022.
- 2 Bemerkenswert ist auch, dass der Film 2023 von der nach dem Vorbild der Oscars organisierten *Accademia del cinema italiano* mit dem *David di Donatello*, dem renommiertesten italienischen Filmpreis, in mehreren Kategorien ausgezeichnet wurde: bester Film, bestes adaptiertes Drehbuch, beste Kamera, bester Ton.
- 3 Deutsche Ausgabe: Paolo Cognetti, *Acht Berge*. Aus dem Italienischen von Christine Burkhardt, München 2017. [Originalausgabe: *Le otto montagne*, Turin 2016].
- 4 Felix Van Groeningen, 1977 in Gent geboren, ist vor allem durch *DIE BESCHISSENHEIT DER DINGE* (BE/NL 2009, auf der Grundlage eines Buches von Dimitri Verhulst), *THE BROKEN CIRCLE BREAKDOWN* (BE/NL 2012, auf der Grundlage eines Theaterstücks von Johan Heldenbergh) und *BEAUTIFUL BOY* (US 2018, auf der Grundlage der Memoiren von David Sheff und dessen Sohn Nic, im Film gespielt von Timothée Chalamet) international bekannt geworden.

Die Alpen gehören zu den besonders exponierten Landschaften in der europäischen Beschäftigung mit Natur und repräsentieren die Entwicklung der Wahrnehmung von Furcht einflößender Kargheit zu Erschließbarkeit für Ökonomie und Freizeit. Der alpine Kontext steht für die Schönheit von Landschaftsbildern wie für die Folgen von Massentourismus und wirtschaftlicher Nutzung unter den verschärften Bedingungen des durch den Klimawandel beschleunigten Schmelzens der Gletscher. Was seit jeher in der Spannung von unberührter Erhabenheit und bedrohlicher Unbeherrschbarkeit gesehen wurde, ist heute eine sich rasch wandelnde reale und entzauberte Lebenswelt, die sich immer auch als Imaginationsraum für den Rückzug in Idyllen und die Konfrontation mit Gefahren und Katastrophen eignet.⁵

Mit *LE OTTO MONTAGNE* ist ein Film gelungen, der die Frage nach der Möglichkeit eines Lebens im Einklang mit der Natur unsentimental und kritisch zur Sprache bringt. Auch wenn ökologische Aspekte nicht abwesend sind, handelt es sich nicht in erster Linie um einen Aufruf zur Weltverbesserung, wohl aber um eine eindringliche Reflexion von Weltbeziehungen im Umgang mit natürlichen Lebensbedingungen, die in alpinen Lebenswelten nicht als abstraktes Konzept begegnen, sondern als präzise zu beschreibende Erfahrungen. Deshalb eignet sich die Beschäftigung mit dem hier zu besprechenden Film so gut als Projektionsfläche für die selbstkritische Auseinandersetzung mit eigenen Erwartungen und Ängsten im Erleben spektakulärer Landschaften, die überwältigend und fragil zugleich sind.

Buch und Film

Für den 1978 in Mailand geborenen Paolo Cognetti scheint der Kontrast von Stadt und Land, weltweiter Vernetzung und regionaler Verwurzelung ein Lebensthema zu sein.⁶ Sein Talent als Geschichtenerzähler entwickelt

- 5 Zur Ergänzung und Erschließung neuer Perspektiven sei dieser aus einem interdisziplinären Forschungsprojekt hervorgegangene Band empfohlen: Anna-Katharina Höpflinger / Daria Pezzoli-Olgiati / Boris Previšić / Marco Volken (Hg.), *Grenzgänge – Religion und die Alpen*, Zürich 2024.
- 6 Autobiografisch reflektiert in: Paolo Cognetti, *Mein Jahr in den Bergen. Vom Abenteuer des einfachen Lebens*. Aus dem Italienischen von Barbara Sauser, München 2019 [Originalausgabe: *Il ragazzo selvatico. Quaderno di montagna*, Mailand 2013]. Die *Acht Berge* fanden jüngst thematisch eine Fortführung in einem weiteren Roman mit vergleichbarer Struktur: Paolo Cognetti, *Unten im Tal*. Aus dem Italienischen von Christine Burkhardt, München 2024 [Originalausgabe: *Giù nella valle*, Turin 2023]. Es ist die Geschichte von zwei ungleichen Brüdern: Luigi und Fredo. Der bodenständige Luigi verbringt sein ganzes Leben im Tal, während Fredo die Heimat verlässt und erst nach dem Tod des Vaters zurückkehrt, um familiäre Angelegenheiten zu regeln.



1 Kameramann Ruben Impens im Aostatal bei den Dreharbeiten zu *LE OTTO MONTAGNE* (Quelle: Homepage der Belgian Society of Cinematographers, <https://www.sbcine.be/?p=12053> [abgerufen am 8. Februar 2025]).

er als Romancier und ausgebildeter Dokumentarfilmer, dessen Interesse an der Welt der Berge von den norditalienischen Alpen bis zum Himalaya reicht⁷ und der – mit profunden Kenntnissen amerikanischer Literatur im Gepäck – nicht weniger virtuos die Stadt New York zu porträtieren vermag.⁸

In der an Anerkennungen nicht armen Karriere Cognettis ist der Roman *Le otto montagne* von 2016 wegen der großen internationalen Resonanz und wegen der die Rezeption bestärkenden Verfilmung besonders hervorzuheben. Es liegt vermutlich an der professionellen Vertrautheit des Autors mit dem Genre Film, dass sein literarisches Werk unverkennbar cineastische Qualitäten hat, die es für eine filmische Adaption prädestinieren.⁹ Wer sich als Leser:in des Romans fiktiv auf den Weg ins Aostatal macht, sieht

7 Paolo Cognetti, *Gehen, ohne je den Gipfel zu besteigen*. Aus dem Italienischen von Christine Burkhardt, München 2019 [Originalausgabe: *Senza mai arrivare in cima. Viaggio in Himalaya*, Turin 2018].

8 Ein zweiteiliger Reiseführer: Paolo Cognetti, *New York è una finestra senza tende*, Bari 2010; Paolo Cognetti, *Tutti le mie preghiere guardano verso Ovest*, Turin 2014.

9 Vgl. J Paul Johnson, *Adapting The Eight Mountains: From Source to Screen*, Film Obsessive 2023, filmobsessive.com: <https://is.gd/RRkiAW> [abgerufen am 8. Februar 2025].

vor dem inneren Auge Bilder von bemerkenswerter Schönheit und Präzision entstehen. Die Erzählung hat einen anschaulichen Realitätsgehalt, der durch die Aspekte der Reflexion und der Introspektion nicht gemindert wird. Dem Autor ist anzumerken, dass er die von ihm beschriebene Lebenswelt aus eigener Anschauung in allen Details kennt. Die grandiose Landschaft ist mehr als nur eine Kulisse für eine das Publikum berührende Geschichte. Die sprachlich sehr genau erfasste Natur behält stets einen Überschuss an Bedeutung und stimuliert ein achtsames Eintauchen in diese vielen Stadtmenschen so fremde Welt. Für den Film wurde die Landschaft durch Ruben Impens eingefangen (Abb. 1). Er ist der Kameramann, der die Arbeit von Felix Van Groeningen seit 2004 begleitet.

Die potenzielle Unendlichkeit des gewählten Imaginationsraums wird heruntergebrochen auf eine einfache narrative Struktur: die Freundschaft zwischen dem Stadtjungen Pietro und dem Bergjungen Bruno, die während eines Sommers in der Kindheit in den 1980er-Jahren beginnt und dann über mehrere Jahrzehnte aus der Erzählperspektive von Pietro begleitet wird. Pietro ist das einzige Kind einer Familie, die in einer Stadt in Norditalien wohnt und nach früheren Urlauben in den Dolomiten auf Wunsch der Mutter für die Sommermonate ein Haus im Aostatal mietet. Der Vater, der als Ingenieur in einer Mailänder Fabrik arbeitet, wird sich jeweils erst im August als ambitionierter Bergsteiger zu ihnen gesellen. Der Sommer beginnt unspektakulär mit der Ankunft in einem einsamen Tal, zu dessen jüngsten Bewohner:innen Bruno gehört, der mit Pietro Freundschaft schließt und diesem den Zugang zu einer Umgebung ermöglicht, die ein Abenteuerspielplatz ist, auf dem den Kindern nicht langweilig wird. Die beiden Jungen entwickeln ihre Vertrautheiten und Rituale, schaffen sich eine eigene Welt und werden sich erst später aus den Augen verlieren, als Pietro ganz andere Entdeckungsreisen realisiert, unter anderem als Dokumentarfilmer in Nepal, während Bruno sich ein Leben außerhalb seiner Berge überhaupt nicht vorstellen kann. Trotz aller Krisen und längerer Phasen ohne Kontakt werden sich die Wege der beiden aber immer wieder kreuzen.

Als Felix Van Groeningen das Angebot zu einer Verfilmung des Romans erhielt, war er wie viele Leser:innen vor ihm fasziniert von dieser für einen Regisseur in der flachen flämischen Landschaft so fremden Welt. Er machte sich an die Arbeit für ein Drehbuch und tat sich zu diesem Zweck schon sehr bald mit seiner Partnerin Charlotte Vandermeersch zusammen. Diese Kooperation entwickelte sich zu einer in jeder Hinsicht kreativen und gleichberechtigten Koproduktion. Ein Teil der Arbeit am Skript fiel in die Zeit der Pandemie, die paradoxerweise eine besonders intensive Vorbereitung des ambitionierten Projekts ermöglichte. Für beide stand fest, dass sie ausreichende Italienischkenntnisse erwerben wollten, um mit

einem lokalen Team an Originalschauplätzen zu drehen. Es sollte ein italienischer Film für den Weltmarkt werden, nicht ein in Italien gedrehter belgischer Film. Entsprechend wurde das Casting auf den Weg gebracht, um renommierte Schauspieler:innen zu gewinnen. Der Romanautor Cognetti unterstützte die belgischen Kollegen großzügig.¹⁰ So entstand eine internationale Produktion, die diesen Namen verdient, weil sie ein Beispiel interkulturellen Lernens ist, in dem Aspekte flämischer Regie, italienischer Literatur und Schauspielkunst sowie ein thematisch zwingend gebotener Abstecher nach Nepal eine ungewöhnliche Synthese eingegangen sind. Der Film folgt weitgehend den Vorlagen des Romans und schafft es, zwei autonome Kunstformen in ihrem Eigenwert und ihrer engen Verbundenheit zur Geltung kommen zu lassen.

War es schon Cognetti gelungen, die dem Genre des Heimatromans entgegengebrachten Vorurteile durch neue literarische Ansätze einer präzisen Beschreibung realer Verhältnisse zu entkräften, so mussten sich auch Van Groeningen und Vandermeersch der Herausforderung stellen, eine mit Argwohn betrachtete Tradition des Bergfilms zu verlassen oder neu zu interpretieren. Denn dem Filmen von Alpenlandschaften haftete das Image von Pathos, Kitsch und ideologisch geleiteter Heroisierung der Protagonisten an.¹¹ Nichts davon ist in *LE OTTO MONTAGNE* zu finden. Der Fokus der folgenden Rekonstruktion wird auf der Entwicklung der beiden Hauptfiguren liegen. Der Ästhetik der Landschaftsbilder wäre eine eigene Untersuchung zu widmen.¹²

Bruno

Die zentralen Figuren des Romans und des Films sind Bruno und Pietro. Da sie in verschiedenen Lebensphasen – als Kinder, Jugendliche und Erwachsene – darzustellen sind, wurden Schauspieler für die jeweiligen Altersstufen

10 Über die Entstehungsgeschichte gibt das Regieduo in einem Interview Auskunft: Corinne Le Brun, «Les Huit Montagnes» fabuleuses de Felix Van Groeningen et Charlotte Vandermeersch, *L'Eventail*, 14. Dezember 2022, [eventail.be: https://is.gd/5jvcN8](https://is.gd/5jvcN8) [abgerufen am 8. Februar 2025]. Vgl. auch Niels Ruëll, *De acht bergen verfilmd: «We wilden dit als koppel doen»*, *BRUZZ*, 12. Dezember 2022, [bruzz.be: https://is.gd/tc8kg5](https://is.gd/tc8kg5) [abgerufen am 8. Februar 2025].

11 Der Regisseur Arnold Fanck gehört seit den 1920er-Jahren zu den einflussreichen Vertretern des Genres. Vgl. zur kritischen Rezeption: Martin Seel, *Arnold Fanck oder die Verfilmbarkeit von Landschaft*, in: Martin Seel, *Ethisch-ästhetische Studien*, Frankfurt a. M. 1996, 70–81.

12 In diesem Zusammenhang wäre die herausragende Leistung des belgischen Kameramanns Ruben Impens zu würdigen, der die Arbeit von Felix Van Groeningen seit mehreren Spielfilmen begleitet und ein fester Bestandteil des Teams ist. (Vgl. Darek Kuźma, *MOUNTAIN MEN*. Ruben Impens on *The Eight Mountains*, *Belgian Society of Cinematographers*, <https://www.sbcine.be/?p=12053> [abgerufen am 8. Februar 2025].)

gecastet. Dabei kam es weniger auf die Ähnlichkeit im Aussehen als auf die Ausdrucksfähigkeit zum Spielen von Besonderheiten der Charaktere an. Der erwachsene Bruno wird von Alessandro Borghi dargestellt, das Kind von Cristiano Sassella, der Jugendliche von Francesco Palombelli. Bruno verkörpert den robusten Menschen aus dem Gebirge: letztes Kind in einer aussterbenden Gemeinde. Er ist mit allen Winkeln seiner Umgebung vertraut, hilft als Kuhhirte bei seinem Onkel und bewegt sich mit großer Sicherheit in den verschiedenen Höhenstufen der Bergregion. Er ist geschickt, stark und pragmatisch, wenig gesprächig, aber treffsicher im Gebrauch der italienischen Sprache und des Dialekts seiner Gegend. Der Kontakt zu seinem Vater, der sich offensichtlich nicht um ihn kümmern wollte, ist verloren gegangen. Seine Mutter lebt wortkarg und eigenbrötlerisch in der Nähe von Bruno, der vor allem bei seiner Tante aufwächst.

Der Kontakt zu dem Ferienkind Pietro bringt Abwechslung in Brunos Alltag, der bislang von der Außenwelt abgeschottet war. Auch zu Pietros Mutter baut er spontan eine engere Beziehung auf. Mit den Augen von Bruno und Pietro lernt das Kinopublikum verschiedene Facetten der Bergwelt kennen: vom maroden und fast menschenleeren Dorf über Wiesen und Bäche, bewaldete Zonen, Almen, Felsen, Geröllfelder, Seen und Gletscher. Die beiden bewegen sich in dieser einiges an Kräften abverlangenden Landschaft, ohne dies als sportliche oder touristische Betätigung zu betrachten. Es ist eine Art Alltagswelt, die von der Schönheit und Gefährlichkeit der Natur, von Rhythmus der Tages- und Jahreszeiten und von den Notwendigkeiten des Lebens und Überlebens in einer solchen Umgebung geprägt ist. Pietros Mutter ist sehr um die Förderung des Jungen bemüht und kann sich sogar vorstellen, Bruno im Einvernehmen mit dessen Familie mit in die Stadt zu nehmen, um ihm dort den Schulbesuch und die Vorbereitung auf ein ganz anderes Leben zu ermöglichen. Doch dieses Vorhaben scheitert am energischen Widerstand von Brunos Familie. So wird Bruno den Rest seines Lebens in der ihm vertrauten Umgebung verbringen. Interessanterweise war es auch Pietro, der sich wohl nicht nur aus Gründen der Eifersucht die Entwurzelung des Freundes durch den Wechsel vom Berg in die Stadt schlecht vorstellen konnte. Er schätzt an Bruno genau die Eigenschaften, die mit der Lebensform des Bergbewohners verbunden sind.

Pietro

Der für die Rolle des Pietro ausgewählte Schauspieler ist Luca Marinelli. Als Kind wird er gespielt von Lupo Barbiero, als Jugendlicher von Andrea Palma. Pietro ist ein typischer Stadtmensch, aufgewachsen in einer Woh-



2 LE OTTO MONTAGNE (Felix Van Groeningen / Charlotte Vandermeersch, IT/BE/FR 2022), 00:22:47. Giovanni, Bruno und Pietro am Gletscher.

nung in Turin (im Roman ist es Mailand), ein Einzelkind mit einem wachen Blick auf die Welt. Seine warmherzige und kommunikative Mutter Francesca (gespielt von Elena Lietti) übt einen sozialpädagogischen Beruf aus, reagiert sensibel auf jede Art von Ausgrenzung, hat immer ein offenes Ohr für ihren Sohn und bleibt bis zum Schluss der Geschichte eine wichtige Bezugsperson. Sie ist die treibende Kraft hinter dem Projekt des Urlaubsdomizils in den Bergen, bemüht sich um Kontakte und um eine wohnliche Umgebung mit einfachen Mitteln. Der Vater Giovanni (gespielt von Filippo Timi) fädelt sich wegen seiner beruflichen Verpflichtungen in der Stadt etwas zeitversetzt in die Familienaufenthalte in den Alpen ein. Sein Blick auf die Berge ist eher von sportlichem Ehrgeiz als von ästhetischem Staunen geleitet. Er kommt jeden Sommer mit Kartenmaterial für genau geplante Klettertouren und freut sich auf den Moment, ab dem er seinen Sohn in diese Welt einführen kann, manchmal auch zusammen mit Bruno (Abb. 2).

Pietro kann als Gipfelstürmer den hohen Erwartungen seines rastlosen Vaters nur teilweise entsprechen und versteht erst viel später, dass der Vater in Bruno einen passenderen Partner gefunden hat. Vater und Sohn sind einander fremd. Bei aller Begeisterung für die Sommermonate in den Bergen geht Pietro seinen eigenen Interessen nach, darunter irgendwann



3 LE OTTO MONTAGNE (Felix Van Groeningen / Charlotte Vandermeersch, IT/BE/FR 2022), 01:05:51. Bruno und Pietro beim Bau der Hütte.

auch der Sehnsucht nach anderen Bergen auf anderen Kontinenten, speziell in Nepal, wohin er als junger Erwachsener Reisen unternimmt und über das er Reportagen macht. Ohne einen konkreten Anlass für einen Bruch in der freundschaftlichen Beziehung verflüchtigt sich der Kontakt zu Bruno mit dem Ende der Jugend. Zu einer Neuaufnahme kommt es erst, als Pietros Vater im Alter von nur 62 Jahren überraschend stirbt. Pietro ist zu diesem Zeitpunkt 31 Jahre alt. Bei der Rückkehr in die Berge hilft ihm Bruno, die Lücken im Verständnis der vergangenen Jahre zu füllen. Pietro begreift, dass Bruno einen sehr engen Kontakt zu seinem Vater hatte und diesen für seinen technischen und wissenschaftlichen Sachverstand bewunderte. Er führt den Freund zu einer verfallenen Hütte, die Pietros Vater als Geschenk für seinen Sohn ausgewählt hatte. Bevor dieser Ort bewohnt werden kann, ist jedoch eine intensive Arbeit der Instandsetzung erforderlich. Denn es ist nur ein Steinhaufen in maximaler Distanz zur bewohnten Welt. Ein seltsames Erbe, für dessen Übermittlung Giovanni Bruno das Versprechen abgerungen hatte, Pietro über dieses «Geschenk» in Kenntnis zu setzen. Pietro lässt sich auf die handwerkliche Herausforderung unter der Anleitung seines Freundes ein und sieht, wie das Projekt mit Hartnäckigkeit und Geschick langsam Gestalt annimmt (Abb. 3). In der abgebildeten Szene greift die dreieckige Dachform der Hütte als Produkt der Arbeit in

beeindruckender Bildkomposition die Form des imposanten Berges im Hintergrund auf, der so nah erscheint und doch so fern ist. Es überrascht nicht, dass diese einprägsame Formensprache für die Gestaltung des Filmplakats verwendet wurde.

Mit Bekannten aus der Stadt wird der neue Ort in seiner ungewöhnlichen Lage fern von allem Luxus eingeweiht. Die Wahrnehmungsmuster könnten nicht unterschiedlicher sein. Für die Hipster ist die karge Hütte ein Refugium für ökologisch relevante Vorhaben und vielleicht sogar das Symbol eines alternativen Tourismus. Doch dies war für Bruno nicht die leitende Idee. Er erklärt den Gästen, dass ein Oberbegriff wie *Natur* in den Bergen nicht gebraucht werde. «Natur? Dieses Wort benutzen wir hier nicht in den Bergen.»¹³ Pietro ist in Begleitung seiner Freundin Lara (gespielt von Elisabetta Mazzullo) in die Berge gekommen. Es bleibt ihm nicht verborgen, dass zwischen ihr und Bruno eine besondere Nähe entsteht, gegen die er nichts einzuwenden hat. Später wird er in einem Gespräch mit seinem Freund bekräftigt, dass er sich darüber freut, dass Lara Brunos Lebensgefährtin wird und mit ihm einen kleinen Käseereibetrieb aufbaut. Die beiden werden Eltern eines Kindes, um das sich auch Pietros Mutter kümmern wird.

Pietro rekonstruiert schrittweise Stationen des Lebens seines Vaters, von dessen Verbundenheit mit der Welt seines Freundes er so wenig mitbekommen hatte. Er erfährt durch die Mutter vom Trauma des tödlichen Kletterunfalls seines Onkels Piero, den der Vater nicht retten konnte. Diese tragische Geschichte, die jedoch nur im Roman und nicht im Film erzählt wird, wäre Grund genug gewesen, die Gefahren der Berge für immer zu meiden. Doch es sollte anders kommen. Auf alten Karten entdeckt Pietro die farbigen Markierungen, die für die zahlreichen Bergtouren stehen, die er entweder allein oder mit Pietro oder Bruno durchgeführt hatte, wobei die mit Bruno gegangenen Wege einen beträchtlichen Teil einnehmen. In den mit Plastikfolien wasserdicht verpackten Metallschachteln auf Berggipfeln findet er schriftliche Spuren dieser Routen in Form von lakonischen Erfolgsmeldungen an den erklommenen Zielen (Abb. 4).

Währenddessen war Pietro in anderen Hochgebirgslandschaften unterwegs, ohne es dort zwangsläufig auf noch spektakulärere Gipfelbesteigungen abzusehen. Seine Aufenthalte in Nepal lassen ihn in eine andere

13 Diese von Bruno in LE OTTO MONTAGNE im Gespräch mit den Gästen aus der Stadt beiläufig eingebrachte Kritik an der Abstraktion kann als Schlüssel zu der im Film demonstrierten konkreten Naturerfahrung gesehen werden und wurde deshalb auch als Titel für diesen Beitrag gewählt. Vgl. Tim Caspar Boehme, Stadt-Land-Konflikt im Film «Acht Berge»: Wald, Fluss, Wiese, taz, 12. Januar 2023, taz.de: <https://is.gd/GF8BpE> [abgerufen am 8. Februar 2025].



4 LE OTTO MONTAGNE (Felix Van Groeningen / Charlotte Vandermeersch, IT/BE/FR 2022), 01:43:35. Pietro auf den Spuren seines Vaters.

Welt eintauchen, die jedoch landschaftlich Parallelen zur alpinen Landschaft in Europa aufweist. Seine Zeit in den norditalienischen Alpen war insofern eine gute Vorbereitung auf die asiatischen Erfahrungen. Auffällig ist im Vergleich die in Nepal angekommene Moderne: Internetcafés, Autos, die vielen Kinder. Durch seine Freundschaft mit der Lehrerin Asmi (gespielt von Surakshya Panta, einer in Nepal sehr populären Schauspielerinnen und Produzentin) kann er Kontakte zur örtlichen Bevölkerung aufnehmen und kulturelle Barrieren überwinden. Die Region des Himalayas wird somit neben dem Aostatal und Turin zu einem weiteren geografischen Brennpunkt der Erzählung und zum Anlass für eine andere Erfahrung von kultureller Fremdheit. Sie nimmt in der Gesamtkomposition sowohl des Romans als auch des Films zu wenig Raum ein, um eine Tiefendimension zu gewinnen.¹⁴ Sie ist mit ihren Verweisen auf den diese Gegend prägenden tibetischen Buddhismus ein Kontrapunkt zu der traditionell christlich konnotierten Alpenkultur.

Gipfelkreuz und Buddhismus

Ein heute in seiner Symbolik als ambivalent wahrgenommenes Merkmal des Alpinismus ist das Gipfelkreuz, das als weithin sichtbare Markierung auf vielen Bergen angebracht ist. Im Roman und im Film dient es als Orientierungspunkt, der auch ohne religiöse Konnotationen von Nutzen ist. Ganz unabhängig von weltanschaulichen Aussageabsichten

¹⁴ Die Vermarktung Nepals durch Trekking-Touren, Mount-Everest-Tourismus und folkloristische Buddhismus-Klischees bleibt nicht ohne Schattenseiten in einem weiterhin von Armut betroffenen Land in einem politischen und gesellschaftlichen Transformationsprozess.

ist es selbst im säkularen Kontext ein Symbol für das Streben nach der Ankunft auf dem höchsten Punkt des Gebirges: zum Genießen einer atemberaubenden Aussicht und zum Feiern der gelungenen körperlichen Leistung nach den Mühen des Aufstiegs und vor dem Abstieg. In den christlich geprägten Alpenregionen ist das symbolträchtige Anbringen des Kreuzes heute nicht mehr unumstritten.¹⁵

In der buddhistischen Kultur Nepals begegnet Pietro einer anderen Mythologie, die für ihn zum Schlüssel für das Verständnis der Weltbeziehungen wird, die er und Bruno verkörpern. In einer zufälligen Begegnung erzählt ihm jemand die Legende, wonach die Welt um einen zentralen hohen Berg gruppiert ist, um den herum sich acht Berge und Meere scharen. Die Frage ist, von welchem Punkt die ganze Welt zu überschauen ist. Nach Ansicht von Weisen ist es der eine Berg in der Mitte, der den besten Überblick ermöglicht. Wer den Zugang zu diesem Berg nicht findet, ist in den acht Bergen unterwegs und lernt verschiedene Perspektiven kennen. In Analogie zu diesem Bild ist Bruno ein Bewohner des einen Berges, den er gar nicht verlassen muss, um seinen Frieden zu finden. Wie die meisten Menschen erkundet Pietro ohne ein klares Ziel die Höhen und Tiefen der acht Berge. Es darf vermutet werden, dass der zunächst rätselhaft klingende Mythos von den acht Bergen als titelgebendes Motiv für Buch und Film im Westen neue Popularität erlangt.¹⁶

Als Pietro bei einem Besuch im Aostatal Bruno diese Geschichte erzählt, ist das Pathos der auf ein Blatt Papier gezeichneten Welterklärungsformel

15 So hat sich beispielsweise der Alpinist Reinhold Messner gegen die Errichtung neuer Gipfelkreuze ausgesprochen, da sie nicht schon immer Bestandteil einer alpinen Kultur gewesen seien. Vgl. Reinhold Messner: Gipfelkreuze in den Alpen sind Humbug, *Alpin – Leben für die Berge*, 22. April 2024, alpin.de: <https://is.gd/qHJvw0> [abgerufen am 8. Februar 2025]. Zur ausführlichen Beschäftigung mit Gipfelkreuzen vgl. die umfassende kulturwissenschaftliche Arbeit von Martin Scharfe, *Das Herz der Höhe. Eine Kultur- und Seelengeschichte des Bergsteigens*, Berlin 2021.

16 Paolo Cognetti stellt im Rückblick auf die Genese des Romans und seines Titels fest: «It's a magic title – when I chose it I didn't know what it meant.» (Francesca Pellas, *What the Mountains Remember: An Interview with Paolo Cognetti*, *Words Without Borders. The Home for International Literature*, 8. November 2018, [wordswithoutborders.org: https://is.gd/A9uHGK](https://is.gd/A9uHGK) [abgerufen am 8. Februar 2025].) Es ist kein Understatement, wenn Cognetti die Beiläufigkeit der Entdeckung des magischen Motivs der «acht Berge» wie eine Reiseaneddote erwähnt. Denn die Mythologie des gigantischen Berges Meru in der Mitte des Universums ist in verschiedenen asiatischen Traditionen anzutreffen, auch in hinduistischen und buddhistischen Überlieferungen. Gemeinsam ist diesen Weltbildern die Vorstellung des heiligen Zentralbergs, der von kleineren Bergen umgeben ist. Es gibt also nicht die eine verbindliche Referenz, wohl aber Variationen über ein Thema, das in der Landschaft der Achttausender in Nepal besonders inspirierend ist. Vgl. zu den religionsgeschichtlichen Anknüpfungspunkten: Ian W. Mabbett, *The Symbolism of the Mount Meru*, in: *History of Religions* 23, 1 (1983), 64–83.

dadurch gebrochen, dass sich beide in einem ziemlich alkoholisierten Zustand befinden und den möglichen Ernst des Mythos von den acht bzw. neun Bergen durch ihr unkontrolliertes Lachen relativieren. Religiöse Bezüge bleiben im Film wie im Buch in Andeutungen stecken und haben keine strukturierende Wirkung. Die bunten Gebetsfahnen aus Nepal, die Pietro um sein Steinhaus wickelt und im Wind flattern lässt, sehen wie eine exotische Dekoration aus. Ironische Nachfragen nach der Identifikation mit Denk- und Lebensweisen im Himalaya («Bist du jetzt ein buddhistischer Mönch geworden?»¹⁷) zielen nicht auf den Versuch eines tieferen Verstehens ab, auch wenn es an prinzipiellem Respekt vor einer fremden Welt nicht mangelt. Als Kuriosität erwähnt Pietro gegenüber den Freunden den Brauch der in Nepal praktizierten «Luftbestattung». Dort werden Verstorbene in hohe und einsame Bergregionen gebracht, wo sie von Vögeln gefressen werden. Auf Lara wirkt dies abstoßend, während Bruno das *sky burial* für eine ökologisch saubere Lösung hält. In diesem Moment kann er nicht wissen, dass es sich um sein eigenes Schicksal handeln wird, da er später einen Winter auf seinem Berg nicht überleben wird.

Naturerfahrung und Sinnsuche

Der Verweis auf eine mögliche spirituelle Lesart soll die Rezeption des Films nicht in eine falsche Richtung lenken. Denn es geht ja gerade nicht darum, einen Lebensentwurf als alternativloses Modell zu würdigen. Die Sinnsuche der in LE OTTO MONTAGNE gezeigten Menschen ist vielfältig und diskret. Bei aller Dramatik des Plots zeigt sich im Film der Landschaften und beim Erzählen der Geschichte eine gewisse Unaufgeregtheit, die verloren ginge, falls man eine eindeutige Botschaft als Quintessenz präsentieren wollte. Pietro und Bruno wie auch alle anderen Figuren suchen auf je ihre Weise nach einem Leben im Einklang mit einer Natur, die sehr unterschiedlich erlebt und gedeutet werden kann. Dazu passt der kulturell überraschende Soundtrack des Films, der Kompositionen des schwedischen Singer-Songwriters Daniel Norgren verwendet und die Intensität des Sehens unterstützt. Norgrens Texte mögen fatalistisch klingen, sie passen aber auf unpräzise Weise zu der Stimmung eines Films, der keine Helden der Bergwelt zur Schau stellen will: «Everything you know / Melts away like snow. Everything you love / Grass will grow above.»¹⁸

17 Bruno richtet diese Frage an seinen Freund anlässlich der Erzählungen von Erfahrungen im Himalaya und zielt ganz speziell darauf, ob er auf Kontakte zu Frauen verzichte.

18 Aus dem Album *Alabursy* von 2015. Viele Songs dieses Albums sind im Soundtrack des Films wiederzufinden. Zur Bedeutung der Musik in einem früheren Film des Regisseurs:

Obwohl LE OTTO MONTAGNE kein expliziter Öko-Film ist, lädt er zum Nachdenken über Mensch-Natur-Beziehungen am Beispiel einer existenziell bewegenden Geschichte in einer emblematischen Landschaft ein, die trotz wachsender Vertrautheit rätselhaft bleibt und die Betrachter:innen in ein reflexives Verhältnis zur Natur setzt. Im Roman fragt der Vater den jungen Pietro nach seinem Verständnis eines Wildbachs, dessen Wasser ins Tal stürzt. Wenn der aktuell beobachtete Punkt des Baches die Gegenwart ist, wo liegt dann die Zukunft? Pietros spontane Antwort folgt intuitiv der Fließrichtung des Baches: in der Region weiter unten. Erst später wird er begreifen, dass die umgekehrte Blickrichtung nicht weniger plausibel ist. Die Zukunft liegt weiter oben, bei den Gletschern und den Folgen ihrer Entwicklung für die Ökosysteme in den tieferen Gebieten, die von tauendem Gletscherwasser, von Lawinen und Erdbeben betroffen sein werden.

Unter so herausfordernden und nicht in jeder Hinsicht berechenbaren Bedingungen sind menschliche Lebensentwürfe prekär, da sie sowohl physisch destabilisiert werden können als auch wirtschaftlich permanent mit besonderen Härten umgehen müssen. An finanziellen Problemen scheitert auch Brunos und Laras Projekt einer Bewirtschaftung der kargen Gegend. Die von Bruno und Pietro verkörperten Optionen beruhen auf Entscheidungen freier Menschen, die andere Wege hätten wählen können. Doch sie betreiben ihre Suche nach ihrem persönlichen Platz in der Welt mit einer Art von Besessenheit, die durch freundschaftliches Wohlwollen zu ertragen ist, letztlich aber nicht vor selbstdestruktiven Gefährdungen bewahrt. Bruno bezahlt seine Fixierung auf den einen Berg mit dem Leben und schon vorher mit dem Scheitern familiärer Bindungen.

LE OTTO MONTAGNE hat in der Filmkritik international eine überwiegend positive Resonanz gefunden.¹⁹ Dabei liegt der Schwerpunkt der Be-

Walter Lesch, Der zerbrochene Kreis des Lebens. Medizinethische Überlegungen zu THE BROKEN CIRCLE BREAKDOWN, in: Walter Lesch / Markus Leniger (Hg.), Fragen von Leben und Tod, Religion, Film und Medien 8, Marburg 2022, 207–223.

- 19 Vgl. Peter Bradshaw, The Eight Mountains review – a movie with air in its lungs and love in its heart, The Guardian, 10. Mai 2023, theguardian.com: <https://is.gd/1U2rZe> [abgerufen am 8. Februar 2025]; Manohle Dargis, <The Eight Mountains> Review: A Bond Forged Amid Splendor, The New York Times, 27. April 2023, nytimes.com: <https://is.gd/9KCSdP> [abgerufen am 8. Februar 2025]; Daniel Kothenschulte, «Acht Berge» im Kino: Der Berg ruft, Frankfurter Rundschau, 11. Januar 2023, fr.de: <https://is.gd/nwNdko> [abgerufen am 8. Februar 2025]; Marc-André Lussier, Paysage grandiose pour introspection existentielle, La Presse, 19. Mai 2023, lapresse.ca: <https://is.gd/pQZVgw> [abgerufen am 8. Februar 2025]; Justin Chang, <The Eight Mountains> is already an art-house hit – and an emotional powerhouse, Los Angeles Times, 4. Mai 2023, latimes.com: <https://is.gd/3amU8V> [abgerufen am 8. Februar 2025].

sprechungen meist auf der Kombination von Respekt vor der gelungenen Verfilmung einer grandiosen Landschaft und Interesse an einer besonderen Freundschaftsbeziehung.²⁰ Letztere bleibt in ihrer Komplexität und Tragik dann aber leider oft unterbelichtet und kann auch nicht durch eine Verknüpfung mit außergewöhnlichen Mensch-Natur-Beziehungen gerettet werden. Die Stärken des Films liegen in seinem gekonnt eingelösten ästhetischen Anspruch und in seiner subtilen Art, unideologische Freiräume für ethische Fragen zu eröffnen.²¹

Wer *LE OTTO MONTAGNE* mag, findet eine gelungene Fortführung in dem von Paolo Cognetti realisierten Dokumentarfilm *FIORE MIO*²², der in Kooperation mit dem belgischen Kameramann Ruben Impens die Landschaft des Monte Rosa Massivs beschreibt und der 2024 beim Locarno Film Festival uraufgeführt wurde. Cognetti tritt in seinem Regiedebüt als Hauptfigur auf und bewegt sich mit seinem Hund Laki in der zugleich imposanten und fragilen Landschaft, in der wie in *LE OTTO MONTAGNE* das Beziehungsgeflecht von Menschen sichtbar wird, die in Resonanz mit dieser ihr Leben strukturierenden Natur leben. Obwohl der Film um die ökologische Problematik des Rückzugs der Gletscher als Indiz des Klimawandels kreist, vermeidet er den Aktivismus einer unmittelbaren Weltverbesserung und stellt den prägenden und rettenden Einfluss der Landschaft auf die Menschen in den Vordergrund. Gerade dadurch sensibilisiert er für das, was durch den Verlust großer systemischer Zusammenhänge auf dem Spiel steht.

Literaturverzeichnis

- Boehme, Tim Caspar, Stadt-Land-Konflikt im Film «Acht Berge»: Wald, Fluss, Wiese, taz, 12. Januar 2023, taz.de: <https://is.gd/GF8BpE> [abgerufen am 8. Februar 2025].
- Bradshaw, Peter, The Eight Mountains review – a movie with air in its lungs and love in its heart, The Guardian, 10. Mai 2023, theguardian.com: <https://is.gd/1U2rZe> [abgerufen am 8. Februar 2025].
- Chang, Justin, «The Eight Mountains» is already an art-house hit – and an emotional powerhouse, Los Angeles Times, 4. Mai 2023, latimes.com: <https://is.gd/3amU8V> [abgerufen am 8. Februar 2025].
- Cognetti, Paolo, *New York è una finestra senza tende*, Bari 2010.
- Cognetti, Paolo, *Tutti le mie preghiere guardano verso Ovest*, Turin 2014.
- Cognetti, Paolo, *Acht Berge*. Aus dem Italienischen von Christine Burkhardt, München 2017 [Original-

20 Der Film würde sich sehr gut für eine Analyse unter dem Aspekt der inszenierten Geschlechterrollen am Beispiel aller gezeigten (und auch der unsichtbar bleibenden) Personen eignen.

21 Dieser Text versteht sich als praktische Ergänzung und Erprobung zu dem theoretischen Beitrag. Vgl. Walter Lesch, Wenn Naturethik und Naturästhetik sich im Kino treffen, in diesem Band, 217–231.

22 *A FLOWER OF MINE (FIORE MIO)*, Paolo Cognetti, IT/BE 2024.

- ausgabe: Le otto montagne, Turin 2016].
- Cognetti, Paolo, *Gehen, ohne je den Gipfel zu besteigen*. Aus dem Italienischen von Christine Burkhardt, München 2019 [Originalausgabe: Senza mai arrivare in cima. Viaggio in Himalaya, Turin 2018].
- Cognetti, Paolo, *Mein Jahr in den Bergen. Vom Abenteuer des einfachen Lebens*. Aus dem Italienischen von Barbara Sauser, München 2019 [Originalausgabe: Il ragazzo selvatico. Quaderno di montagna, Mailand 2013].
- Cognetti, Paolo, *Unten im Tal*. Aus dem Italienischen von Christiane Burkhardt, München 2024 [Originalausgabe: Giù nella valle, Turin 2023].
- Dargis, Manohle, «The Eight Mountains» Review: A Bond Forged Amid Splendor, *The New York Times*, 27. April 2023, nytimes.com: <https://is.gd/9KCSdP> [abgerufen am 8. Februar 2025].
- Höpflinger, Anna-Katharina u. a. (Hg.), *Grenzgänge – Religion und die Alpen*, Zürich 2024.
- Johnson, J Paul, *Adapting The Eight Mountains: From Source to Screen*, *Film Obsessive* 2023, filmobsessive.com: <https://is.gd/RRkiAW> [abgerufen am 8. Februar 2025].
- Kothenschulte, Daniel, «Acht Berge» im Kino: Der Berg ruft, *Frankfurter Rundschau*, 11. Januar 2023, fr.de: <https://is.gd/nwNdk0> [abgerufen am 8. Februar 2025].
- Kuźma, Darek, *MOUNTAIN MEN*. Ruben Impens on The Eight Mountains, *Belgian Society of Cinematographers*, <https://www.sbcine.be/?p=12053> [abgerufen am 8. Februar 2025].
- Le Brun, Corinne, «Les Huit Montagnes» fabuleuses de Felix Van Groeningen et Charlotte Vandermeersch, *L'Eventail*, 14. Dezember 2022, even-
tail.be: <https://is.gd/5jvcN8> [abgerufen am 8. Februar 2025].
- Lesch, Walter, *Der zerbrochene Kreis des Lebens. Medizinethische Überlegungen zu THE BROKEN CIRCLE BREAKDOWN*, in: Walter Lesch / Markus Leniger (Hg.), *Fragen von Leben und Tod, Religion, Film und Medien* 8, Marburg 2022, 207–223.
- Lesch, Walter, *Wenn Naturethik und Naturästhetik sich im Kino treffen*, in diesem Band, 217–231.
- Lussier, Marc-André, *Paysage grandiose pour introspection existentielle*, *La Presse*, 19. Mai 2023, lapresse.ca: <https://is.gd/pQZVgw> [abgerufen am 8. Februar 2025].
- Mabbett, Ian W., *The Symbolism of the Mount Meru*, in: *History of Religions* 23, 1 (1983), 64–83.
- Messner, Reinhold, *Gipfelkreuze in den Alpen sind Humbug*, *Alpin – Leben für die Berge*, 22. April 2024, alpin.de: <https://is.gd/qHjvw0> [abgerufen am 8. Februar 2025].
- Pellas, Francesca, *What the Mountains Remember: An Interview with Paolo Cognetti*, *Words Without Borders. The Home for International Literature*, 8. November 2018, words-withoutborders.org: <https://is.gd/A9uHGk> [abgerufen am 8. Februar 2025].
- Ruëll, Niels, *De acht bergen verfilmd: «We wilden dit als koppel doen»*, *BRUZZ*, 12. Dezember 2022, bruzz.be: <https://is.gd/tc8kg5> [abgerufen am 8. Februar 2025].
- Scharfe, Martin, *Das Herz der Höhe. Eine Kultur- und Seelengeschichte des Bergsteigens*, Berlin 2021.
- Seel, Martin, *Arnold Fanck oder die Verfilmbarkeit von Landschaft*, in: Martin Seel, *Ethisch-ästhetische Studien*, Frankfurt a.M. 1996, 70–81.

WOMAN AT WAR

Eine der zentralen Fragen der Innsbrucker Tagung «Wie im Einklang leben?» Öko- und Klimakrise im Spiegel des Films war die nach Orten zivilen Ungehorsams und nach legitimen, ja notwendigen Formen des Widerstandes. Wer denkt dabei nicht an Mahatma Gandhi und Nelson Mandela, die internationalen Ikonen des (mehr oder weniger) gewaltlosen Widerstands. Perfekt passt in diesen Zusammenhang der isländische Film WOMAN AT WAR¹, der unter dem entschärften Titel GEGEN DEN STROM in Deutschland und Österreich ins Kino kam. Der isländische Originaltitel lautet kämpferisch «Eine Frau zieht in die Schlacht». Im Wohnzimmer der Protagonistin Halla (Halldóra Geirharðsdóttir in einer Doppelrolle) hängen plakativ Bilder von Gandhi und Mandela, die uns signalisieren, womit wir es bei dieser Frau zu tun haben.

Halla ist eine Kämpferin, die furchtlos wie David gegen den Goliath multinationaler Konzerne in die Schlacht zieht, entschlossen, die unberührte Natur des isländischen Hochlands gegen die Zerstörung durch die Strom- und Aluminiumindustrie zu verteidigen. Im bürgerlichen Leben ist Halla Chorleiterin, unter ihren Chorsängerinnen und -sängern ahnt (mit einer Ausnahme) niemand etwas von ihrem Doppelleben als Öko-Amazone. Auf dem Filmplakat sieht man, wie sie unerschrocken mit Pfeil und Bogen einen riesigen Strommast attackiert (Abb. 1). Halla wird inszeniert als eine moderne Artemis/Diana-Figur, die antike Göttin der Jagd und Beschützerin des Waldes. In ihrer Naturverbundenheit wirkt sie zugleich wie eine Nachfahrin der Erdmutter Gaia, wenn sie, von Hubschraubern, Suchhunden und Drohnen verfolgt, in Erdlöchern, Schaffellen und eiskalten Flüssen Zuflucht sucht. Alle Fahndung muss erfolglos bleiben, denn was können irdische Mächte gegen ihr quasi göttliches Wesen ausrichten? Außerdem ist da noch der Schafzüchter Sveinbjörn, der sie als Freund und Komplize vor den Nachstellungen der Polizei rettet. Halla hat etwas von einer modernen Nonne, ihr höchstes Ziel ist die Rettung der Natur, dafür führt sie ein keusches Leben, verzichtet auf Sex und Alkohol.

1 GEGEN DEN STROM (KONA FER Í STRÍÐ/WOMAN AT WAR), Benedikt Erlingsson, IS/FR/UA 2018.

WOMAN AT WAR wird wechselweise als Ökothriller und als Komödie annonciert. Komödiantisch wird es dann, wenn derselbe südamerikanische Fahrradtourist jedes Mal aufs Neue als vermeintlicher Öko-Terrorist festgenommen wird – ein auf die Dauer ermüdender Running Gag. Eher surreal wirkt das wiederholte Auftauchen einer dreiköpfigen isländischen Band, deren schräge Klänge die Protagonistin überallhin begleiten. Außerdem gibt es immer wieder Szenen, in denen ukrainische Sängerinnen in traditioneller Tracht auftreten. Selbstreflexive Einschübe dieser Art wirken wie Momente auf einer Drehbühne und lassen Regisseur Benedikt Erlingssons Herkunft vom Theater erkennen.

Hallas Leben erfährt eine unerwartete Wendung, als nach mehrjähriger Wartezeit überraschend ihrem Antrag, ein Kind aus der Ukraine zu adoptieren, stattgegeben wird. Doch beim Versuch, das Kind abzuholen, scheitert sie an den Kontrollen am Flughafen Keflavik, wo die Polizei DNA-Proben der Passagiere nimmt, um die gesuchte «Frau vom Berg» zu identifizieren. Halla kann doch jetzt nicht das Kind in der Ukraine im Stich lassen! Also taucht als rettende *Dea ex Machina* ihre Zwillingsschwester Ása auf (ebenfalls von Halldóra Geirharðsdóttir gespielt). Die Yoga-Lehrerin will eigentlich gerade in einen indischen Ashram reisen, lässt sich aber überreden, für ihre Schwester einzuspringen. Ása wird verhaftet und landet im Gefängnis, damit Halla mit falscher Identität in die Ukraine reisen kann, um ihr Adoptivkind nach Island zu holen. In der Schlussequenz, als der Bus im Hochwasser stecken bleibt, sieht man sie die vierjährige Nika auf ihren Schultern tragen. Ein Bild, das Assoziationen an den Hl. Christophorus weckt, der das Jesuskind über die Fluten trägt. So erfüllt Halla ihre Mission als Umweltaktivistin auch auf ganz persönlicher Ebene, denn wer *ein* Kind rettet, rettet bekanntlich die gesamte Menschheit.

Früher waren es Kinder aus Afrika, Asien oder Lateinamerika, die adoptiert wurden. Der moderne Zeitgeist verpflichtet zur Solidarität mit der Ukraine, wo man seit 2014 im Donbass gegen Separatisten kämpft (der Film hatte 2018 seine Premiere). Als Hinweis auf die Thematik fungieren die wiederholt auftauchenden ukrainischen Sängerinnen in Nationaltracht. Ein Bild, das auf den ersten Blick unschuldig wirkt, aber in seiner Ikonografie problematische Assoziationen an dunkle Seiten des ukrainischen Nationalismus weckt.²

Die Schwäche von WOMAN AT WAR liegt in der Beliebigkeit, mit der der Film die Tonarten und Genres wechselt. Einmal ist Halla eine hochgefährliche Ökoterroristin, bei deren landesweiter Fahndung die isländischen Be-

2 Vgl. Grzegorz Rossoliński-Liebe, The Fascist Kernel of Ukrainian Genocidal Nationalism, in: The Carl Beck Papers in Russian & East European Studies 2402 (2015), 28.

hörden sogar auf die Hilfe der CIA zurückgreifen. Immerhin agiert sie als militante Umweltaktivistin so professionell, dass sie ihr Handy ins Eisfach legt, wenn sie mit einem Informanten spricht, oder die Buchstaben für ihr Flugblatt ausschneidet, um sie wie bei einem Erpresserbrief zusammenzukleben. Gleichzeitig sorgen Klamauk-Einlagen wie der fälschlich verdächtige Fahrradtourist für kalkulierte Heiterkeit beim Publikum.

Das entscheidende Defizit des Films liegt meines Erachtens in der eindimensionalen Zeichnung der Protagonistin. Halla kennt weder Schwächen noch Selbstzweifel, als Figur hat sie keine Tiefe und ist frei von Widersprüchen. Es gibt keine Momente, in denen sie über ihre Aktionen reflektiert, mit sich hadert oder von ihrem Gewissen gequält wird. Man könnte WOMAN AT WAR als zeitgeistig ökologisches Wohlfühlkino mit Happy Ending charakterisieren, eine Art cineastisches *virtue signalling*, was vielleicht auch den internationalen Erfolg erklärt.

Bei seiner Premiere in der Reihe «Semaine de la critique» gewann WOMAN AT WAR (2018) beim Festival in Cannes den renommierten SACD-Preis, anschließend den Filmpreis des Nordischen Rats und den LUX-Preis des Europäischen Parlaments. 97 % aller 117 Kritiken fielen positiv aus, wie man bei Wikipedia nachlesen kann.³

Als Referenzfilm möchte ich auf Kelly Reichardts Öko-Thriller NIGHT MOVES⁴ aus dem Jahr 2013 verweisen. Während WOMAN AT WAR die Zuschauer mit dem beruhigenden Gefühl entlässt, dass man gesehen hat, wie eine mutige Frau gegen die rücksichtslose Naturzerstörung durch multinationale Konzerne kämpft, hinterlässt NIGHT MOVES einen Eindruck nachhaltiger Verstörung. Der Titel erinnert an Arthur Penns gleichnamigen Neo-Noir-Thriller von 1975, wo Gene Hackman als Privatdetektiv auf der Suche nach einem verschwundenen Mädchen in eine existenziell ausweglose Situation gerät. Ähnlich ergeht es den Protagonisten in Kelly Reichardts Film. NIGHT MOVES wirkt wie die Vorwegnahme radikaler Umwelt-Aktionen im Stil von Extinction Rebellion. Die militanten Klimaaktivisten Josh (Jesse Eisenberg) und Dena (Dakota Fanning) planen als spektakuläre Aktion gegen die Naturzerstörung die Sprengung eines Staudamms in Oregon. Sie besorgen sich ein Boot und kommen in Kontakt mit Harmon (Peter Sarsgaard), einem ehemaligen Marine, der ihnen zeigt, wie man mithilfe von Kunstdünger eine Bombe baut. Um niemanden zu gefährden, platzen sie die

3 Wikipedia, Woman at War, en.wikipedia.org: <https://is.gd/FprsKo> [abgerufen am 4. November 2025]; bzw. Rotten Tomatoes, Woman at War, <https://is.gd/1D1kly> [abgerufen am 4. November 2025].

4 NIGHT MOVES, Kelly Reichardt, US 2013.

Bombe mit einem Zeitzünder nachts am Staudamm. Sie trennen sich, ohne erkannt zu werden. Später erfahren sie, dass ein Camper vermisst wird, dessen Leiche man einige Tage später findet. Die Flutwelle des Damms hatte ihn mitgerissen. Während Harmon auf die Nachricht cool reagiert, igelt sich Josh ein und Dena gerät in Panik. Josh besucht sie, um zu verhindern, dass sie mit anderen spricht oder zur Polizei geht. Sie geraten in Streit und Josh erwürgt sie. Der Fluch der bösen Tat wird auch ihm später keine Ruhe lassen.

Anders als in der Märchenwelt von *WOMAN AT WAR*, wo Hellas Taten keine bedrohlichen Konsequenzen haben, fordert die militante Aktion in *NIGHT MOVES* einen existenziellen Preis. Die Sprengung des Staudamms entpuppt sich als ein Akt sinnloser Symbolik mit tödlichen Folgen, die den radikalen jugendlichen Umweltaktivist:innen keine Ruhe lassen und ihnen zum Verhängnis werden. Ein fatales Beispiel für eine moralisch legitimierte Gesinnungsethik könnte man in Anlehnung an Max Weber sagen.⁵ Hallas positiv gefärbtes Bild als Chorleiterin und Umweltaktivistin bleibt deutlich hinter der Präzision zurück, mit der Kelly Reichardt und ihr Co-Autor Jonathan Raymond ihre drei Protagonist:innen und deren komplexe Beziehungen ausleuchten. In *NIGHT MOVES* gibt es keine *Deus-ex-Machina*-Einschübe in Gestalt einer Zwillingsschwester, wenn es dramaturgisch eng wird.

Bezeichnend ist auch die gegensätzliche Atmosphäre der beiden Filme. In Benedikt Erlingssons *Island* scheint die Sonne, wenn Hella zu ihren Sabotageaktionen aufbricht oder mit dem Fahrrad vergnügt durch Reykjavik fährt. Gelegentlicher Regen dient allenfalls als zusätzliches Spannungsmoment. In *NIGHT MOVES* findet das Geschehen, wie der Titel andeutet, vor allem nachts statt. Es gibt keine hellen Momente, um den Zuschauer:innen Mut zu machen. Die Gewissensqualen und zuletzt die existenzielle Ausweglosigkeit der Protagonist:innen finden ihre Entsprechung im grau verhangenen Himmel des amerikanischen Nordwestens.

WOMAN AT WAR demonstriert den Zuschauer:innen, dass jede:r Einzelne einen Beitrag gegen die Zerstörung der idealerweise unberührten Natur leisten kann, wenn er/sie nur mutig genug ist. Dass die Protagonistin Hella eine Frau ist, darf als Mindestanforderung in feministisch aufgeklärten Zeiten gelten. Die Szenerie in *NIGHT MOVES* greift das politisch relevante Thema des Öko-Aktivismus auf, um die Zuschauer:innen mit der Ambivalenz militanter Aktionen zu konfrontieren. Hier geht es um grundlegende moralische Fragen, inwieweit z. B. das hehre Ziel die gewaltsamen

5 Max Weber, *Politik als Beruf*, Leipzig 1919, 58.

Mittel heiligt. Unbeabsichtigt hat die symbolisch friedliche Aktion plötzlich tödliche Konsequenzen.

Man könnte WOMAN AT WAR und NIGHT MOVES als gegensätzliche Pole eines ökologisch engagierten Kinos bezeichnen. In der Identifikation mit der Amazone Halla kann der Zuschauer bzw. die Zuschauerin Beruhigung und Seelenfrieden finden. Die Naturzerstörung ist tragisch, doch WOMAN AT WAR erzählt eine Geschichte von *self empowerment* und Widerstand. NIGHT MOVES hinterlässt ein Gefühl von tiefer Irritation und erzählt davon, dass auch die besten Absichten nicht unbedingt vor schrecklichen Folgen schützen. «The road to hell is paved with good intentions», wie das geflügelte Wort sagt.⁶

Literaturverzeichnis

Bohn, Henry G., A Hand-Book of Proverbs, London 1899.

Rossoliński-Liebe, Grzegorz, The Fascist Kernel of Ukrainian Genocidal Nationalism, in: The Carl Beck Papers in Russian & East European Studies 2402 (2015).

Rotten Tomatoes, Woman at War,

<https://is.gd/1D1k1y> [abgerufen am 4. November 2025].

Weber, Max, Politik als Beruf, Leipzig 1919.

Wikipedia, Woman at War, en.wikipedia.org: <https://is.gd/FprsKo> [abgerufen am 4. November 2025].

6 Henry G. Bohn, A Hand-Book of Proverbs, London 1899, 32.

Keine Mutter

Zum Verhältnis von Natur und Mensch in LAMB (DÝRIÐ) von Valdimar Jóhannsson (2021)

Die Verwandlung des Starken und Brutalen in
Schwaches und Hilfloses – sie ist dein.
Die Umkehrung des Schwachen und Hilflosen in
Mächtiges und Brutales – sie ist dein.
Olga Tokarczuk, Anna In¹

Der «Starke Grettir», Held der Saga von Grettir Ásmundarson, hat schon viel Blut vergossen. Er fürchtet sich vor nichts und niemandem; aber seit er den Schafhirten Glám besiegt hat, den schrecklichen Wiedergänger, hat er Angst im Dunkeln. Glám, der Untote, der wegen seiner gotteslästerlichen Reden in der Weihnachtsnacht verflucht wurde und die Menschen in der Gegend von Þórhallsstaðir² terrorisiert, wurde noch nie bezwungen. Grettir ist in dem fürchterlichen Kampf, in dem er fast unterlegen wäre, wie gelähmt vor Entsetzen, als er sieht, «wie besessen Glám mit den Augen rollte».³ Und er gesteht, seitdem habe er «eine solche Angst vor der Dunkelheit, dass er sich nach Einbruch der Nacht nicht mehr allein nach draußen traute; überall schienen ihm Geister und Wesen zu sein. Seitdem sagt man über jemanden, der die Dinge anders sieht als sie sind, dass ihm Glám die Augen gibt oder er den Glámsblick hat.»⁴

LAMB (DÝRIÐ)⁵ von Valdimar Jóhannsson ist ein Film, der den «Glámsblick» hat. Aber wir können nicht sicher sein: *Sehen* wir wirklich die Dinge

- 1 Olga Tokarczuk, Anna In. Eine Reise zu den Katakomben der Welt, Zürich 2024, 186.
- 2 Das isländische Alphabet hat einige Sonderzeichen: das æ (Æ), gesprochen «ai», sowie ð (Ð) und þ (Þ), gesprochen wie ein weiches bzw. hartes englisches «th».
- 3 Die Saga von Grettir Ásmundarson, in: Klaus Böldl / Andreas Vollmer / Julia Zernack (Hg.), Isländersagas 3, Frankfurt a. M. 2011, 486.
- 4 Klaus Böldl u. a., Die Saga von Grettir Ásmundarson, 487.
- 5 LAMB (DÝRIÐ), Valdimar Jóhannsson, IS/SE/PL 2021. «Dýrið» bedeutet «Tier». Zur Kritik: Filmdienst, Lamb (2021), filmdienst.de: <https://is.gd/cGwuHA> [abgerufen am 30. März

anders, als sie sind, oder *sind* sie anders, als wir sie sehen wollen? Wir sehen: Island – das Land der Götter und der Sagas, der Gletscher und Vulkane. Wir sehen die Dunkelheit des isländischen Winters und die Helligkeit der Sommernächte. Eine große, mächtige Natur; weite Landschaft, von Menschen bearbeitet, aber nicht bezwungen. Ein großer Himmel über allem. Eingebettet in die Landschaft: ein einsames Haus. In diesem Haus: ein junges Paar, im Kreis seiner Tiere. Arbeit im Lauf des Jahreskreises. Menschen im Einklang mit sich selbst, im Einklang mit der Natur, in der und von der sie leben.

So scheint es. So könnte man es beschreiben, so möchte man es sehen, das Leben von Maria (Noomi Rapace) und Ingvar (Hilmir Snær Guðnason). Aber etwas fehlt. Etwas ist nicht richtig. Warum gelingt es nicht, ein Leben im Einklang? Wenn wir genauer hinschauen, dann sehen wir – mit eigenen Augen und *in* den Augen der Protagonist*innen – Dinge, die anders sind, erschreckend anders als das, was wir je gesehen oder zu sehen erwartet haben.

Deutlich ist im Drehbuch von LAMB der Einfluss des Mitautors Sjón (Sigurjón B. Sigurdsson) spürbar, in dessen literarischem Kosmos es Geschichten gibt aus einer Zeit, in der Katzen erhängt, behinderte Kinder direkt nach der Geburt erstickt oder ausgesetzt wurden und schießwütige Pfarrer sich in schwarzpelzige Füchse verwandeln; oder die isländische Version des Golem-Mythos mit der Geschichte von Josef Löwe, der als Klumpen Lehm im Gepäck seines Vaters, des KZ-Überlebenden Leo Löwe, nach Island kommt und dort im Jahr 1962, dem Geburtsjahr des Autors Sjón, zum Leben erwacht.⁶ Auch Valdimar Jóhannsson berichtet von den Einflüssen der eigenen Geschichte auf seinen Film.⁷ Aber LAMB spricht selbst, in starken, suggestiven Bildern, die uns treffen, ohne dass wir über ihre Herkunft wissen müssen.

2025]; Philipp Stadelmaier, Die Mutterinstinkte von Maria und Schaf 3.115, DIE ZEIT, 5. Januar 2022, zeit.de: <https://is.gd/Ts7gsw> [abgerufen am 30. März 2025]; Tim Caspar Boehme, Der Berg blickt stumm, taz, 6. Januar 2022, taz.de: <https://is.gd/q2lG1g> [abgerufen am 30. März 2025].

6 Vgl. Sjón, Schattenfuchs. Roman, Frankfurt a. M. 2007; und Sjon, CoDex 1962. Roman, Frankfurt a. M. 2020.

7 Vgl. Rouven Linnarz, Valdimar Jóhannsson [Interview], film-rezensionen, 4. Januar 2022, film-rezensionen.de: <https://is.gd/HJWeMO> [abgerufen am 31. März 2025]; Claudia Schulmerich, Interview mit Valdimar Jóhannsson, Weltexpresso, 7. Januar 2022, weltexpresso.de: <https://is.gd/ZN3POQ> [abgerufen am 31. März 2025]. Vgl. auch Bonusfilm auf der DVD (LAMB, Koch Films 2022): Interview mit dem Regisseur Valdimar Jóhannsson. – N. B. Die isländischen Eigennamen sind patronym. «Jóhannsson» ist nicht der Nachname des Regisseurs, sondern sein Vatersname. Deshalb werden im Folgenden, wie auf Island üblich, immer beide Namen genannt.

- 1 Weihnachten im Stall. LAMB
(DÝRIÐ, Valdimar Jóhannsson,
IS/SE/PL 2021), 00:03:23.



- 2 Gezeugt, nicht geschaffen.
(LAMB, 00:04:05)



I.

Weihnachten

Weihnachten auf Island. Es ist den ganzen Tag nicht hell geworden.

Kein Christkind kommt. Dreizehn Unholde – das ist es, worauf isländische Kinder warten. An jedem der dreizehn Abende vor Weihnachten kommt ein anderer der *Jólasveinar* und treibt sein Unwesen: an Türschlitzen riechen und durchs Fenster glotzen, Kerzen schnorren, Töpfe auslecken, Würste stehlen ... Mag sein, dass in diesen Gestalten die Erinnerung an die Arme-Leute-Geschichten weiterlebt, deren Helden die immer hungrigen Bauern oder Arbeiter des 19. Jahrhunderts waren. Aber der Impuls gründet tiefer: bloß keine Gemütlichkeit aufkommen lassen, bloß keinen Trost annehmen, der das Herbe, Harte, Raue des Landes und der Menschen überdeckt. Und: dem christlichen Gott nicht trauen, der seinen Sohn sandte und meinte, er hätte die alten Götter entmachtet, ihre Helfer besiegt. Grýla lebt, die alte Trollhexe, die großen Appetit auf kleine Kinder hat und den Menschen ihre dreizehn Flegelsöhne auf den Hals schickt.⁸

«In dulci júbilo» klingt es aus dem Radio. Die Glocken läuten, die Orgel spielt im fernen Reykjavík. Alle Lichter brennen im Haus. Die Tiere sind ge-

- 8 Weitverbreitet ist die Geschichte der *Jólasveinar* in dem Buch *Jólin koma* (Weihnachten kommt) von Jóhannes úr Kötlum (1899–1972) mit den Illustrationen von Tryggvi Magnússon (1900–1960). Vgl. auch: Alexander Schwarz, Jóhannes úr Kötlum – Jólin koma (Weihnachten kommt), InReykjavík, 12. Dezember 2012, inreykjavik.is: <https://is.gd/d077A4> [abgerufen am 30. März 2025].

füttert, die Stalltür ist geschlossen. Aber Maria ist nicht im Stall. In diesem Stall wird kein Gottessohn geboren. Maria steht am Fenster, sie schaut aus dem Hellen ins Dunkle. Was in diesem Stall passiert, das sieht sie nicht.

Auch wir haben noch kaum etwas gesehen. Nur Dunkelheit, nur Schneesturm. Eine Herde Islandpferde, die sich bewegt, innehält, vor etwas zurückweicht. Pfeifender Wind, dann: ein Schnaufen, ein Stöhnen, das kaum menschlich klingt. Ein fernes Licht; ein Stall. Die Schafe, im Stall, spüren, dass etwas kommt. Die Tür springt auf, das Schnaufen nähert sich. Die Schafe sind verängstigt, wollen fliehen. Als wieder Ruhe eingekehrt ist, wankt eins der Schafe aus dem Verschlag und bricht zusammen (Abb. 1 und 2).⁹

Ein Lamm ist uns geboren

Es dauert lange, bis der Winter endet.¹⁰ Noch liegt Schnee, aber für Maria und ihren Mann Ingvar beginnt die Arbeit im Stall und auf dem Feld. Der Hof der beiden liegt einsam, im Norden der Insel, am Rand der Berge. Noch sehen wir die Landschaft nur im Ausschnitt, mit dem Blick durch die offene Stalltür.

Die ersten Lämmer werden geboren und mit Ohrmarken gekennzeichnet. Schweigend, in einer konzentrierten Routine, mit einem gelegentlichen Lächeln auf dem Gesicht, verrichten die Eheleute diese Arbeit. Sie haben bislang noch kaum ein Wort miteinander gewechselt. Beim gemeinsamen Mittagessen liegt die Zeitung auf dem Tisch. Ingvar zitiert aus einer Meldung, dass Forscher meinten, Zeitreisen seien möglich. Aber, so fährt er fort, das sei nichts für ihn, er lebe lieber im Hier und Jetzt. Zögernd, fast beiläufig, antwortet Maria: «In die Vergangenheit zu reisen wäre doch dann auch möglich.»¹¹ Die Sätze der beiden wirken, als stiegen sie wie Luftblasen aus einem tiefen Schweigen nach oben. Was ist geschehen in dieser Vergangenheit, das wie ein Schleier auf Maria und Ingvar liegt? Oder: wie eine Last, die ihnen die Kräfte raubt.

Ein Lamm wird geboren. Der Hund hat Ingvar und Maria herbeigerufen. Wir sehen die Gesichter der beiden, die geübte Arbeit ihrer Hände. Das Lamm sehen wir nicht. Etwas ist anders, befremdend, erschreckend anders, das zeigen ihre Blicke, ihr erschrecktes Atemholen. Ingvar gibt Maria das Lamm, sie trägt es aus dem Stall ins Haus. Ihr Blick ist still, glücklich

9 Alle Abbildungen sind Stills aus der DVD (LAMB, Koch Films 2022).

10 Nach der Introduction unterteilt Valdimar Jóhannsson den Film in drei Kapitel. Das erste beginnt mit dem Ende des Winters.

11 LAMB, 00:10:54. Alle Zitate aus der DVD.

3 Das Lamm.
(LAMB, 00:18:16)



und verstört (Abb. 3). Zum ersten Mal sehen wir die ganze Größe und Weite der Landschaft und des Himmels.

Ein Babyfläschchen wird mit Milch gefüllt, ein Kinderbettchen wird aus der Scheune geholt. Maria trägt und wiegt das Lamm wie ein Kind, singt ihm Lieder. Schweigend, versonnen, wie meditierend, sitzen Ingvar und Maria vor dem Bettchen und betrachten es. Aber draußen, bei der Arbeit auf dem Traktor, atmet und stöhnt und weint sich Ingvar etwas von der Seele. Und in der Nacht, im Nebel, stehen die Schafe dicht gedrängt und schauen. Sie schauen nicht einfach so wie Tiere schauen; sie haben einen Blick. Immer wieder fixiert die Kamera ihre Augen; Augen, die etwas zu wissen scheinen, die in die Menschen hineinschauen.

Mutterschaf, Schafmutter

Das Haus ist nicht im besten Zustand, alt – aber es birgt. Es wirkt winzig, wie es in der Landschaft liegt, an den Rand des Bilds gedrängt, das beherrscht wird von der Majestät der Landschaft. Aber die Haustür lässt sich schließen, und drinnen ist eine andere Welt als draußen. Die Schafe leben im Stall, später werden sie auf die Weide geführt. Die Menschen leben im Haus, mit ihnen Hund und Katze; die Katze als stumme Beobachterin der Menschen und des Lamms, am Bettchen, auf dem Fensterbrett; der Hund als Wächter und Begleiter, unterwegs zwischen Haus, Stall und Feld, immer im Kontakt mit Ingvar. Auch das Mutterschaf verlässt den Stall und ruft, vor dem Schlafzimmerfenster stehend, blökend nach dem Lamm, das ruhig in seinem Bettchen schläft. Maria ist zunehmend besorgt und ärgerlich darüber. Als sie und Ingvar eines Tags ihrer Arbeit nachgehen und vergessen, die Haustür zu schließen, ist bei ihrer Rückkehr das Lamm verschwunden. Sie suchen lange und rufen nach ihm. Die Landschaft und der treibende Nebel, der immer dichter wird, scheinen sich ihrer Suche entgegenzustellen. Als sie das Lamm endlich finden, auf der Weide, zusammen mit der Schafmutter, sehen wir: Es ist nackt, es hat einen Menschenkörper (Abb. 4). Maria nimmt es auf den Arm, sie hüllen



4 Mein Kind.
(LAMB, 00:35:55)



5 Unser Kind.
(LAMB, 00:37:42)

es ein, tragen es zurück ins Haus – verfolgt von der Schafmutter, bis Maria sie aggressiv vertreibt.

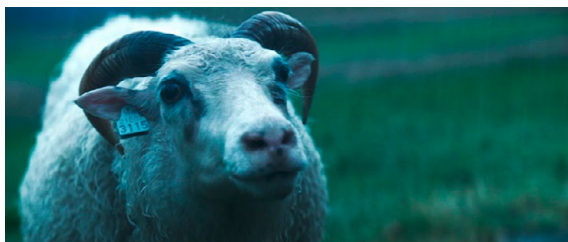
Wir haben gehört: Das Lamm hat einen Namen. Es heißt Ada. Wir sehen, was Ingvar und Maria sehen wollen: Es ist kein Lamm, es ist ein Kind. Seine Schafmutter ist nur ein Mutterschaf. Sein Ort ist das Haus, das Bettchen, nicht der Stall. Seine Mutter ist kein Schaf. Seine Mutter ist Maria (Abb. 5).

Ein Menschenkind?

Das zweite Kapitel beginnt befremdlich: Mitten in der isländischen Einöde wird ein Mann aus dem Kofferraum eines klapprigen Autos geladen und <ausgesetzt>. Er rappelt sich auf und macht sich auf den Weg. Es ist Pétur, Ingvars Bruder, der sich wieder einmal mit den falschen Leuten abgegeben hat.

Auf dem Hof scheint Alltag eingekehrt, ein Wechsel zwischen Arbeit und Ruhe. Die Schafe werden für den kurzen Sommer auf die Weide geführt, Adas Schafmutter, widerwillig, zuletzt. Die Ruhe ist unterströmt von einer Unruhe, die größer wird. Maria, lesend im Bett – in Michail Bulgakows *Das hündische Herz*, der Geschichte des Chirurgen Filipp Filippowitsch Preobrashenski, dem der Versuch, einen Hund in einen Menschen zu verwandeln, zum Verhängnis wird; Maria, träumend von einer Schafherde in gespenstischem Licht, mit bedrohlich leuchtenden Augen; schließlich, Maria, auffahrend aus dem Schlaf: Das Mutterschaf ist zurückgekehrt, es steht vor dem Schlafzimmerfenster und ruft sein Lamm. Maria steht auf,

6 Erschossen.
(LAMB, 00:44:56)



7 Nicht erschossen.
(LAMB, 01:01:19)



holt das Gewehr, schließt den Hund ein, erschießt das Schaf und begräbt es (Abb. 6). Lange und gründlich wäscht sie sich das Blut von Händen und Gesicht. Pétur, der den Hof seines Bruders erreicht hat, beobachtet die Szene.

Ada ist ein Kleinkind geworden. Wie in einer Traumvision Péturs, der sich in der Scheune schlafen gelegt hat, sehen wir am Morgen das Lammkind im Scheunentor stehen. Ingvar und Maria begrüßen Pétur herzlich, aber über Ada, die sich mit ihnen an den Frühstückstisch setzt, wollen sie nicht mit ihm sprechen, sie ignorieren sein Befremden. Auf die Frage «Was zum Teufel habt ihr da bitte?» antwortet Ingvar: «Wir haben Glück.»¹² Als Pétur Ada mit Gras füttert («Feines Fresschen, mein Lämmchen»¹³), geht Ingvar wütend dazwischen. Langsam fügt Pétur sich ein in den Rhythmus von Arbeit und Ruhe, hilft auf dem Feld, in der Scheune. Dort entdeckt er, hinter allerlei Gerümpel, sein altes Schlagzeug und beginnt zu spielen. Ada, in blauem Pullover und Gummistiefeln, beobachtet ihn dabei, zunächst scheu, dann mit den Armen wippend. Eines Nachts, während Maria und Ingvar schlafen, holt Pétur Ada aus ihrem Bettchen. Freudig läuft sie vor ihm her und steigt in ihre Stiefel. Das Gewehr über der Schulter, führt er sie in den Nebel. Sie geht vertrauensvoll an seiner Hand, schaut zu ihm auf. Pétur legt das Gewehr an. Lange zielt er auf sie (Abb. 7). In der nächsten Einstellung findet Maria die beiden schlafend auf einem Sessel im Haus.

¹² LAMB, 00:51:58.

¹³ LAMB, 00:59:00.

Aber die Idylle trägt. Immer wieder versucht Pétur, Maria anzumachen, sie weist das klar, aber nicht unfreundlich zurück.

Die Kameraführung von Eli Arenson betont sehr stark die Spannung zwischen drinnen und draußen. Die Schafe haben den Stall verlassen und scheinen eins mit der Natur. Aber Hund und Katze, die Haustiere, brauchen die Scheune, das Haus, um vor der Macht der Landschaft, der Berge, des Himmels in Sicherheit zu sein. In einer langen Einstellung sehen wir Pétur von draußen, der drinnen, hinter dem Fenster steht, unbeweglich. Auch die Menschen sind Drinnen-Tiere, die Schutz benötigen vor dem, was sie vergeblich zu beherrschen versuchen. Ada bewegt sich zwischen Drinnen und Draußen zwanglos, <wie ein Kind>. Wir sehen sie im Haus und um das Haus herum; mit Maria auf der sommerlichen Wiese, mit einem Blütenkranz. Sie betrachtet ihr Spiegelbild in einem Wasserlauf. Wir sehen sie essen, gehen, schauen, aber niemals spielen. Wir hören sie auch nicht mehr, bis auf winzig kleine Laute, mit denen sie auf Ansprache reagiert. Das <kindliche> Blöken nach der Geburt, in Marias Armen, ist verstummt.

Sie ist ein Menschenkind. Sie ist kein Menschenkind.

Engel auf Erden – Engel im Himmel

Ein verlassener Friedhof, wenige Kreuze.¹⁴ Auf einem der Name Ada Ingvarsdóttir – «*Engill á jörðu – Engill á himni*» (Engel auf Erden – Engel im Himmel).¹⁵ Maria kniet sinnend davor. Ada steht etwas abseits. *Hier* ist die Vergangenheit begraben, die nicht vergangen ist.

Ingvar liest Ada aus *Dimmalimm* vor, dem auf Island weitverbreiteten Märchen von der Königstochter, die einen Prinzen rettet, der in einen Schwan verwandelt worden war, und ihn heiratet.¹⁶ «Und seit diesem Tag sind die beiden König und Königin. Sie sitzen auf goldenen Stühlen, die man auch Thron nennt. Und sie leben glücklich und zufrieden. Und zu verdanken haben sie alles nur Dimmalimm, weil sie so ein liebes und artiges Mädchen war. Kein anderes Kind ist so brav wie Dimmalimmalimm. Und keines hat so rote Wangen wie Dimmalimmalimm.»¹⁷

14 Der Anfang von Kapitel 3.

15 LAMB, 01:03:12.

16 Das Märchen von Guðmundur Thorsteinsson, genannt Muggur (1891–1924), erschien als Buch erstmals 1942. (Vgl. National and University Library of Iceland, *Dimmalimm* by Guðmundur Thorsteinsson (Muggur), landsbokasafn.is: <https://is.gd/vcl0y8> [abgerufen am 30. März 2025].)

17 LAMB, 01:03:36.

8 Spiegelung.
(LAMB, 01:13:50)



Auch diese Idylle vom <lieben und artigen Mädchen> ist nicht von Dauer. Draußen, mit dem Hund über ein überflutetes Feld laufend, ruft Ingvar nach Ada. Sie ist da. Aber er hat sie verloren, jetzt und lange schon.

«Onkel Pétur» und Ada fahren mit dem Traktor vom Hof. Lächelnd schauen Maria und Ingvar zu und küssen sich, eine der wenigen nahen Berührungen der beiden, die wir sehen. Nackt, beim anschließenden Sex mit Ingvar, scheint Maria ganz bei sich zu sein. Derweil fahren Pétur und Ada Boot, fangen Fische. Pétur trägt ein Gedicht vor und erzählt «dem Lämmchen» aus seinem Leben. Aufmerksam hört Ada zu. Ihr Lammgesicht zeigt keine Mimik, aber ihre Ohren bewegen sich.

Auf dem Heimweg gibt der Traktor seinen Geist auf und sie gehen zu Fuß zurück ins Haus. Es folgt ein fröhlicher Abend. Maria, Ingvar und Pétur essen zusammen und trinken, trinken viel; sie schauen fern, ein Handballspiel, dann, auf einer alten Videokassette, eine Aufnahme des jüngeren Pétur mit seiner Band. Sie tanzen, auch Ada tanzt mit. Dann läuft sie nach draußen, zum Hund, der aufmerksam vor dem Haus sitzt und wacht. Sie beide, der Hund und Ada, sehen etwas, das vor ihnen steht. Es spiegelt sich in Adas Auge (Abb. 8). Wir hören nichts als ein schnaufendes Geräusch. Während Ada wegläuft, versucht der Hund, das Fremde zu vertreiben, greift es an. Wir hören nur sein Schmerzgeheul. Im Stall steht Ada vor dem Spiegel und betrachtet sich.

Ingvar, der zu viel getrunken hat, muss ins Bett gebracht werden. Mit offenen Augen liegt Ada in seinem Arm. Die Kamera lenkt unseren Blick auf ein Bild in goldenem Rahmen an der Wand: eine große Herde von Schafen am Rand des Meers, Hunde und Hirten auf Islandpferden. Die Ruhe des Schlafzimmers wird von beunruhigenden Geräuschen überflutet, die immer lauter werden. Es ist, als ob die Schafe riefen.

Derweil versucht Pétur erneut, sich Maria zu nähern und fragt, als diese ihn abwehrt, ob Ada wisse, dass Maria ihre Mutter getötet habe. Maria scheint seinem Drängen nachzugeben, küsst ihn und schiebt ihn schnell hinter eine Tür, die sie abschließt. Während Pétur an die Tür hämmert, setzt sie sich ans Klavier und spielt.

Dies alles: im Haus. Maria schließt die Tür. Und wir sehen: das Haus, die Landschaft, in die es eingebettet ist, und, mitgenommen von der Kamera,

sehen wir den toten Hund. Die Katze, auf der Wiese, betrachtet die Landschaft.

Maria entscheidet: Pétur muss abreisen. Während Ingvar immer noch schläft, bringt sie Pétur zum Bus, gibt ihm Geld und sagt ihm zum Abschied: «Ada ist ein Geschenk. Sie ist ein neuer Anfang.»¹⁸ Pétur nickt.

Tiervater, Menschenvater

Mit dem Stichwort vom «neuen Anfang» ist das Ende der Geschichte nicht mehr fern. Während Maria noch unterwegs ist, deckt Ada für Ingvar den Frühstückstisch und setzt sich zu ihm, die Katze auf dem Schoß. Ingvar ruft vergeblich nach dem Hund. Sie gehen los, um den Traktor wieder flott zu machen. Auf dem Weg erklärt Ingvar Ada, wie sie auch allein zurückfände, falls sie sich einmal verliebe: Es ist die Natur, die Berge und der Fluss, die ihr zeigen, wo ihr Zuhause ist. Ada hört zu, stimmt zu mit einem kleinen Ton. Als es Ingvar nicht gelingt, den Traktor zu reparieren, machen sie sich auf den Rückweg. Wieder sehen wir den Hund liegen: blutig, tot.

Als Maria zurückkommt, findet sie das Haus verlassen vor. Angstvoll sieht sie sich um. Sie hört einen Schuss und läuft los. Die nächste Einstellung zeigt Ingvar, röchelnd, kniend am Boden, er blutet aus einer Wunde am Hals. Still steht Ada neben ihm – und wir sehen zum ersten Mal, was sie sieht, was jetzt auch Ingvar gesehen hat: einen Mann, nein, einen Schafbock auf zwei Beinen, nackt, bepelzt, mit ruhigem Blick, das Gewehr in den Händen. Er schießt noch einmal (Abb. 9).¹⁹ Wimmernd liegt Ada an Ingvars Körper geschmiegt. Der Schafmann nimmt sie bei der Hand, sie entgleitet Ingvars Hand, der Schafmann führt sie fort. Sie schaut zurück, wir sehen ihren Schmerz (Abb. 10).

Panisch schreit Maria nach Ingvar. Sie ist winzig, die Landschaft ist groß. Sie findet Ingvar, verzweifelt weinend fragt sie «Wo ist Ada?». Sie hält den sterbenden Ingvar in ihren Armen, eine Pietà, die ihren Mann verliert – und das Kind verloren hat, das ihr Kind nicht war. Lange schaut sie um sich, wird ruhig, flüstert in Ingvars Haar: «Alles wird gut.»²⁰

Was kann jetzt noch gut werden?

18 LAMB, 01:26:02.

19 Die Szene lässt denken an einen Satz aus der *Hávamál*, den «Sprüchen des Hohen», in der Weisheitslehren des Gottes Odin für die Menschen gesammelt sind: «Von seinen Waffen soll man auf dem Feld / keinen Schritt weggehen; / denn's ist nicht zu wissen, wann draußen auf den Wegen / ein Mann den Speer braucht.» (*Hávamál*, Die Sprüche des Hohen, Nr. 38, in: Arnulf Krause (Hg.), *Die Götter- und Heldenlieder der älteren Edda*, Stuttgart 2004, 43.)

20 LAMB, 01:35:24.

9 Tiervater? (LAMB, 01:31:10)



10 Menschenvater?
(LAMB, 01:32:50)



II.

Gibt Glám auch dem Zuschauer von LAMB die Augen? Was habe ich gesehen? Und wie deute ich, was ich gesehen habe? Ist es Mythologie, ist es Fantasy? LAMB gibt sein Geheimnis nicht her. Und Ziel einer Deutung kann es nicht sein, den Film von seinen Bildern zu entkleiden, ihm sein Geheimnis zu entreißen, seine Geschichte ins Rationale zurückzuübersetzen.

Aber was sagen die Bilder? Was habe ich gesehen – und wie deute ich es? Ich versuche eine Deutung – *eine* Deutung.

HARMSAGA

Vor LAMB hat Valdimar Jóhannsson drei Kurzfilme gedreht: PJAKKUR²¹ («Junge»), HARMSAGA²² (DOLOR, «Tragödie») und DÖGUN²³ (DAWN, «Dämmerung»)²⁴. Die Geschichte von HARMSAGA geht zurück auf ein Märchen der Brüder Grimm im ersten Band der Erstauflage der *Kinder- und Hausmärchen* von 1812, das in den späteren Ausgaben fehlt: *Wie Kinder Schlachtens miteinander gespielt haben*.²⁵ Zwei Brüder schauen ihrem Vater (Ingvar

21 PJAKKUR, Valdimar Jóhannsson, IS 2003.

22 DOLOR (HARMSAGA), Valdimar Jóhannsson, IS 2008.

23 DAWN (DÖGUN), Valdimar Jóhannsson, IS 2012.

24 HARMSAGA und DÖGUN sind Bonus-Filme auf der DVD.

25 Brüder Grimm, *Kinder- und Hausmärchen*. Ausgabe letzter Hand. Mit einem Anhang



11 Das Schwein. DOLOR
(HARMSAGA, Valdimar
Jóhannsson, IS 2008),
00:04:13.



12 Der Mensch.
(HARMSAGA, 00:06:47)

Sigurdsson) beim Schlachten eines Schweins zu und spielen dies später nach, wobei der ältere den jüngeren Bruder ersticht. Die Mutter (Beate Bille), die im Haus ihr jüngstes Kind badet, läuft auf den Todesschrei des Kinds nach draußen, sieht ihren erstochenen Sohn, zieht ihm das Messer aus dem Hals und stößt es dem anderen Sohn ins Herz. Zurückgekehrt ins Haus findet sie das Jüngste ertrunken im Zuber vor. Als der Vater, der mit dem Schwein im blutigen Sack losgezogen war, nach Haus zurückkehrt, findet er seine Frau erhängt. Vom Schmerz überwältigt stirbt er (Abb. 11–12).

Stereotyp wird HARMSAGA als ein Film gedeutet, der «von unerwartetem und unerklärlichem Verlust» handele: «Due to an accident, the life of a happy family turns into a larger-than-life tragedy.»²⁶ Vor dem Hintergrund von LAMB drängt sich eine andere Sicht auf HARMSAGA auf: wenn man nämlich in dieser frühen Arbeit *mehr* sieht als nur die Geschichte eines «accident», der Menschen zustößt, sie also nicht anthropozentrisch, sondern pathozentrisch deutet. Die Frage lautet dann nicht mehr, warum ein grausames Schicksal Menschen heimsucht, sondern wie sie und ihr Schicksal durch ihren Umgang mit dem leidensfähigen Tier geprägt wer-

sämtlicher, nicht in allen Auflagen veröffentlichter Märchen. Herausgegeben von Heinz Rölleke, Stuttgart 2009, 817–818.

26 So z. B. das Icelandic Film Center: Dolor, icelandicfilms.info: <https://is.gd/qdlcwq> [abgerufen am 30. März 2025].

den. In seinem Buch *Schweine* schreibt Thomas Macho: «Schweine sind uns nah und fern zugleich. Manchmal scheinen sie geradezu als Doppelgänger der Menschen aufzutreten [...]. Wer seinem Doppelgänger begegnet, empfängt nach verbreitetem Volksglauben eine Ankündigung des baldigen Todes». ²⁷ In *HARMSAGA* rückt der distanziert erzählende Grimm'sche Text den Zuschauenden durch Augen und Ohren sehr nah auf den Leib: das Schreien des Schweins, als es eingefangen wird, sein Todesschrei, das aus dem Hals sprudelnde Blut, das die Kinder in einer Schüssel auffangen. Die Schlachtung eines Schweins in seiner Kindheit, so Macho, habe ihn bis in seine Träume verfolgt: «Nicht das scharfe Messer oder die Blutströme haben mich besonders erschreckt, sondern das Schreien der Schweine. Sie schreien wie Menschen, wenn sie umgebracht werden.» ²⁸ Wenn man diesen Schrei hört und *HARMSAGA* pathozentrisch deutet, dann ist das Schicksal der Menschen nicht mehr unerklärlich, es ist vielmehr die – zwar nicht gewollte, aber durch den objektivierenden, brutalen Zugriff auf das Tier selbst verursachte und in *diesem* Sinn tragische – Folge ihres Handelns.

LAMB erzählt die Geschichte von Menschen, die Gewalt anwenden, um das Glück zu verteidigen, das ihnen geschenkt zu sein scheint. Sie scheinen gefangen in einer gattungsgeschichtlichen Gewaltgeschichte, die sie zwar nicht verschuldet haben, die sie aber unreflektiert vorantreiben. So gesehen, lässt LAMB sich deuten als ein Versuch über die Frage, ob es «ein richtiges Leben im falschen» gibt. ²⁹ Die Suche nach einem richtigen Leben im falschen wäre dann der Hoffnung entsprungen, Menschen könnten mit der Natur, in der und von der sie leben, anders als objektivierend, ausbeuterisch und zerstörend umgehen. LAMB entlarvt diese Hoffnung als Illusion und zeigt deren brutale Folgen auf: Die Natur hat die Gestalt der Gewalt angenommen, die ihr angetan wurde.

Lange scheint das Leben von Maria und Ingvar, ihr Leben in der Natur, mit den Tieren, kein <falsches> zu sein. Aber LAMB legt Schicht um Schicht das <Falsche> frei: die Vorstellung, die Gegenwart sei gut und die Vergangenheit vergangen; die Vorstellung, es ließe sich <im Einklang> mit der Natur leben, der Mutter, die uns, ihren Kindern, ihre Gaben schenkt; den Wunsch, sie tröste uns über die Tragik unserer Existenz hinweg; und, ganz grundsätzlich, die Idee, mit dem Homo sapiens, durch sein Handeln, werde die Erde zu einem besseren, weil <menschlichen> Ort.

27 Thomas Macho, *Schweine*. Ein Portrait, Berlin 2015, 7.

28 Thomas Macho, *Schweine*, 9.

29 Der oft zitierte Satz aus den *Minima Moralia* von Theodor W. Adorno (Nr. 18, Asyl für Obdachlose) bezieht sich zwar auf das Wohnen, er lässt sich aber auch auf andere Szenarien «beschädigten Lebens» anwenden. (Theodor W. Adorno, *Minima Moralia*. Reflexionen aus dem beschädigten Leben, Berlin / Frankfurt a. M. 1951, 59.)

Exkurs: Die Welt ohne uns

Nikolaus Geyrhalters beeindruckender Film HOMO SAPIENS³⁰ zeigt vom Menschen verlassene Orte in verschiedenen Stadien der Zerstörung.³¹ Mehr und mehr übernimmt die Natur wieder die Herrschaft über sie. Sonne bescheint die Trümmer, Schnee und Sand überwehen sie, Grün überwuchert sie. Ein verlassener Schlachthof wirkt, als hätte sich die Brutalität, die innere Abscheulichkeit des Orts nach außen, ins Unübersehbare gedrängt. Die Natur in ihrer Gewalt bricht das vom Menschen Gemachte auf, bringt dabei so etwas wie eine inhärente Hässlichkeit zum Vorschein und deckt sie wieder zu.

Geyrhalter hat für seinen Film in der Gegenwart aufgesucht, was Alan Weisman in seinem Buch *Die Welt ohne uns* als ein Gedankenspiel für die Zukunft entwirft: Wie wäre die Welt ohne uns – wenn der Homo sapiens, aus welchen Gründen auch immer, verschwunden wäre oder: wenn es ihn nie gegeben hätte, wenn die Erde verschont geblieben wäre von einer Spezies, die solche Zerstörung anrichtet, wie Geyrhalter sie dokumentiert.³²

Weisman beschreibt am Beispiel Manhattans, wie die Tiere nach dem Verschwinden des Menschen ihre ursprünglichen Lebensräume wieder in Beschlag nehmen: Kojoten, Hirsche, Bären und Wölfe im Central Park, Heeringe und Muscheln im Hudson. Die vom Menschen abhängigen Ratten und Kakerlaken sind verschwunden, auch Pferde und Hunde haben wohl nicht überlebt. Nur die verwilderten Hauskatzen ernähren sich gut von der großen Vogelpopulation.³³

Durch die Forschungen von Louis und Mary Leakey in der Olduvai-Schlucht in Tansania in den 1930er-Jahren konnte das erste Auftreten zweibeiniger Hominiden vor ca. 5,5 Millionen Jahren nachgewiesen werden. Die Funde zeigen, «dass wir Allesfresser waren, mit Backenzähnen zum Nüsseknacken ausgerüstet, aber auch, wie die Entdeckung axtförmiger Steine beweist, mit der Fähigkeit ausgestattet, Waffen herzustellen und sie zum Töten von Tieren einzusetzen.»³⁴ Die Ausbreitung des Homo sapiens über die Grenzen Afrikas hinaus, die das Verschwinden von Millionen von Arten mit sich brachte (ein «Blitzkrieg» der Hominiden gegen die Tiere³⁵)

30 HOMO SAPIENS, Nikolaus Geyrhalter, AT 2016.

31 Näheres dazu unter Homo Sapiens, A Film by Nikolaus Geyrhalter, www.homosapiens-film.at [abgerufen am 27. März 2025]. Vgl. Filmdienst, Homo Sapiens, [filmdienst.de: https://is.gd/Lho6X](http://filmdienst.de/https://is.gd/Lho6X) [abgerufen am 15. April 2025].

32 Alan Weisman, *Die Welt ohne uns. Reise über eine unbevölkerte Erde*, München 2022.

33 Vgl. Alan Weisman, *Die Welt ohne uns*, 49–50.

34 Vgl. Alan Weisman, *Die Welt ohne uns*, 60–61.

35 Alan Weisman, *Die Welt ohne uns*, 80–81.

und die Sesshaftwerdung des Menschen in der sog. neolithischen Revolution vor ca. 9000 Jahren, die mit dem Anbau von Pflanzen und der Domestizierung von Tieren einherging, lässt einen Prozess beginnen, der bis heute anhält. Er ist geprägt durch einen verbrauchenden Umgang mit der Natur und ihren <Gaben>, der dazu geführt hat, dass sie als Ressource angesehen wird, die sich unbegrenzt ausbeuten lässt.

Schafe haben von Anfang an bei der Domestizierung von Tieren eine besondere Stellung eingenommen.³⁶ Gerade unter schwierigen klimatischen Bedingungen wie denen auf Island erwiesen sie sich als widerstandsfähige <Lieferanten> von Fleisch, Milch und Wolle. Schon die Anfänger*innen beim Lernen der isländischen Sprache werden darüber belehrt, «dass die Schafzucht ein wichtiger Teil der isländischen Kultur ist.»³⁷ In seiner *Gebrauchsanweisung für Island* berichtet Kristof Magnusson von der spektakulären Rettungsaktion für im Schneesturm verwehte Schafe im Winter 2012, die deutlich mache, «welche Bedeutung Schafe für die Isländer auch heutzutage noch haben. Das zeigt sich auch in der Sprache: das Wort *fé* ist sowohl ein Wort für Schafe als auch ein Wort für Geld.»³⁸ Und der Skandinavist Rudolf Simek gibt in seiner Einführung in die *Edda* die Schafzucht gar als einen der Gründe an, warum es gerade auf Island zur Entstehung «einer der weltweit wichtigsten Nationalliteraturen» im Mittelalter kommen konnte; die Tatsache nämlich, «dass die viehzüchtenden isländischen Bauern aufgrund des beschränkten Heuvorrats für den Winter jeden Herbst viele Tiere schlachten mussten, sodass das aus Tierhäuten hergestellte Beschreibmaterial Pergament [...] relativ billig war. So konnte es sich damals auch ein Bauer leisten, sich Sagas über die isländischen Vorfahren oder über die Wikingerzeit abschreiben zu lassen.»³⁹

Aber auch als eine Kulturtechnik, die sogar Auswirkungen auf die Schriftkultur hatte, war und bleibt die Zucht von Schafen wie die Tierzucht überhaupt ein alles verändernder Eingriff in die Abläufe der Natur, mit negativen Folgen nicht nur für diese, sondern auch für den Menschen.⁴⁰ So

36 «Schafe und Ziegen [zählen, H.-G.S.] mit zu den ältesten Haustierrassen, wie Knochenreste im Vorderen Orient (aus der Zeit um 9000 v. Chr.) beweisen. Daher können Vorder- und Mittelasien als erste Domestikationszentren für Schafe angenommen werden. [...] Die wesentlichsten Gründe für die frühzeitige Domestikation [...] dürften neben der verhältnismäßig leichten Zähmbarkeit die Deckung des zunehmenden Fleischbedarfes sowie die Verwendung von Tieren für kultische Handlungen [...] gewesen sein.» (Christian Mendel (Hg.), *Praktische Schafhaltung*, Stuttgart 2022, 14–15.)

37 Stanislaw Bartoszek / Anh-Dao Tran, *Isländisch für Anfänger*, Reykjavík 1994, 103.

38 Kristof Magnusson, *Gebrauchsanweisung für Island*, München 2024, 170. Wörtlich bedeutet *fé* «Vieh».

39 Rudolf Simek, *Die Edda*, München 2007, 10–11.

40 Dass es inzwischen – zumindest in der Wissenschaft – eine ganze Reihe von Ansätzen

gesehen ist LAMB eine ins Extrem getriebene Studie darüber, was der Zugriff auf das Tier mit dem Menschen macht.⁴¹

Die Natur schenkt nichts

«Ada ist ein Geschenk. Sie ist ein neuer Anfang.» Nein, das ist sie nicht, sowenig, wie auch die anderen <Gaben der Natur> ein Geschenk sind. Die Natur schenkt nichts, ihr wird genommen. Sie ist nicht Mutter. Was sie entstehen lässt, geboren werden lässt, gehört ihr selbst. Der Mensch nimmt es sich; es wird ihm bestenfalls geliehen.

In LAMB wird Maria, die sanfte, traurige, aber auch starke Frau, zur <Mutter>, die die Mutter tötet, nachdem sie deren Kind gestohlen hat. Damit vergreift sie sich an der Natur, stellt sich der Natur entgegen; einer Natur, die – wie Ada – sanft und zart, die aber auch groß, stark und autonom ist und mit unseren Kategorien von Gut und Böse nicht beschreibbar. LAMB zeichnet ein Bild davon, was geschieht, wenn wir die Natur an diesen Kategorien messen: Sie wird, was sie nicht ist, sie wird böse – vielmehr: Sie zeigt dem Menschen sein eigenes böses Gesicht. Nicht die Natur ist böse; die Menschen sind es, wie schon die Genesis es beklagt,⁴² wie sie auch in den isländischen Sagas erscheinen, einer Gewalt verfallen, die «die unerbittliche Logik von Blutfehde und Rache» fordert.⁴³ Mit dem objektivierenden Zugriff auf das Tier hat der Mensch sich selbst aus der Gemeinschaft der Tiere herausbegeben und <Einklang> mit der Natur nachhaltig zerstört. Der Bund, den Gott mit Noach, seinen Nachkommen und allen Lebewesen nach der Sintflut schließt, der Bund, der «Furcht und Schrecken» vor dem Menschen auf alle Tiere der Erde legt (vgl. Gen 9,1–2), kann

gibt, «Verhältnisse, Beziehungen und Interaktionen zwischen Menschen und anderen Tieren auf tiergerechte Art und Weise zu untersuchen», zeigen auf beeindruckende Weise z. B. die interdisziplinären Human-Animal Studies an der Universität Innsbruck. (News-Redaktion der Uni Innsbruck, Bedroht, verehrt, verzehrt, Universität Innsbruck, März 2021, uibk.ac.at: <https://is.gd/B0P3rA> [abgerufen am 30. März 2025].)

41 Hier wird noch einmal die Verbindung von LAMB zum Kurzfilm HARMSAGA deutlich. Valdimar Jóhannsson selbst wird zitiert mit dem Satz: «Maybe *Lamb* is a feature-length version of *Harmsaga*». (Devarsi Ghosh, «A new folklore using elements from old ones»: «Lamb» director on his beguiling debut feature, Scroll, 25. Februar 2022, scroll.in: <https://is.gd/J4o2kj> [abgerufen am 30. März 2025].)

42 Vgl. etwa Gen 6,5f.: «Der Herr sah, dass auf der Erde die Bosheit des Menschen zunahm und dass alles Sinnen und Trachten seines Herzens immer nur böse war. Da reute es den Herrn, auf der Erde den Menschen gemacht zu haben, und es tat seinem Herzen weh.»

43 Einleitung zu: Die Saga vom Hochlandkampf, in: Klaus Böldl u. a., Isländersagas 3, 131. *Die Saga vom Hochlandkampf* ist ein besonders eindrucksvolles Zeugnis der unent rinnbar scheinenden Dynamik der Blutrache.

die Gewalt nicht beenden, die seit dem Brudermord (vgl. Gen 4,1–16) unter den Menschen herrscht.⁴⁴ Er nimmt vielmehr zur Kenntnis, dass es keinen «paradiesischen Frieden unter den Kreaturen» mehr geben kann und erlaubt fortan den Menschen «das tötende Eingreifen»⁴⁵ und den Verzehr von Fleisch. Mit Gottes Billigung vergießen sie das Blut der Tiere, und sie hören nicht mehr auf, auch ihr eigenes zu vergießen. Der Zugriff auf das Tier ist auch ein Zugriff des Menschen auf sich selbst. Er ist gefangen in einem Kreislauf der Gewalt, dem er nicht entkommt.

Maria tritt ein in diesen Kreislauf und setzt eine Dynamik in Gang, die am Ende ihren Mann das Leben kostet und ihr fragiles Lebensglück zerbricht. Schon früh ist diese Katastrophe in LAMB vorgezeichnet: Gemeinsam auf dem Sofa sitzend, das schlafende Lamm im Arm, schauen Maria und Ingvar einen Film im Fernsehen. Es ist die Schlusszene von HARMSSAGA, die sie sehen. Von draußen ist der Ruf des Mutterschafs zu hören. Während Maria aufsteht und das Fenster schließt, sehen wir am Bildrand den Vater nach Hause kommen; wir hören seinen Schrei, als sie sich wieder hinsetzt und das Lamm liebkost.⁴⁶

Stekkjastaur's Kind

Einer der *Jólasveinar*, die das isländische Weihnachten unsicher machen, ist *Stekkjastaur*, der «Pferchpfosten», auch «Schafschreck» genannt. Auf seinen Holzbeinen bricht er in die Ställe ein, erschreckt die Schafe und trinkt ihre Milch. Die Weihnachtstrolche sind heute in vielfältiger Gestalt in der isländischen Vorweihnachts-Kultur präsent.⁴⁷ Wie seine Brüder wird auch *Stekkjastaur* schon in Jóhannes úr Kötlums *Jólin koma* mit den Illustrationen von Tryggvi Mágnusson «kindgerecht» gezähmt.⁴⁸ In man-

44 Aufschlussreich ist hier ein Blick in den Genesis-Kommentar von Gerhard von Rad zu Gen 9,1–4: «Das, was die Gottesrede einfach als gegeben voraussetzt, ist eine schwere Störung und Entartung der Schöpfung, die <ganz vollkommen> aus der Hand Gottes hervorgegangen war. Gewalttat und gegenseitiges Töten bestimmen das Zusammenleben der Geschöpfe; der Zustand des Friedens unter den Kreaturen ist dahin.» (Gerhard von Rad, Das erste Buch Mose. Genesis, Göttingen 1972, 98; mit Dank an Reinhold Zwick für den Hinweis.)

45 Gerhard von Rad, Das erste Buch Mose, 99.

46 LAMB, 00:28:50–00:29:03.

47 Vgl. Snerruútgáfan ehf (Hg.), Íslensku jólasveinarnir. Kvæði og teikningar (Die isländischen Weihnachtsmänner. Verse und Zeichnungen), Reykjavík 1997. Siehe auch: Graphic Kingdom, Die 13 isländischen Weihnachtsmänner Jólasveinar – Stekkjastaur – Schafschreck, youtube.com: <https://is.gd/cjGCNk> [abgerufen am 25. August 2025].

48 Illustration *Stekkjastaur's* von Tryggvi Mágnusson auf: Alexander Schwarz, Am 12. Dezember



13 Menschenlamm. (LAMB, 00:49:23)

chen Darstellungen gewinnt er aber auch die gefährlichen und bedrohlichen Züge zurück, die ihm als Sohn einer Kinder verschlingenden Mutter zukommen.⁴⁹

Der *Stekkjastaur*, der in den Stall von Maria und Ingvar eindringt und am Ende Ingvar tötet, ist eine Kreatur *der* Natur, die Menschen seit der Besiedelung der Insel im Nordmeer zu bezwingen versuchen und die doch unbezwingbar bleibt; Produkt gleichwohl einer vergewaltigten Natur und *als dieses* so gewalttätig, wie die Menschen selbst es sind, auch wenn sie die Geschichte der Gewalt, mit der sie die Natur zu unterwerfen versuchten, hinter sich gelassen meinen. Er reproduziert die erlittene Gewalt. Er bemächtigt sich der Tiere, die die Menschen, um überleben zu können, domestiziert haben. Er holt sie sich zurück, pflanzt sich mit ihnen fort, <entdomestiziert> sie. Er tritt den Menschen als ihr eigenes Böses entgegen. Und erschießt den Menschenvater mit der Waffe, mit der Maria die Schafmutter getötet hat.

Aber der Glámsblick, den LAMB eröffnet, der Blick auf das, was Menschen nicht sehen wollen, was sie zu sehen verlernt haben, lässt noch etwas anderes erahnen als nur Gewalt, die wieder Gewalt erzeugt. In Ada, dem Lamm-Kind, das seine Geburt wie auch seine Zukunft Akten der Gewalt <verdankt>, das stumm den Menschen folgt, das tanzt und schaut, das Blumen pflückt und kleine Gesten macht, dem Lamm-Kind, das die

kommt Stekkjarstaur, der Schafschreck, InReykjavik, 12. Dezember 2018, inreykjavik.is: <https://is.gd/XX3JGP> [abgerufen am 15. April 2025].

49 Besonders beeindruckend in einer Darstellung der norwegischen Konzept-Künstlerin Michelle Tolo: Michelle, Stekkjastaur, auf: orchidfox.artstation.com: <https://is.gd/F37hCg> [abgerufen am 25. August 2025]; oder in der Werbung für den dänischen Stekkjastaur Julewhisky: Water of Life, Sall Whisky Distillery Stekkjastaur Julewhisky, auf: wateroflife.dk: <https://is.gd/E6aE1P> [abgerufen am 25. August 2025].

14 Gotteslamm.
(Francisco de Zurbarán,
Agnus Dei)⁵⁰



Tiere anblickt und sein eigenes Spiegelbild zu ergründen versucht, das mit dem Menschenvater leidet und dem Tiervater folgt... in Ada, dem Lamm-Kind scheint, im Zusammenleben mit den Menschen und selbst an der Hand seines gewalttätigen Tier-Vaters, das Bild, die Utopie einer neuen, einer wiedergewonnenen Unschuld auf – auch wenn es eine endgültige Versöhnung der Geschöpfe dem «Lamm Gottes», dem Kind der anderen Maria, überlassen muss (Abb. 13–14).

Aber das ist eine andere Geschichte.

Literaturverzeichnis

- Adorno, Theodor W., *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*, Berlin / Frankfurt a. M. 1951.
- Bartoszek, Stanislaw / Tran, Anh-Dao, *Isländisch für Anfänger*, Reykjavík 1994.
- Boehme, Tim Caspar, *Der Berg blickt stumm*, taz, 6. Januar 2022, taz.de: <https://is.gd/q2lG1g> [abgerufen am 30. März 2025].
- Böidl, Klaus / Vollmer, Andreas / Zernack, Julia (Hg.), *Isländersagas 3*, Frankfurt a. M. 2011.
- Brüder Grimm, *Kinder- und Hausmärchen. Ausgabe letzter Hand. Mit einem Anhang sämtlicher, nicht in allen Auflagen veröffentlichter Märchen*. Herausgegeben von Heinz Rölleke, Stuttgart 2009.
- Filmdienst, *Homo Sapiens*, filmdienst.de: <https://is.gd/dLho6X> [abgerufen am 15. April 2025].
- Filmdienst, *Lamb (2021)*, filmdienst.de: <https://is.gd/cGwuHA> [abgerufen am 30. März 2025].
- Ghosh, Devarsi, «A new folklore using elements from old ones»: «Lamb» director on his beguiling debut feature, *Scroll*, 25. Februar 2022, scroll.in: <https://is.gd/J4o2kj> [abgerufen am 30. März 2025].
- Graphic Kingdom, *Die 13 isländischen Weihnachtsmänner Jólasveinar – Stekkjastaur – Schafschreck*, you-

⁵⁰ Francisco de Zurbarán (1598–1664), *Agnus Dei*, Öl auf Leinwand, 38x62 cm, 1635/1640, Museo del Prado: upload.wikimedia.org: <https://is.gd/NswfQN> [abgerufen am 16. April 2025].

- tube.com: <https://is.gd/cjGCNk> [abgerufen am 25. August 2025].
- Homo Sapiens, A Film by Nikolaus Geyrhalter, www.homosapiens-film.at [abgerufen am 27. März 2025].
- Icelandic Film Center, Dolor, icelandic-films.info: <https://is.gd/qdlcwq> [abgerufen am 30. März 2025].
- Krause, Arnulf (Hg.), Die Götter- und Heldenlieder der Älteren Edda, Stuttgart 2004.
- Linnarz, Rouven, Valdimar Jóhannsson [Interview], film-rezensionen, 4. Januar 2022, film-rezensionen.de: <https://is.gd/HJWeMO> [abgerufen am 31. März 2025].
- Macho, Thomas, Schweine. Ein Portrait, Berlin 2015.
- Magnusson, Kristof, Gebrauchsanweisung für Island, München 2024.
- Mendel, Christian (Hg.), Praktische Schafhaltung, Stuttgart 2022.
- National and University Library of Iceland, Dimmalimm by Guðmundur Thorsteinsson (Muggur), landsbokasafn.is: <https://is.gd/vcl0y8> [abgerufen am 30. März 2025].
- News-Redaktion der Uni Innsbruck, Bedroht, verehrt, verzehrt, Universität Innsbruck, März 2021, uibk.ac.at: <https://is.gd/B0P3rA> [abgerufen am 30. März 2025].
- Schulmerich, Claudia, Interview mit Valdimar Jóhannsson, Weltexpresso, 7. Januar 2022, weltexpresso.de: <https://is.gd/ZN3P0Q> [abgerufen am 31. März 2025].
- Schwarz, Alexander, Jóhannes úr Kötlum – Jólni koma (Weihnachten kommt), In Reykjavík, 12. Dezember 2012, inreykjavik.is: <https://is.gd/d077A4> [abgerufen am 30. März 2025].
- Schwarz, Alexander, Am 12. Dezember kommt Stekkjarstaur, der Schafschreck, In Reykjavík, 12. Dezember 2018, inreykjavik.is: <https://is.gd/XX3JGP> [abgerufen am 15. April 2025].
- Simek, Rudolf, Die Edda, München 2007.
- Sjón, Schattenfuchs. Roman, Frankfurt a. M. 2007.
- Sjón, CoDex 1962. Roman, Frankfurt a. M. 2020.
- Snerruútgáfan ehf (Hg.), Íslensku jólasveinarnir. Kvæði og teikningar (Die isländischen Weihnachtsmänner. Verse und Zeichnungen), Reykjavík 1997.
- Stadelmaier, Philipp, Die Mutterinstinkte von Maria und Schaf 3.115, DIE ZEIT, 5. Januar 2022, zeit.de: <https://is.gd/Ts7gsw> [abgerufen am 30. März 2025].
- Tokarczuk, Olga, Anna In. Eine Reise zu den Katakomben der Welt, Zürich 2024.
- Tolo, Michelle, Stekkjastaur, orchidfox.artstation.com: <https://is.gd/F37hCg> [abgerufen am 25. August 2025].
- von Rad, Gerhard, Das erste Buch Mose. Genesis, Göttingen 1972.
- Water of Life, Sall Whisky Distillery Stekkjastaur Julewhisky, wateroflife.dk: <https://is.gd/E6aE1P> [abgerufen am 25. August 2025].
- Weisman, Alan, Die Welt ohne uns. Reise über eine unbevölkerte Erde, München 2022.

Friedensethik und Spiritualität

Zu DAS SALZ DER ERDE und PERFECT DAYS von Wim Wenders

Angesichts nicht enden wollender Kriege in der Ukraine und im Nahen Osten ist die Frage nach dem Frieden heute höchst aktuell. Der vorliegende Beitrag bietet eine Reflexion über einige jüngere Entwicklungen in der internationalen Friedensethik und über die Frage, inwiefern auch Spiritualität zum Frieden beitragen kann. Den cineastischen Bezugspunkt stellen mit DAS SALZ DER ERDE¹ (2014) und PERFECT DAYS² (2023) zwei jüngere Filme des bekannten deutschen Regisseurs und Fotografen Wim Wenders dar. In SALZ DER ERDE ehrt Wenders das Werk des brasilianischen Sozialfotografen Sebastião Salgado. In PERFECT DAYS skizziert er das Leben eines Toilettenreinigers, der aus guten Gründen als Ideal eines friedlich-harmonischen Lebens der Einfachheit beschrieben wird.³ Die beiden Filme werfen ein Licht auf zwei Bereiche des menschlichen Lebens, die zunächst schwer vereinbar scheinen: SALZ DER ERDE wirft nicht zuletzt politische Fragen auf. PERFECT DAYS zeigt einen beeindruckend alternativ lebenden Mann von etwa 60 Jahren, der aus dem gesellschaftlichen Leben weitestgehend ausgestiegen ist. Dem Dienst am Frieden könnte es hilfreich sein, Politik und Spiritualität gleichermaßen zu bedenken und diese beiden Dimensionen des Lebens nicht zu trennen. Dies soll der vorliegende Beitrag zeigen. Die säkulare Spiritualität des Toilettenreinigers Hirayama von PERFECT DAYS kann dabei helfen, einige auch zutiefst christliche Merkmale von Spiritualität zu erschließen.

1 DAS SALZ DER ERDE (THE SALT OF THE EARTH), Wim Wenders / Juliano Ribeiro Salgado, FR/BR 2014.

2 PERFECT DAYS, Wim Wenders, DE/JP 2023.

3 Vgl. z. B. Wendy Ide, PERFECT DAYS review – Wim Wenders’s zen Japanese drama is his best feature film in years, The Guardian, 25. Februar 2024, theguardian.com: <https://is.gd/hfcWAH> [abgerufen am 26. Mai 2025].

Verantwortung für den politischen Frieden

«Ich bin heute gekommen, um allen, die unter dem Völkermord in Ruanda gelitten haben und umgekommen sind, im Namen meines Landes Ehre und Respekt zu erweisen. Ich hoffe, dass durch diese Reise heute und morgen in jedem Winkel der Welt ihre Geschichte erzählt wird.»⁴ So formulierte Bill Clinton zu Beginn einer Rede, mit der er sich am 25. März 1998 am Flughafen von Kigali in Ruanda an die Überlebenden des Völkermordes an der ruandischen Tutsi-Minderheit von 1994 wandte. Einer derjenigen, die der Weltöffentlichkeit das Grauen dieses Völkermordes vor Augen gestellt hatte, war der damals bereits international bekannte Fotograf Sebastião Salgado. Wim Wenders *SALZ DER ERDE* zeigt in erschütternden Szenen dessen Bilder mit Bergen von Leichen, von fliehenden Tutsi und dem unermesslichen Leid so vieler unschuldiger Kinder, Mütter und Väter. Salgado verließ Ruanda und Kongo nach mehrmaligen Reisen mit einer kranken Seele. Seine Erfahrung des Grauens von Ruanda kommentiert Salgado in Wenders Film mit erschütternden Worten: «Als ich von dort wegging, glaubte ich an nichts mehr. Nichts könnte die Menschheit retten. Wir hatten es nicht verdient zu leben. Niemand! Wie oft legte ich meine Kamera zu Boden, um zu weinen über was ich sah?»⁵ Clintons Reise nach Kigali war ein politischer Akt der Reue, ein Schuldbekenntnis, und eine Mahnung an die Weltgemeinschaft, derartige humanitäre Katastrophen künftig zu verhindern. Clinton bekannte, dass die Menschheit – obwohl sie von den Vorbereitungen des Genozids Kenntnis hatte – nicht aktiv geworden war. Künftig müsse die internationale Gemeinschaft wachsam bleiben, ihre Verantwortung für bedrohte Minderheiten ernst nehmen und sich dort, wo ein Genozid drohe, handlungsfähig erweisen.⁶

Die politisch-ethischen Fragen, die Salgado und Wenders aufwerfen, stehen in gewissem Kontrast zu den Grundüberzeugungen vieler Wissenschaftler:innen der 1990er-Jahre über militärische Gewalt. Nach dem Ende des Kommunismus 1989 war die friedensethische Diskussion v. a. in Deutschland noch weitgehend von den Fragen des Kalten Krieges bestimmt. Angesichts der atomaren Aufrüstung und der Gefahr eines weltweiten Atomkrieges forderten viele nicht nur Abrüstung. Im deutschen Sprachraum schien bereits die Idee eines ethisch legitimen Krieges unmoralisch. Die *Bellum-Iustum*-Lehre und die in ihr tradierten Kriterien zur

4 Bill Clinton, Remarks Honoring Genocide Survivors in Kigali, Rwanda (March 25, 1998), in: Weekly Compilation of Presidential Documents 34, Number 13 (March 30, 1998), 495.

5 *DAS SALZ DER ERDE*.

6 Vgl. Bill Clinton, Remarks Honoring Genocide Survivors, 496–497.

Beurteilung militärischer Gewalt galten als obsolet.⁷ Zugleich zeigte die internationale Entwicklung, dass das Szenario atomarer Bedrohungen und das Ende des Kalten Krieges nicht automatisch zu einem Ende von konventionellen Kriegen und Konflikten führten. Anders als von vielen erwartet, kam es nach 1990 zu einer rapiden Zunahme von militärischen Konflikten, die nicht selten von militärischen Interventionen mit UN-Mandat (Irak 1991, Somalia 1992, Haiti 1994, Ruanda 1994) und teils auch ohne eine solche Legitimierung (z. B. 1999 durch die NATO im Kosovo) begleitet wurden. Viele Staaten v. a. der südlichen Hemisphäre standen dieser Praxis von humanitären und militärischen Interventionen äußerst skeptisch gegenüber. Sie befürchteten mit einigem Recht, dass die Atommächte unter dem Deckmantel der «humanitären Intervention» eigene Interessen verfolgen würden und positionierten sich deshalb dezidiert gegen diese Praxis. Politischen Ausdruck fand die Opposition gegen militärische Eingriffe in einem Dekret der sog. Gruppe der 77, in dem sich 1999 über 130 Länder gegen ein vermeintliches «Recht auf humanitäre Intervention»⁸ aussprachen.

Die Opposition ist längst bekannt: Wo die einen mehr und mehr moralische Dringlichkeit zur Intervention sehen, befürchten andere und besonders die betroffenen Regierungen vor Ort einen Eingriff in innere Angelegenheiten und eine Verletzung der staatlichen Souveränität. Das friedensethische Konzept, das seit der Jahrtausendwende herangezogen wird, um in solchen Konfliktsituationen zu vermitteln, ist jenes der *Responsibility to Protect*, der Schutzverantwortung. Dieses Konzept wurde von einer von Kanada vorgeschlagenen und von UN-Generalsekretär Kofi Annan eingesetzten internationalen *Ad-hoc*-Kommission (der International Commission on Intervention and State Sovereignty) entwickelt und 2001 ausführlich vorgestellt.⁹ Seit 2005 wird die *Responsibility to Protect* (R2P) in einer Vielzahl von UN-Resolutionen zitiert. Ein Büro der Vereinten Nationen, das Office on Genocide Prevention and the Responsibility to Protect bemüht sich heute um eine Implementierung der *Responsibility to Protect* in die Politik der UNO.¹⁰ Die zunehmende Verwendung des Begriffs der

7 Michael Haspel, Die Renaissance der Lehre vom gerechten Krieg in der anglo-amerikanischen Debatte: Michael Walzer, in: Ines-Jacqueline Werkner / Klaus Ebeling (Hg.), Handbuch Friedensethik, Wiesbaden 2017, 320.

8 Vgl. den Wortlaut der Erklärung in: G77, Ministerial Declaration, g77.org: <https://is.gd/hiEzHM> [abgerufen am 26. Mai 2025].

9 ICISS, The Responsibility to Protect. The Report of the International Commission on Intervention and State Sovereignty. Published by the International Development Research Centre, Ottawa 2001.

10 Vgl. United Nations, Office on Genocide Prevention and the Responsibility to Protect, un.org: <https://is.gd/YmX5LD> [abgerufen am 26. Mai 2025]. Der UN-Generalsekretär berichtet jährlich über den Stand der internationalen Bemühungen im Sinne der R2P. Für

Responsibility to Protect bedeutet nicht, dass die Vereinten Nationen die von der ICISS-Kommission vorgeschlagenen Kriterien für ethisch legitime militärische Interventionen zur Gänze übernommen hätten. In UN-Resolution 60/1 wurde zunächst nur ein Teil der Kommissionsempfehlungen und der Kerngedanke, wonach die Staaten die primäre Verantwortung für den Schutz ihrer Bürgerinnen und Bürger besitzen, der internationalen Gemeinschaft aber eine substituierende Verantwortung zukomme, übernommen. Man würde die im ICISS-Bericht präsentierten Kriterien zur Bewertung militärischer Gewalt falsch verstehen, wollte man sie unbesehen als Kriterien der Vereinten Nationen deuten. Die Beschäftigung mit ihnen scheint mir dennoch wichtig: Sie hilft, die emotionale Betroffenheit über die unermessliche Grausamkeit eines Genozids zu transformieren und zu vernünftigen Entscheidungen zu kommen. Es ist wichtig, Betroffenheit zuzulassen. Hier liegt der politische Wert der Bilder Salgados (und der Erzählungen in SALZ DER ERDE). Allerdings wäre dem Frieden und dem Schutz der bedrohten Bevölkerungsgruppen nicht gedient, wenn die internationale Staatengemeinschaft bei Betroffenheit stehen bliebe. Das politische Ringen um Entscheidungen braucht vernünftig nachvollziehbare Kriterien, anhand derer die Sachlage in Krisengebieten kritisch diskutiert werden kann.¹¹

Die Kriterien der R2P sind großteils aus der Tradition der *Bellum-Justum*-Lehre übernommen. Die Kommission deutet die klassischen Kriterien dieser Lehre (v. a. *causa iusta, intentio recta, recta auctoritas*) allerdings auf die politischen Institutionen der UNO hin¹²: Demnach ist der UN-Sicherheitsrat (und im Notfall die UN-Generalversammlung) die Autorität, die über Krieg und Frieden zu entscheiden hat (das Gewaltmonopol der UNO). Da militärische Gewalt nur zur Verteidigung gerechtfertigt werden kann, hat der UN-Sicherheitsrat zu prüfen, ob ein gerechter Grund (z. B. die unmittelbare Gefahr ethnischer Säuberungen) vorliegt, der einen militärischen Eingriff rechtfertigen kann. Als weitere Vorsichtsmaßnahmen gelten die Berücksichtigung der rechten Intention, das Prinzip, dass Gewalt nur als *ultima ratio* gerecht sein kann, die Verhältnismäßigkeit der Mittel

den Bericht von 2024 siehe: Global Centre for the Responsibility to Protect, Summary of the UN Secretary-General's 2024 Report on R2P, Responsibility to Protect: The commitment to prevent and protect populations from atrocity crimes, 27. Juni 2024, globalr2p.org: <https://is.gd/QxOs0P> [abgerufen am 26. Mai 2025].

11 Für einen kritischen Blick auf die R2P siehe: Alexander S. Neu, «Internationale Schutzverantwortung». Zivilisatorischer Fortschritt oder gefährliche Chimäre?, in: Wissenschaft und Frieden 4 (2012), 35–38, wissenschaft-und-frieden.de: <https://is.gd/upbFGM> [abgerufen am 25. April 2025].

12 Vgl. für das Folgende: ICISS, Responsibility to Protect, 11–12.

und der Hinweis, dass es auch eine vernünftige Aussicht auf einen Erfolg der Friedensmission geben müsse. Die *Responsibility to Protect* steht somit für viel mehr als eine militärische Schutzverantwortung. Sie inkludiert eine *Responsibility to Prevent* und eine *Responsibility to Rebuild*, wobei die Verantwortung der Prävention als die bedeutendste Dimension der R2P hervorgehoben wird.

Wie sind diese Kriterien zu bewerten? Für die politische Situation vor dem Genozid in Ruanda bietet das Konzept der Schutzverantwortung klare Kriterien: Die internationale Staatengemeinschaft hätte in Ruanda ethisch gerechtfertigt eingreifen können und eingreifen müssen. Viele historische Konflikte zeigen aber auch, dass ethische Kriterien zur legitimen Anwendung von militärischer Gewalt missbraucht werden können. Den derzeitigen Krieg im Nahen Osten (2025) hat die Hamas durch ihren Terrorangriff auf Israel am 7. Oktober 2023 gezielt verursacht. Ob die israelische Regierung unter Benjamin Netanjahu glaubhaft machen kann, dass ihre Entscheidungen zu den großflächigen militärischen Einsätzen der israelischen Armee in Gaza und im Libanon ethisch gerechtfertigt werden können, muss allerdings die Zukunft zeigen. Wurde hier die Verhältnismäßigkeit gewahrt? Der Krieg im Nahen Osten zeigt aufs Neue, dass ein Kriterienkatalog für die Friedenspolitik nicht genügen kann. Über ethische Kriterien hinaus braucht es Menschen, die einen dauerhaften und «gerechten Frieden» suchen.¹³ Die beiden Filme von Wim Wenders scheinen auch in dieser Hinsicht äußerst anregend. Wim Wenders fragt in ihnen bewusst nach Spiritualität und nach dem guten Leben. Und *PERFECT DAYS* legt nahe, dass Spiritualität zum Frieden führen kann.

Aspekte einer Spiritualität des Friedens

Bereits in *SALZ DER ERDE* wird der Blick auf die inneren Haltungen der Menschen gerichtet. Besonders eindrücklich geschieht dies zu Beginn der Dokumentation, wo Sebastião Salgado seine Fotografien von Arbeitern in Brasiliens Goldmine in Serra Pelada zeigt. «Ich konnte fast das Wispern des Goldes hören,» kommentiert Salgado.¹⁴ Die Arbeiter der Goldmine Brasiliens kletterten ohne maschinelle Unterstützung 50- bis 60-mal täglich in ein riesiges Loch. «Man hatte den Eindruck, es wären Sklaven. Wenn es Sklaven waren, dann durch den Wunsch, reich zu sein. Es gab Akademiker, Men-

13 Vgl. Sekretariat der Deutschen Bischofskonferenz (Hg.), Gerechter Friede, Die deutschen Bischöfe 66, Bonn 42013, dbk-shop.de: <https://is.gd/LqxIG5> [abgerufen am 25. Mai 2025].

14 *DAS SALZ DER ERDE*.

schen aller Schichten.»¹⁵ Ein Grund, weshalb Menschen den inneren Frieden verlieren und Strukturen von Ausbeutung und Ungerechtigkeit errichten, ist die menschliche Gier. Der schweigsame Toilettenreiniger Hirayama in Wenders' *PERFECT DAYS* ist gewissermaßen das Gegenmodell zu jenen von der Gier getriebenen Arbeitern. Wenders äußerte in Interviews oft, dass sich all seine Filme um die Frage drehen, wie der Mensch gut leben kann.¹⁶ Die Serra-Pelada-Szene von *SALZ DER ERDE* zeigt einen der erschreckenden Abgründe der menschlichen Existenz. Sie vermittelt (ähnlich wie diverse andere Szenen des Films) auf drastische Weise, wie gutes Leben verloren geht. Der Toilettenreiniger Hirayama hat im Gegensatz dazu das für ihn gute Leben gefunden. Wenders erklärte selbst: «In many ways, Hirayama is a perfect example of how to live.»¹⁷ Manche Kritiker vergleichen den Film deshalb sogar mit Hagiografie.¹⁸ Man muss Hirayama nicht für einen Helden halten. Die inneren Haltungen und die Spiritualität des fiktiven Charakters herauszuschälen, lohnt unabhängig von solcher Bewunderung.

Komorebi und japanische Spiritualität

PERFECT DAYS ist ein Glanzstück des *slow cinema*. Es zeigt in großer Schlichtheit den strukturierten Alltag Hirayamas: sein morgendliches Aufstehen, den Weg zur Arbeit, seine typische Pause im Park, seine regelmäßigen Freizeitaktivitäten und die abendliche Lektüre vor dem Einschlafen. Hirayamas säkulare Spiritualität und seine Sicht auf die Dinge des Lebens lassen ihn in der Monotonie seines Alltags immer neues Glück finden. Auch Unvorhergesehenes und unglückliche Entwicklungen kann er durch seine innere Haltung gut in sein Leben integrieren. Einen Schlüssel zu seiner asketischen Spiritualität finden die Zuschauer:innen in den vielen Szenen mit Bäumen, die den Film durchziehen. Jeden Tag fotografiert Hirayama mit seiner kleinen Kamera, wie das Sonnenlicht durch die bewegten Blätter von Baumkronen hinunterblitzt. Auch in den Schwarz-Weiß-Bildern seiner Träume ist das Lichtspiel der Sonne in den Bäumen allgegenwärtig. Am Wochenende genießt er den Blick in den hellen Morgenhimmel, um dann zum Händler zu fahren und die Fotos der Woche zu entwickeln. Die

15 *DAS SALZ DER ERDE*.

16 Vgl. z. B. das im *Guardian* veröffentlichte Interview: Sean O'Hagan, Interview. «All my films deal with how to live». Wim Wenders on Herzog, spirituality and shooting a movie in 16 days, *The Guardian*, 11. Februar 2024, [theguardian.com https://is.gd/b87sN6](https://is.gd/b87sN6) [abgerufen am 25. Mai 2025].

17 Sean O'Hagan, Interview.

18 Vgl. Tim Brinkhof, *PERFECT DAYS*. Director Wim Wenders on his Oscar-nominated film, *Tricycle*, Summer 2024, [tricycle.org: https://is.gd/uz3Abx](https://is.gd/uz3Abx) [abgerufen am 26. Mai 2025].

entscheidende Deutung dieser Routine erhält der Zuschauer erst am Ende des Films. Nach dem Abspann folgt die kurze Erklärung: «KOMOREBI is the Japanese word for the shimmering light and shadows that is created by leaves swaying in the wind. It only exists once, at that moment.»¹⁹ Wenders erklärt in Interviews, dass der Film ursprünglich sogar *Komorebi* heißen sollte.²⁰ Die Spiritualität des säkularen Mönchs Hirayama ist offenbar eine Spiritualität, die sehr stark auf den gegenwärtigen Augenblick fokussiert: Die konkrete Mischung aus Licht und Schatten existiert nur einmal und nur «at that moment». Das Spiel des Lichts erinnert Hirayama daran, in der Gegenwart zu leben. Nur in der Gegenwart kann und will er das Licht finden. PERFECT DAYS geht es um eine Reduktion im Lebensstil. Hirayama braucht nicht viel, um die Einzigartigkeit des Augenblicks wertzuschätzen und im Wenigen achtsam zu leben.

Auf die buddhistischen Aspekte der Spiritualität von Hirayama ist bereits oft hingewiesen worden. Tim Brinkhof sieht PERFECT DAYS voll von sanften Hinweisen auf den Buddhismus²¹: Hirayama pflegt das Leben eines Mönches. Die japanisch-buddhistischen Züge werden auch deutlich, wenn Wim Wenders von der Autobiografie Hirayamas spricht, die er zusätzlich zum Drehbuch verfasst hat, die für den Film letztlich aber kaum Verwendung fand. Nach dieser ist Hirayama ein erfolgreicher Geschäftsmann, der sich von seiner Frau trennt und in eine tiefe Lebenskrise stürzt. Was Hirayama hilft, aus Drogen, Schmerz und Suizidgedanken zu neuem Leben zu finden, ist ein Schlüsselerlebnis mit einem *Komorebi*-Lichtspiel in einem Hotelzimmer. In der Autobiografie heißt es nach Wenders Bericht:

I am not a religious man, but that light in front of me broke through all my barriers. [...] When it happened, I was not aware that you can exist so much in the moment. I wanted to remain in that present tense. In that presence, there was no pain. The light from afar, I started to see afterwards, was there all the time, around me, around everybody, but nobody seemed to realize or think about it. And the trees with their leaves were also there, everywhere [...].²²

Der von Yōji Yakusho so brillant gespielte Hirayama hat sich für das Leben als Toilettenreiniger bewusst entschieden: Es ist kein Zufall, dass er ein

19 PERFECT DAYS.

20 Vgl. Stefania Tsivelekidou, Wim Wenders on PERFECT DAYS: «Everything Feels Almost Holy», Frieze, 1. März 2024, frieze.com: <https://is.gd/YeiWs> [abgerufen am 26. Oktober 2025].

21 Vgl. auch für das Folgende: Tim Brinkhof, PERFECT DAYS.

22 Tim Brinkhof, PERFECT DAYS.

einfaches Leben führt, es aber aufgrund seiner Achtsamkeit für den gegenwärtigen Moment dennoch als reich erlebt. Hirayama lebt ganz bewusst nur mit analoger Technik; er hat sich entschieden, nur Audio-Kassetten zu besitzen. Eine Filmkritikerin verweist auf die japanische Ästhetik des *Wabi-Sabi*, deren Begriff für eine Begrenzung auf das Essenzielle und für die Wahrnehmung der Schönheit des Schlichten und Unvollkommenen steht. Wenders' Film *PERFECT DAYS* und der dort im Zentrum stehende Toilettenreiniger Hirayama zeigen sich von japanischen Konzepten wie dem des *Wabi-Sabi* inspiriert.²³

Aspekte christlicher Spiritualität

Die japanisch-buddhistische Inspiration von *PERFECT DAYS* ist kaum zu übersehen. Es muss nicht überraschen, dass Wenders' Film bald nach seinem Erscheinen als «zen meditation on beauty, fulfillment and simplicity»²⁴ bezeichnet wurde. Takuma Takasaki, der japanische Co-Autor des Drehbuchs zeigte sich nicht nur begeistert über Wenders' Kenntnis der japanischen Kultur. Er bekannte in Interviews, dass er durch die Arbeit mit Wenders sein eigenes Land und dessen Kultur und Werte ganz neu entdeckt hatte.²⁵ Wenn der vorliegende Beitrag Aspekte christlicher Spiritualität hervorhebt, dann soll dies die buddhistische Inspiration Hirayamas nicht leugnen. Die Tatsache, dass Christentum und Buddhismus wertvolle Grundideen über das gute Leben teilen, dürfte eher zeigen, dass ihre Einsichten und spirituellen Praktiken oft auf universalen Eigenschaften des Menschseins und der *conditio humana* aufbauen, um dieses Leben zum Besseren zu gestalten. Der Verweis auf ähnliche oder gar gemeinsame Einsichten in verschiedenen Traditionen hebt die Eigenständigkeit der spirituellen Traditionen in keiner Weise auf. Die Begegnung verschiedener Traditionen könnte vielmehr helfen, beide Traditionen besser zu verstehen. Figuren wie Hirayama können bisher zu wenig beachtete Aspekte des christlichen Evangeliums zum Vorschein bringen. Die Lektüre der christlichen Evangelien könnte erschließen, wie Menschen in den Haltungen, die bei Hirayama so spürbar werden, wachsen können. Hirayama zeigt Haltungen, die für eine Spiritualität nach den christlichen Evangelien typisch und für den Frieden förderlich sein könnten.²⁶

23 Vgl. Domiziana Montello, Wim Wenders' *PERFECT DAYS* and the Ikigai method, Lagoon, 9. März 2024, lagoonmagazine.com: <https://is.gd/VlBkVK> [abgerufen am 26. Mai 2025].

24 Wendy Ide, *PERFECT DAYS* review.

25 Vgl. Takasakis Aussagen in: Sean O'Hagan, Interview.

26 Die folgenden Ausführungen orientieren sich teils an: Stefan Hofmann / Georg Fischer, Frieden finden, *Ignatianische Impulse* 100, Würzburg 2024, 95–101.

- *Einfach leben (vs. Habsucht)*: Die Einfachheit von Hirayamas Lebensstil ist auch aus christlicher Sicht vorbildlich. Hirayama fährt privat mit dem Rad. Er begnügt sich mit seiner alten Kamera, hört seine geliebten Songs der 1960er- und 1970er-Jahre von alten Kassetten und sammelt als Zimmerpflanzen kleine Setzlinge von den Bäumen der Parks. Statt viele Bücher zu kaufen, leiht er die Bücher, die ihn interessieren, aus einer öffentlichen Bibliothek aus – jeweils ein Buch, nachdem er das andere gelesen hat. Wie sehr dieser Lebensstil sich von anderen abhebt, zeigen die wenigen Dialoge mit seinem jungen Assistenten Takashi. Dieser deutet das Treffen mit einem Mädchen als seine «einzige Chance» und kommentiert: «Keine Liebe ohne Geld. Was ist das für ein Leben?»²⁷ Takashi ist hin- und hergetrieben von seinen Wünschen. Ganz anders Hirayama: Dieser scheint durch seinen Reduktionismus vor innerer Unruhe und Unfrieden bewahrt zu sein. «Selig, die arm sind vor Gott. Denn ihnen gehört das Himmelreich.» (Mt 5,3) So könnte eine christliche Inspiration für einen solchen Reduktionismus lauten: Die Armut, das Nicht-Haben dezidiert zu wählen, kann von Unruhe befreien. Takashi könnte die fragwürdige Suche nach einem guten Leben durch Geld aufgeben. Das «Himmelreich» ist den Armen verheißen. Das Licht der Bäume gibt es überall.
- *Demut (vs. Hochmut)*: Hirayama wählt offensichtlich bewusst eine sehr bescheidende soziale Stellung. Toilettenreiniger werden in Japan zwar respektiert, allerdings bringt Hirayamas täglicher Dienst doch immer wieder Erfahrungen mit sich, die Demut verlangen: Als Toilettenreiniger muss er die manchmal rücksichtslos verschmutzten Toiletten reinigen und den Müll der anderen beseitigen. Wenn eine Person die Toilette nutzen möchte, macht er regelmäßig Platz. Stolz konnte er als erfolgreicher Geschäftsmann sein. Nun fragt seine Schwester, ob es wirklich stimmt, dass er Toiletten reinigt, und sie fügt sogleich hinzu, dass sie die Frage nicht abfällig gemeint habe. Nach christlicher Spiritualität ist die Demut jene Haltung, die es zulässt, dass *andere* und insbesondere Gott als *groß* gelten. In Thomas von Kempens *Nachfolge Christi* heißt es tief-sinnig: «Der Stolze und der Habsüchtige haben niemals Ruhe; der Arme im Geiste und der Demütige aber wandeln in vollkommenem Frieden.»²⁸
- *Leben in der Gegenwart*: Hirayamas mit dem *Komorebi* verbundene Grundinspiration wurde oben bereits beschrieben. Hirayama möchte im Augenblick leben. In einer sehr schönen Szene des Films teilt er diese Einsicht auch mit seiner Nichte. Als die Nichte Nika ihn in einem erhebenden Moment im Abendlicht fragt, wann sie an die Mündung des

27 PERFECT DAYS.

28 Thomas à Kempis, De Imitatione Christi. Libri Quatuor, Paris 1868, I, 6, 1 [Übersetzung S. H.].

- Flusses fahren würden, antwortet Hirayama lapidar: «Nächstes Mal.» Auf die Rückfrage, wann dies denn sei, erfolgt die Antwort: «Nächstes Mal ist nächstes Mal und Jetzt ist Jetzt.»²⁹ Die Nichte ist bereit, die kleine Lektion anzunehmen und die beiden wiederholen den unerwarteten Gedanken. Hirayama lebt im Jetzt. Auch diese Haltung entspricht dem Evangelium. «Sorgt euch also nicht um den morgigen Tag; denn der morgige Tag wird für sich selbst sorgen.» – so lehrt Jesus in der Bergpredigt (Mt 6,34). Wie sich dieser Grundgedanke konkret verwirklichen lässt, kann nicht allgemein bestimmt werden. Dass Hirayama den evangelischen Rat vorbildlich verwirklicht, lässt sich jedenfalls nicht bezweifeln.
- *Geduld (vs. Ungeduld)*: Aus Hirayamas Verzicht auf teure Güter und große Pläne für die Zukunft ergibt sich die Tugend der Geduld: die Fähigkeit, warten zu können (früher auch explizit als Langmut bezeichnet). Die Ungeduld führt dazu, dass wir den inneren Frieden oft sehr schnell verlieren, wenn die Dinge anders laufen, als erhofft. Die Tugend der Geduld bewahrt vor einem solchen Verlust des Friedens. Paulus empfiehlt sie im Galaterbrief auch als eine Gabe Gottes: «Die Frucht des Geistes aber ist Liebe, Freude, Friede, Langmut [...]» (Gal 5,22). Aus christlicher Sicht lässt sich so mancher Aspekt in Hirayamas Leben als Beispiel für eine solche Frucht des Geistes deuten.
 - *Gerechtes Handeln (vs. Ungerechtigkeit)*: Das menschliche Leben lehrt, dass es viele Formen von falschem Frieden gibt, der oft nicht lange hält, weil er auf Ungerechtigkeit gegründet ist. Hirayama tut gut daran, seine eigenen Interessen zu verteidigen: etwa gegen die habgierigen Wünsche seines Kollegen Takashis, der ihm die Musikkassetten abnehmen möchte, um sie aufgrund ihres hohen Sammlerwertes direkt zu Geld zu machen. Hirayama ist kein Kämpfer für gesellschaftliche Veränderungen. Manche Filmkritiker weisen zu Recht auf seine Einsamkeit und seinen «individualistischen Eskapismus» hin.³⁰ Im Bereich seines eng abgesteckten Lebens kann Hirayama allerdings durchaus als Beispiel gerechten Handelns gelten. Im Kontext einer in jüdisch-christlicher Tradition stehenden Friedensethik könnte man hier auf Jesaja verweisen: «Das Werk der Gerechtigkeit wird Friede sein.» (Jes 32,17) Eine lesenswerte Friedensschrift der deutschen Bischöfe betont gerade diesen Zusammenhang zwischen Gerechtigkeit und Frieden.³¹

29 PERFECT DAYS.

30 Daniel Kopp / Nick Johnston, Wim Wenders' PERFECT DAYS ist ein Meisterwerk über soziale Entfremdung, Jacobin, 5. Juli 2024, jacobin.de: <https://is.gd/uKooNx> [abgerufen am 25. Mai 2025].

31 Vgl. Sekretariat der Deutschen Bischofskonferenz, Gerechter Friede. Natürlich kann eine Gerechtigkeits-Obsession sehr viel Gewalt und Unfrieden bewirken, vor allem wenn sie mit Selbstgerechtigkeit verknüpft ist.

Die Liste friedensförderlicher Haltungen könnte sicherlich ergänzt werden, z. B. um Haltungen wie Vertrauen (vs. Misstrauen) und Lernbereitschaft (vs. Ignoranz). Wichtiger als die Erstellung einer umfassenden Liste von Haltungen scheint mir allerdings eine grundsätzliche Bemerkung zur Bedeutung des *inneren Friedens* für die christliche Spiritualität zu sein. Der innere Friede des Menschen ist für das Christentum tatsächlich ein sehr hohes Gut. Ignatius von Loyola geht so weit, den inneren Frieden als einen Aspekt «geistlichen Trostes» und damit als mögliches Zeichen für Gottes Führung zu bezeichnen.³² Allerdings hat auch für diesen christlichen Mystiker nicht jede Erfahrung eines inneren Friedens ihre Ursache in Gott. Vielen geistlichen Autorinnen und Autoren des Christentums gilt der Friede als eine Frucht, die sich mit der Verwirklichung anderer Güter einstellt. Darauf verwies bereits das obige Zitat aus Jesaja, das den Frieden als «Werk» der Gerechtigkeit bezeichnet.³³

Christliche Friedensaktivisten und -aktivistinnen haben einen zu starken Fokus auf den inneren Frieden manchmal sehr stark kritisiert. Sehr radikal findet sich eine solche Kritik bei dem nordamerikanischen Priester, Jesuiten und Friedensaktivisten Daniel Berrigan. Dieser hielt einen übermäßigen Fokus auf innere Ruhe und Gelassenheit für eine «egoistische Herangehensweise an die Realität», die sich zu Unrecht in die «Sprache der Spiritualität» zu kleiden wüsche.³⁴ Eine allzu starke Parallelisierung christlicher Spiritualität mit dem modernen Achtsamkeitsdenken läuft Gefahr, den urchristlichen Impuls zum Einsatz für eine bessere Welt zu vergessen. Die Botschaft Jesu beinhaltet beides: die Ermutigung zur Einübung der beschriebenen Haltungen *und* den Aufruf zum Einsatz für andere, für das «Reich Gottes» und seine Gerechtigkeit.

32 «Überhaupt nenne ich <Tröstung> alle Zunahme an Hoffnung, Glaube und Liebe und alle innere Freude, die zu den himmlischen Dingen ruft und hinzieht und zum eigenen Heil seiner Seele, indem sie ihr Ruhe und Frieden in ihrem Schöpfer und Herrn gibt.» (Ignatius von Loyola, Geistliche Übungen. Nach dem spanischen Urtext übersetzt von Peter Knauer, Würzburg 1998, Nr. 316.)

33 Man könnte auch auf andere Größen der Spiritualität wie Mutter Teresa verweisen. Für Mutter Teresa ist der innere Frieden eine Frucht des Dienstes an den Nächsten: «Frucht des Schweigens ist das Gebet. Frucht des Betens ist der Glaube. Frucht des Glaubens ist die Liebe. Frucht der Liebe ist der Dienst. Frucht des Dienstes ist der Friede.» (Mutter Teresa, Das Gebetbuch von Mutter Teresa. Ausgewählt und übersetzt von José Luis Gonzáles-Balado. Aus dem Spanischen übertragen von Anton Ellinger, Freiburg i. Br. / Basel / Wien 1999, 28.)

34 Zitiert nach: John Dear, Daniel Berrigan and His Fearless Nonviolence, at 100, Waging Nonviolence, 27. April 2021, [wagingnonviolence.org: https://is.gd/4yulQH](https://is.gd/4yulQH); dt.: John Dear, Daniel Berrigan und seine furchtlose Gewaltfreiheit. Zu seinem 100. Geburtstag, Lebenshaus Schwäbische Alb, 20. Mai 2021, [lebenshaus-alb.de: https://is.gd/6ppYab](https://is.gd/6ppYab) [beide abgerufen am 26. Mai 2025].

Spiritualität und politischer Friede

Unsere Überlegungen zum Frieden knüpften an zwei Themen der Filme von Wim Wenders an. Die Dokumentation über Sebastião Salgado schockierte durch Salgados Bilder über den schrecklichen Genozid an den Tutsi in Ruanda. Diese Erzählung von Ruanda warf primär Fragen der Friedens-Politik auf. Mit der *Responsibility to Protect* konnten wir ein politisches Instrument kennenlernen, mit dem die internationale Staatengemeinschaft humanitäre Katastrophen wie ethnische Säuberungen oder Genozide verhindern will. Zugleich zeigte sich, dass die genannten ethischen Kriterien für einen legitimen Einsatz militärischer Gewalt auch missbraucht werden können. Dies führte uns zu der Frage, ob es für das gute menschliche Zusammenleben nicht auch einer Einübung friedensförderlicher Haltungen und einer Spiritualität der Friedfertigkeit bedarf. Mit PERFECT DAYS hat Wim Wenders eine mögliche Antwort auf diese Frage nach einem guten und friedvollen Leben formuliert. Hirayama, der asketische Toilettenreiniger von PERFECT DAYS erwies sich als eine in vielerlei Hinsicht mönchische Persönlichkeit, deren säkulare Spiritualität im kleinen Rahmen sehr zum Frieden beiträgt. Ist eine derart individuelle Spiritualität auch politisch relevant?

Der politische Friede in und zwischen Staaten und der persönliche Friede der einzelnen Bürgerinnen und Bürger können auf den ersten Blick wie voneinander getrennte Realitäten wirken. Hirayama, der Toilettenreiniger von Tokyo, ist ein Aussteiger. Der von manchen erhobene Vorwurf des «individualistischen Eskapismus»³⁵ lässt sich gut begründen. Eine Spiritualität der Achtsamkeit kann in Weltflucht kippen. Es ist allerdings nicht nur die Spiritualität, die von derartigen Problemen des Ungenügens betroffen ist. Auch die Vertreter:innen einer realistisch orientierten politischen Friedensethik müssen eingestehen, dass die Entwicklung vernünftiger Kriterien zur Beurteilung von militärischer Gewalt nicht genügt. Ohne ein breites gesellschaftliches und politisches Engagement für den Frieden bleiben die Ergebnisse der Friedensforschung wirkungslose Wissenschaft.

Wie müssten Menschen leben, dass sie wirklich «Friedensstifter» (Mt 5,9) und «Salz der Erde» (Mt 5,13) werden? Christlich betrachtet darf sich Spiritualität nicht mit einer Einübung in die Wahrnehmung der Gegenwart begnügen (so wertvoll Übungen der Achtsamkeit auch sind). Es gibt eine *Responsibility to Prevent*, der vorausschauende Blick in die Zukunft ist un-

35 Daniel Kopp / Nick Johnston, Wim Wenders' PERFECT DAYS.

Mein Dank gilt Dietmar Regensburger für sehr hilfreiche Rückmeldungen zu PERFECT DAYS.

verzichtbar. Den politisch Engagierten wäre allerdings die Einübung friedfertiger Haltungen sehr zu wünschen. Frieden können nur jene stiften, die selbst friedliebend geworden sind und in dieser Haltung bereit sind, politische Verantwortung zu übernehmen. «Feeling Good» (Nina Simone) wäre, für sich genommen, zu eng und zu wenig. Die guten Tage sollten – soweit möglich – «perfect days» für alle sein. Vielleicht ist diese soziale Dimension in den zweideutigen Tränen Hirayamas in der Schlusszene von PERFECT DAYS aber auch mitangedeutet. Dadurch, dass die Schlusszene Hirayama auf dem morgendlichen Weg in die Arbeit (und nicht in den Urlaub) zeigt, ist zu vermuten: Hirayama wählt einen Dienst an der Gesellschaft und findet so den Frieden.

Literaturverzeichnis

- Brinkhof, Tim, Perfect Days. Director Wim Wenders on his Oscar-nominated film, Tricycle, Summer 2024, tricycle.org: <https://is.gd/uz3Abx> [abgerufen am 26. Mai 2025].
- Clinton, Bill, Remarks Honoring Genocide Survivors in Kigali, Rwanda (March 25, 1998), in: Weekly Compilation of Presidential Documents 34, 13 (March 30, 1998), 495–498.
- Dear, John, Daniel Berrigan and His Fearless Nonviolence, at 100, Waging Nonviolence, 27. April 2021, wagingnonviolence.org: <https://is.gd/4yulQH> [abgerufen am 26. Mai 2025].
- Dear, John, Daniel Berrigan und seine furchtlose Gewaltfreiheit. Zu seinem 100. Geburtstag, Lebenshaus Schwäbische Alb, 20. Mai 2021, lebenshausalb.de: <https://is.gd/6ppYab> [abgerufen am 26. Mai 2025].
- G77, Ministerial Declaration, g77.org: <https://is.gd/hiEzHM> [abgerufen am 26. Mai 2025].
- Global Centre for the Responsibility to Protect, Summary of the UN Secretary-General's 2024 Report on R2P, Responsibility to Protect: The commitment to prevent and protect populations from atrocity crimes, 27. Juni 2024, globalr2p.org: <https://is.gd/QxOs0P> [abgerufen am 26. Mai 2025].
- Haspel, Michael, Die Renaissance der Lehre vom gerechten Krieg in der anglo-amerikanischen Debatte: Michael Walzer, in: Ines-Jacqueline Werkner / Klaus Ebeling (Hg.), Handbuch Friedensethik, Wiesbaden 2017, 315–325.
- Hofmann, Stefan / Fischer, Georg, Frieden finden, Ignatianische Impulse 100, Würzburg 2024.
- ICISS, The Responsibility to Protect. The Report of the International Commission on Intervention and State Sovereignty. Published by the International Development Research Centre, Ottawa 2001.
- Ide, Wendy, Perfect Days review – Wim Wenders's zen Japanese drama is his best feature film in years, The Guardian, 25. Februar 2024, theguardian.com: <https://is.gd/hfcWAH> [abgerufen am 26. Mai 2025].
- Ignatius von Loyola, Geistliche Übungen. Nach dem spanischen Urtext übersetzt von Peter Knauer, Würzburg 1998.
- Kopp, Daniel / Johnston, Nick, Wim Wenders' «Perfect Days» ist ein Meisterwerk über soziale Entfremdung, Jacobin, 5. Juli 2024, jacobin.de: <https://is.gd/uKooNx> [abgerufen am 26. Mai 2025].
- Montello, Domiziana, Wim Wenders'

- Perfect Days and the Ikigai method, Lampon, 9. März 2024, lamponmagazine.com: <https://is.gd/VlbkVK> [abgerufen am 26. Mai 2025].
- Mutter Teresa, Das Gebetbuch von Mutter Teresa. Ausgewählt und übersetzt von José Luis Gonzáles-Balado. Aus dem Spanischen übertragen von Anton Ellinger, Freiburg i. Br. / Basel / Wien 1999.
- Neu, Alexander S., «Internationale Schutzverantwortung». Zivilisatorischer Fortschritt oder gefährliche Chimäre?, in: Wissenschaft und Frieden 4 (2012), 35–38, wissenschaft-und-frieden.de: <https://is.gd/upbfGM> [abgerufen am 25. April 2025].
- O'Hagan, Sean, Interview. «All my films deal with how to live». Wim Wenders on Herzog, spirituality and shooting a movie in 16 days, The Guardian, 11. Februar 2024, theguardian.com: <https://is.gd/b87sN6> [abgerufen am 26. Mai 2025].
- Sekretariat der Deutschen Bischofskonferenz (Hg.), Gerechter Friede, Die deutschen Bischöfe 66, Bonn 2013, dbk-shop.de: <https://is.gd/LqxIG5> [abgerufen am 25. April 2025].
- Thomas à Kempis, De Imitatione Christi. Libri Quatuor, Paris 1868.
- Tsivelekidou, Stefania, Wim Wenders on «Perfect Days»: «Everything Feels Almost Holy», Frieze, 1. März 2024, frieze.com: <https://is.gd/YeiW5> [abgerufen am 26. Mai 2025].
- United Nations, Office on Genocide Prevention and the Responsibility to Protect, un.org: <https://is.gd/YmX5LD> [abgerufen am 26. Mai 2025].

Wenn Naturethik und Naturästhetik sich im Kino treffen

Ein Vorschlag zu Verständigungen über ökologische Gerechtigkeit

Wer den Kampf gegen fatale Folgen des Klimawandels als dringlich erachtet, wird dieser Haltung wohl eher in öffentlichen Debatten und in militanten Aktionen als in der komfortablen Atmosphäre eines Kinosaals Ausdruck verleihen. Klimagerechtigkeit ist zum zentralen Postulat einer Bewegung von Menschen – vor allem junger Menschen – geworden, die sich für die Erhaltung und Ermöglichung fairer Lebensbedingungen auf einem in seiner Zukunftsfähigkeit bedrohten Planeten einsetzen. Durch Fridays for Future und Last Generation wurden Protestformen etabliert, die nicht zu ignorieren sind und die neben Sympathien heftige Kritik hervorrufen. Es geht um nicht weniger als um die zunehmende Unbeherrschbarkeit gewohnter und als «normal» betrachteter Naturzustände durch Erderwärmung, extreme Wetterphänomene, Verschwinden der Artenvielfalt und Zuspitzungen bereits vorhandener Gefährdungslagen. Speziell für jüngere Generationen muss es wie Hohn klingen, dass über Jahrzehnte eine Rhetorik der «Verantwortung für künftige Generationen» verwendet wurde, ohne dass daraus Taten folgten. Ohnehin schon Benachteiligte werden davon in besonderer Weise betroffen sein. Doch selbst Privilegierte werden sich kaum vor den langfristigen Konsequenzen in Sicherheit bringen können, da es keinen Planeten B gibt, der als Refugium dienen könnte. Positiv gewendet könnte dies bedeuten, dass die Menschheit notgedrungen zu einer Solidargemeinschaft zusammenrückt. Doch weder der Kollektivsingular der *einen* Menschheit noch das Ideal der Solidarität führen automatisch zu einem neuen Handeln. Die «Menschheitsfamilie» ist gespaltener als je zuvor und riskiert die Möglichkeit der Selbsterstörung oder doch zumindest der drastischen Verschlechterung der Lebensbedingungen.

Umwelthandeln und Umweltwahrnehmung

Die Auseinandersetzung mit der nahen und fernen Zukunft unter Gerechtigkeitsaspekten ist keine neue Entdeckung. Sie gehörte immer schon zum Kerngeschäft der Sozialethik. Neu ist die Unabweisbarkeit von kollektiven Herausforderungen, deren Bearbeitung durch individuelle Aktionen nur der berühmte Tropfen auf den heißen Stein wäre. Gefragt sind gesellschaftliche und politische Antworten, die selbstverständlich auf die persönliche Handlungsbereitschaft aller Betroffenen und auf mutige Weckrufe angewiesen sind. Die heutige Problemstellung kommt nicht überraschend. Sie hat sich über Jahrzehnte mit immer neuen wissenschaftlichen Einsichten und thematischen Fokussierungen entwickelt und kann auf Ressourcen zurückgreifen, die weit in der Vergangenheit liegen und noch heute relevante Einsichten zum Mensch-Natur-Verhältnis anbieten. *Umweltschutz* (so sagte man seit den 1960er- und 1970er-Jahren), *Nachhaltigkeit* (der *Sustainability*-Diskurs nahm mit dem Erdgipfel von Rio de Janeiro 1992 Fahrt auf und fand Eingang in Konferenzen und Programme der Vereinten Nationen) und *Klimagerechtigkeit* (das Konzept etablierte sich in der zweiten Hälfte der 2000er-Jahre) sind nur einige der Schlüsselkategorien, mit denen eine ethisch motivierte Antwort auf die Zerstörung unserer natürlichen Lebensgrundlagen seit mehr als einem halben Jahrhundert praxisnah zu denken versucht wird. Die Akzentverschiebungen geben Aufschluss über die Beschleunigung der Wahrnehmung einer möglichen Katastrophe und über die Last der Verantwortung. Was mit dem Beklagen lokaler Missstände begann, wird nun definitiv als globale Krise eingeschätzt. Allerdings kann die Feststellung eines solchen Verantwortungsdrucks nicht automatisch in produktive Bahnen gelenkt werden. Das Insistieren auf der drohenden Gefahr kann auch Skepsis, Ohnmachtsgefühle, Realitätsverweigerung und Ressentiments hervorrufen. Was so evident zu sein scheint, führt zu entschiedener Mobilisierung wie zu deren Abwehr und damit zu Polarisierung. Die Hoffnung, dass sich mit ökologischen Themen ideologische Gräben, vor allem der klassische Gegensatz zwischen rechter und linker, konservativer und progressiver Politik, überwinden lasse, hat sich nur teilweise bewahrheitet. Ökologische Imperative werden potenziell als Gefährdungen der Freiheit empfunden, da sie wirtschaftliche und politische Systeme einer radikalen Kritik unterziehen. Hinzu kommt die historische Last von Vorlieben für den Natur- und Heimatschutz im Faschismus. So wird auf nationalsozialistische Tier- und Naturschutzgesetze verwiesen, um eine ökologische Politik insgesamt zu diskreditieren, da Naturliebe noch keine Garantie dafür sei, keine menschenverachtenden Ziele zu verfolgen.¹

1 Vgl. Luc Ferry, *Le nouvel ordre écologique. L'arbre, l'animal et l'homme*, Paris 1992, 181–

Zu den konsensfähigen Grundlagen der Gegenwartsdiagnose gehört die Annahme, dass aktuelle Probleme mit tiefgreifenden Veränderungen im Mensch-Natur-Verhältnis in Verbindung zu bringen sind.² Sobald Menschen die Abhängigkeiten von einer sie bestimmenden Natur negieren und gestalterisch Natur verändern und beherrschen, stehen menschliche Bedürfnisse und Projekte im Zentrum des Weltbildes, das auf Fortschritt, Technisierung, Digitalisierung, Beschleunigung und Wachstum fokussiert ist. Dieser in ihren Konsequenzen naturzerstörerischen Anthropozentrismus galt über weite Strecken der ökologisch-ethischen Debatte das Hauptinteresse einer Fundamentalkritik, durch die der Eigenwert von Natur unabhängig von menschlichen Verwertungsabsichten neu ins Bewusstsein gehoben werden sollte. Einer der Wege zu einer angemessenen Wertschätzung der nicht-menschlichen Natur ist eine ästhetische Wahrnehmung von Natur, die sich in ihrer überwältigenden Fremdheit, Schönheit und Fragilität präsentiert.³ Ein ikonischer Ausdruck dieser wünschenswerten Neujustierung des Mensch-Natur-Verhältnisses ist die Außenperspektive auf den blauen Planeten Erde durch ein von der NASA veröffentlichtes Foto, das am 7. Dezember 1972 von der Besatzung von Apollo 17 aus 29.000 Kilometern Entfernung aufgenommen wurde. Dieses Bild wurde schnell zu einem Symbol des Respekts für die *Blue Marble* und der Zugehörigkeit zu einer Solidargemeinschaft, zu der es keine Alternative gibt.⁴ Aus der Distanz werden die sich auf dem Planeten abspielenden Konflikte relativiert, da die Gesamtperspektive einer erhaltenswerten Einheit dominiert. Dieses emblematische Bild wurde beispielsweise 1990 für die deutsche Erstausgabe von Hans Küngs Buch *Projekt Weltethos* ausgewählt.⁵ Die 2016 von Jean-Pierre Goux lancierte Initiative *Blueturn* bietet eine Montage von Satellitenaufnahmen des blauen Planeten als Download auf Smartphones an und versteht sich

207. Solche Unterstellungen klingen bis heute im politischen Kampfbegriff des «Ökofaschismus» nach, mit dem grüne Politik als bevormundend und freiheitsfeindlich diffamiert wird.

- 2 Die Bezeichnung «Anthropozän» für ein neues Erdzeitalter, in dem erstmals der menschliche Faktor prägender ist als alle vorangegangenen geologischen und biologischen Transformationen, ist Ausdruck dieses epochalen Wandels. Vgl. Jürgen Manemann, *Kritik des Anthropozäns. Plädoyer für eine neue Humanökologie*, Bielefeld 2014.
- 3 Vgl. den integrativen Ansatz einer für Ästhetik sensiblen Naturethik von Angelika Krebs u. a., *Das Weltbild der Igel. Naturethik einmal anders*, Basel 2021.
- 4 Vgl. dazu ausführlich Walter Lesch, *La Bille bleue. L'image de la planète Terre comme référence symbolique dans la communication interconvictionnelle*, in: François-Xavier Amherdt / Henri Derroitte / Geoffrey Legrand (Hg.), *L'utilisation des symboles en éducation religieuse. Quelles perspectives pour le dialogue interconvictionnel et interreligieux?*, Basel 2023, 111–140.
- 5 Es taucht seit 1973 auch auf der *Earth Flag* auf, einem Symbol des seit 1970 an jedem 22. April begangenen *Earth Day*.

als Meditations-, Kreativitäts- und Therapieangebot an die Erdbevölkerung, die diese wahrnehmungsverändernde Außensicht zur ständigen Begleiterin machen sollte.⁶

Die Faszination der *Blue Marble* wirft ein interessantes Licht auf die Verschränkung naturethischer und naturästhetischer Perspektiven und auf deren gemeinsamen Bezug zur Anthropozentrik. Ethik und Ästhetik sind kulturelle Hervorbringungen, die um den Primat menschlicher Interessen und Sichtweisen kreisen. Jede Ästhetik, auch eine Ästhetik der Natur, ist kulturell geformt und bringt insofern die Schönheit der Natur und die Schönheit der Kunst in einen engen Zusammenhang.⁷ Ein Bild wie *Blue Marble* ist voraussetzungsreich und ohne die Techniken von Raumfahrt und Fotografie überhaupt nicht denkbar. Zudem zeigt es in der Beschränkung auf einen kontingenten Moment der Erdumdrehung nur den Ausschnitt, der durch die gerade unsichtbare Seite der Kugel zu ergänzen wäre. Die Stilisierung der Erde zum lebendigen Organismus «*Gaia*» ist mit mythologischer Inspiration in jeder Hinsicht produktiv, jedoch angesichts komplexer ökologischer Herausforderungen nicht auf direktem Weg problemlösend.⁸ Es ist zu begrüßen, dass die neuen Konstellationen von Klimawandel und ökologischem Umdenken längst auch kulturelle Spuren hinterlassen und spannende Projekte anregen: in Literatur, Film, bildender Kunst, neuen Medien. In all diesen Bereichen ist Ökologie nicht nur zu einem Thema neben anderen geworden, sondern zur kritisch reflektierten Voraussetzung kulturellen Schaffens, das es ohne natürliche Grundlagen irgendwann nicht mehr geben wird. Umwelthandeln ist auf Umweltbewusstsein und auf Umweltwahrnehmung angewiesen. Insofern kann es keine Naturethik ohne eine entsprechende naturästhetische Sensibilität geben.⁹ Und die Ästhetik als eine besondere Art der Weltbeziehung sieht sich in zunehmendem Maße mit dem Imperativ der Verantwortung konfrontiert, der einem interesselosen Wohlgefallen Orientierung gibt.

6 Die Apps und weitere Informationen sind erhältlich unter <https://blueturn.earth>.

7 Im Rückblick mutet es seltsam an, dass jahrhundertlang über den Vorrang des Kunstschönen vor dem Naturschönen oder aber die Umkehrung dieser Priorität gestritten wurde.

8 Zur aktuellen Wirkung der Gaia-Hypothese ist vor allem auf Latour zu verweisen: Bruno Latour, Kampf um Gaia. Acht Vorträge über das neue Klimaregime, Berlin 2020 [Originalausgabe: Face à Gaïa. Huit conférences sur le nouveau régime climatique, Paris 2015].

9 Vgl. dazu mit Ergebnissen eines damals an der Universität Fribourg durchgeführten Forschungsprojekts des Schweizerischen Nationalfonds: Walter Lesch (Hg.), Naturbilder – Ökologische Kommunikation zwischen Ästhetik und Moral, Basel 1996.

Ein Gedankenexperiment

Obwohl viel für eine Verschränkung ethischer und ästhetischer Perspektiven spricht, soll hier der Versuch unternommen werden, Standpunkte der Ethik und der Ästhetik als jeweils idealtypische Muster des Denkens, Wahrnehmens und Argumentierens voneinander zu trennen und im Gedankenexperiment miteinander ins Gespräch zu bringen. Nehmen wir also an, dass typische Vertreter:innen dieser beiden Grundhaltungen sich im Kinosaal treffen, um anschließend über die gemeinsam angeschauten Filme zu ökologischen Themen zu diskutieren. Zur vollständigen Beschreibung dieser fiktiven Versuchsanordnung wäre die Liste der ausgewählten Filme anzugeben. Schon bei der Verständigung über die Auswahlkriterien dürften Differenzen deutlich werden. Kann es so etwas wie einen transkulturell akzeptablen Kanon von für das Thema relevanten Filmen geben? Wahrscheinlicher ist, dass sich in der jeweiligen Auswahl in kontingenter Weise persönliche Vorlieben und kontextabhängige Blickverengungen zeigen.

Es ist nicht auszuschließen, dass die hier postulierten Modelle von Ethiker:innen und Ästhetiker:innen karikaturartige Züge der ihnen zugeschriebenen Mentalitäten verkörpern. Ethiker:innen distanzieren sich aus guten Gründen vom klischeehaften Image der rigoristischen Spaßbremsen, die auf moralische Pflichterfüllung, konsequentes und kohärentes Handeln pochen. Und Ästhetiker:innen weisen ebenso berechtigt das Image der weltentrückten formalistischen Gestaltungssucht von sich. Reale Personen würde sich in ihnen nicht unbedingt wiedererkennen.¹⁰

Wer aus der Sicht einer radikalen Umweltethik von der Dringlichkeit gezielter Interventionen zur Rettung des Planeten überzeugt ist, wird mit dem Gedanken hadern, die für solche Aktionen kostbare Zeit im Kino zu verbringen.¹¹ Jedes Zugeständnis an die vorgeschlagene Versuchsanordnung ist mit dem schlechten Gewissen verbunden, eigentlich andere Prioritäten zu haben und von den Bildern und Geschichten auf der

10 Die beiden ausgewählten Idealtypen wären in ein breiteres Spektrum «ökologischer Genres» einzuordnen. Ausgehend von literaturwissenschaftlichen Gattungstheorien zeigt dies Evi Zemanek, *Ökologische Genres und Schreibmodi. Naturästhetische, umweltethische und wissenspoetische Muster*, in: Evi Zemanek (Hg.), *Ökologische Genres. Naturästhetik – Umweltethik – Wissenspoetik*, Göttingen 2018, 9–56.

11 Unsere Versuchskonstellation setzt eine prinzipielle Sympathie für die «aktive Passivität» des kulturellen Auslotens von Denk- und Handlungsspielräumen im Film voraus. Vgl. Martin Seel, *Aktive Passivität. Über den Spielraum des Denkens, Handelns und anderer Künste*, Frankfurt a. M. 2014.

Leinwand keine nachhaltigen Impulse zu erwarten. Es sei denn, die Botschaft eines Films zielt direkt auf eine ökologische Praxis, indem Unentschiedene zum Handeln aufgerüttelt werden – eventuell durch drastische Bilder und starke Schuldgefühle – und schon Überzeugte sich in ihren Zielen bestätigt sehen. Öko-Filme wären dann Musterbeispiele engagierter Kunst mit einem eindeutigen ethischen Profil.¹² Nichts spricht gegen die Berechtigung eines solchen Genres, das in sich eine große Diversität aufweist. Aus einer (ebenfalls karikaturartigen) ästhetischen Sicht wäre der unmittelbare Handlungs- und Anwendungsdruck allerdings argwöhnisch zu betrachten. Denn eine künstlerische Darstellung von Natur wird nicht erst unter militanten Vorzeichen relevant. Sie spricht für sich, lädt zur Betrachtung und Reflexion ein und trägt somit dazu bei, dass Natur indirekt als schützenswertes Gut gewürdigt wird.

Außerdem ist Natur keineswegs immer ein Ausdruck makelloser Güte. Sie ist moralisch indifferent, Schauplatz von Krankheit und Gewalt, von Hässlichkeit und Zerstörung – auch unabhängig von ökologischen Gleichgewichtsfragen, hinter denen sich letztlich doch anthropozentrische Anliegen verbergen. Auch vor dem Anthropozän gab es die ungeheure Wucht der Transformation von Natur, die nicht an moralischen Maßstäben zu messen ist. Eine Naturästhetik kann deshalb größere Abgründe ungezähmter Wildnis offenbaren, als der Naturethik lieb ist. Andere naturästhetische Projekte neigen hingegen zu einer hymnischen Inszenierung von Schönheit und Ganzheit, die sich der ethischen Nachahmung empfiehlt – ganz im Sinne einer der Natur eingeschriebenen Weisheit, die normativ zu lesen ist. Angesichts so vielfältiger Voraussetzungen und den sich daraus ergebenden Irritationen bleibt also vorerst offen, ob Ethik und Ästhetik sich im Filmgespräch etwas zu sagen haben oder ob sie sich wechselseitig mit ihren klischeehaften Ansätzen langweilen.¹³

12 Die Genese eines neuen Genres kommt in zahlreichen Neologismen zum Ausdruck, mit denen die Filme in der kritischen Rezeption gelabelt werden: Selmin Kara, *Anthropocenema: Cinema in the Age of Mass Extinctions*, in: Shane Denson / Julia Leyda (Hg.), *Post-Cinema. Theorizing 21st-Century Film*, Falmer 2016, 750–784; Katrin von Kapherr, *Anthropocinema. Klimawandel und Umweltbewusstsein im narrativen Film*, in: *ffk Journal* 6 (2021), 154–165; Stephen Rust / Salma Monani / Seán Cubitt (Hg.), *Ecocinema Theory and Practice*, New York / London 2012; Stephen Rust / Salma Monani / Seán Cubitt (Hg.), *Ecocinema Theory and Practice 2*, New York / London 2023. Auch literarisch entwickelt sich seit einiger Zeit das Genre der «Climate fiction» (abgekürzt «Cli-fi»). Zur expliziten Verknüpfung von «ecocinema» und wichtigen Teilbereichen der Umweltethik: Pat Brereton, *Environmental Ethics and Film*, London / New York 2016.

13 An dieser Stelle ist daran zu erinnern, dass ein wesentlicher Impuls der Klimabewegung weder ethisch noch ästhetisch, sondern vor allem wissenschaftsbasiert ist. Der wissenschaftlichen Evidenz der Forschungen zum Klimawandel wäre die einigende Kraft über kulturelle und ideologische Gräben hinweg zuzutrauen, die bei anderen Zugangsweisen

Interessante Impulse dürften dort zu erwarten sein, wo die idealtypischen Muster durchbrochen werden: wenn in der Filmkunst ökologische Aufklärung ohne Moralismus gelingt und wenn der normative Diskurs für ästhetische Perspektiven offen ist. Wären ökologisch relevante Filme nicht mehr als didaktisch einsetzbare Mittel der Umwelterziehung, so bliebe alles einer bestimmten ethischen Weltsicht untergeordnet, die pädagogisch zu fördern ist. Kunst kann aber mehr. Sie kann und will irritieren und motivieren, mit Verfremdungen und Beheimatungen spielen und spannende Geschichten auch in schwierigen Situationen erzählen. Mit ästhetischen Mitteln wird sich das ambitionierte Ziel einer Klimagerechtigkeit für die ganze Welt nicht erreichen lassen. Mit ethischen Reflexionen allein genauso wenig. Denn die Ethik eines gelungenen Naturverhältnisses und die moralischen Plädoyers für mehr Klimagerechtigkeit sind auf institutionelle Rahmenbedingungen und auf eine systemverändernde kollektive Praxis angewiesen. Insofern können sich die Vertreter:innen von Naturethik und Naturästhetik im Kinossessel wechselseitig angesichts ihrer eingeschränkten gesellschaftlichen Relevanz trösten und auf unangemessene Polemiken verzichten. Spannender wäre die Frage nach dem Mehrwert einer ethisch-ästhetischen Perspektivenkombination.¹⁴

Erwartungen und Enttäuschungen

Unser Gedankenexperiment ist durch eine ungleiche Lastenverteilung charakterisiert, da die ethische Sichtweise durch die unabweisbare Dringlichkeit eines globalen Kurswechsels im Vorteil zu sein scheint. Demnach müssten alle gesellschaftlichen, politischen und wirtschaftlichen Reformen am Nachhaltigkeitsgedanken gemessen werden. Letztlich stünde auch die Kunst im Dienst dieser guten Sache, die weder Aufschub noch Abstriche duldet. Bezeichnenderweise fehlte die kulturelle Dimension bei der Entwicklung des Nachhaltigkeitskonzepts, das auf drei Säulen ruhen soll: einer ökologischen, einer ökonomischen und einer sozialen. Nur wenn Umweltverträglichkeit, wirtschaftliche Dynamik und soziale

fehlt. Genau das war die Botschaft von Greta Thunberg seit dem Beginn ihres Schulstreiks 2018: ein sich auf wissenschaftliche Fakten beziehender Appell an die untätige Politik.

¹⁴ Diesem integrativen Anliegen kommt die Tatsache entgegen, dass die Filmkunst auf Perspektivenvielfalt angelegt ist und in sich die jeweils spezifischen Ausdrucksmöglichkeiten anderer Künste vereint. Vgl. Martin Seel, *Die Künste des Kinos*, Frankfurt a. M. 2013.

Gerechtigkeit in Einklang gebracht werden können, sollte von Nachhaltigkeit die Rede sein. Kultur wäre hier bestenfalls unter dem Aspekt des Sozialen einzubeziehen.

Die Schwierigkeiten im Zusammenspiel der aufgezeigten Dimensionen deuten auf ein gravierendes Problem des angestrebten Paradigmenwechsels, der trotz seiner theoretischen Plausibilität praktisch folgenlos bleibt. Das Nichtfunktionieren einer als unabweisbar angesehenen Neuorientierung ist das klassische Beispiel für eine kognitive Dissonanz im individuellen Handeln und in der kollektiven Prioritätensetzung. Wir mögen beispielsweise persönlich von den Vorzügen der Nutzung öffentlicher Verkehrsmittel überzeugt sein und dennoch in bestimmten Situationen aus Bequemlichkeit auf das Auto zurückgreifen. Die Verbesserung der Ökobilanzen von Gebäuden wird vor allem dann in die Tat umgesetzt, wenn finanzielle Anreize die erforderlichen Umbauten unterstützen. Gute politische Absichten wie eine grüne Agenda für die Wirtschaft geraten ins Hintertreffen, sobald internationale Krisen und Kriege zu neuen Prioritätensetzungen führen. All diese Inkohärenzen und Verzögerungen sind nachvollziehbar und deuten auf das Grundproblem eines konsequenten Umwelthandelns. Es stößt auf Skepsis und auf Widerstände, nicht *obwohl*, sondern *weil* es so unumgänglich ist. Mit der Sorge um die Erhaltung des Planeten verfügt die Menschheit über ein zugleich plausibles und irritierendes globales Projekt, dessen Durchsetzung langfristig alternativlos zu sein scheint, das aber auf dem Weg dorthin Gewinner:innen und Verlierer:innen hervorbringt. Der kurzfristige Profit ist nach dem Motto «Nach mir die Sintflut» zwar moralisch suspekt, unmittelbar aber eine verlockende Perspektive. Der Appell an die Verantwortung für künftige Generationen läuft ins Leere, wenn die zukünftigen Opfer des aktuellen Raubbaus an der Natur nicht mit der notwendigen Empathie und politischen Teilhabe in Planungen einbezogen werden.

Die anthropozentrische Fixierung erschwert eine Sensibilität für das Leiden der Tiere, für die Zerstörung von Ökosystemen und für den von Menschen verursachten Klimawandel. Mit dem Anspruch auf die Erfassung großer systemischer Zusammenhänge zielen ökologische Verpflichtungen auf eine Ganzheitlichkeit, die im modernen Weltbild einer funktionalen Differenzierung keinen Platz mehr hatte. Holistische Modelle galten als fortschritts- und freiheitsfeindlich, sofern sie mit archaischen Denkmustern die technische Beherrschung der Natur einschränken wollten. Wer unbedingt im Einklang mit der Natur leben wollte, konnte dies als persönliches Experiment unter möglicherweise privilegierten Bedingungen ausprobieren. Die klassische Referenz für die Option des Ausstiegs ist das Buch *Walden* des amerikanischen Autors Henry David Thoreau von 1854,

das von dem Leben in einer Blockhütte in den Wäldern von Massachusetts berichtet.¹⁵ Auch Verzicht und Einfachheit sind an entgegenkommende Lebensbedingungen gebunden und deshalb nicht von oben für alle zu verordnen.

Ökologische Diskurse über Ganzheitlichkeit und neue Bescheidenheit treten an die Stelle von Weltbildkonstruktionen, die bislang vor allem von religiösen Traditionen bedient wurden, die sich als Expert:innen für holistische Normierungen etabliert hatten, bevor sie nicht zuletzt an diesem umfassenden Anspruch auf Kompetenz in Gemeinwohlfragen gescheitert sind. Religionen repräsentieren *par excellence* eine Poesie der hymnischen Naturbetrachtung und eine Prosa der menschheitlichen Verpflichtung auf Maßhalten und Verzicht. Es kann deshalb auch gar nicht überraschen, dass zwei alte religiöse Narrative unter den Bedingungen der ökologischen Krise neue Beachtung gefunden haben: Geschichten des paradiesischen Anfangs einer guten und zu bewahrenden Schöpfung und Geschichten des Endes in einem apokalyptischen Fiasko der Zerstörung¹⁶ mit entsprechend starken Spuren im zeitgenössischen Film.¹⁷ Die kulturell prägende Kraft dieser Narrative ist in säkularer Verwendung ungebrochen. Darin läge auch eine Chance für die kulturelle Zeitgenossenschaft von Religionen, sofern diese nicht übersehen hätten, dass die Neuformatierung der Außenperspektive auf die geschundene Erde eine provozierende religionskritische Spitze hat: es gibt keinen *Plan(et) B*. So mutet es beinahe rührend an, wenn Religionsvertreter:innen meinen, sie hätten allein wegen ihrer Affinität zu einer «Schöpfungstheologie» eine besondere Kompetenz zur Beantwortung ökologischer Fragen. Nicht weniger verstörend ist es, wenn gebetsmühlenartig Versatzstücke einer Erlösungslehre (*Soteriologie*) einschließlich der eschatologischen und apokalyptischen Details präsentiert werden, ohne den Plausibilitätsverlust in wissenschaftlicher Hinsicht in Rechnung zu

15 Henry David Thoreau, *Walden oder Vom Leben im Wald*, München 2020.

16 Vgl. zu den konventionellen Paradigmen «pastoraler» und «apokalyptischer» Rhetorik: Evi Zemanek, *Ökologische Genres und Schreibmodi*, 18–20.

17 Vgl. Neil Archer, *Transnational Science Fiction at the End of the World: Consensus, Conflict, and the Politics of Climate Change*, in: *Journal of Cinema and Media Studies* 58, 3 (2019), 1–25; Joan Kristin Bleicher, *Klimawandel als Apokalypse. Ein Streifzug durch populäre Kinofilme und TV-Movies*, in: Irene Neverla / Mike S. Schäfer (Hg.), *Das Medienklima. Fragen und Befunde der kommunikationswissenschaftlichen Klimaforschung*, Wiesbaden 2012, 197–212. Entsprechende Beobachtungen beziehen sich sowohl auf filmische Fiktionen (z. B. Emmerichs *THE DAY AFTER TOMORROW*, US 2004) wie auf Dokumentarfilme (z. B. Guggenheims *EINE UNBEQUEME WAHRHEIT*, US 2006). Vgl. Thomas Klein, *Appelle für die Zukunft: Strategien und Ästhetiken des aktuellen Dokumentarfilms*, in: Bundeszentrale für politische Bildung. *Filmbildung. Umwelt im Dokumentarfilm*, 15. Dezember 2020, bpb.de: <https://is.gd/yCczKy> [abgerufen am 4. Juli 2024].

stellen. Was den Stoff für großes Kino bietet, bedarf theologisch einiger Denkanstrengungen jenseits mythologischer Muster.

Das suggestive Bild der *Blue Marble* hat einen Kippeffekt, da neben dem Staunen über eine atemberaubende Schönheit die Einsicht steht, dass wir im «Raumschiff Erde» höchstwahrscheinlich allein sind in einem Kosmos, der kein spezielles Interesse an unserem Wohlergehen hat. Die metaphysische Einsamkeit der Menschheit als Kollektiv kann einen Beitrag zur heilsamen Desillusionierung leisten und bietet auf jeden Fall eine Steilvorlage für ästhetische Fiktionen sowohl der Heimatlosigkeit als auch der Sehnsucht nach Geborgenheit. Die kognitive Dissonanz von Einsicht in die Dringlichkeit naturverträglichen Handelns und gleichzeitiger Einsicht in die Grenzen der eigenen Gestaltungsmöglichkeiten kann produktiv genutzt werden für Utopien, Dystopien und realistische Gesellschaftsdramen. All diese Kunstformen müssen nicht zwangsläufig zu Ernüchterung, Lethargie oder Zynismus führen. Sie können im Gegenteil zu neuer Zuversicht und Entschiedenheit im Umgang mit den gigantischen Herausforderungen motivieren. Denn Menschen werden ein «gutes Leben» auch in defekten Strukturen suchen und Biotope des Gelingens finden.

Klimagerechtigkeit als sozialetische Leitperspektive

Als Kinogänger:innen können sich Ästhetiker:innen und Ethiker:innen darauf verständigen, dass die Suche nach dem «guten Leben» Respekt und Unterstützung verdient. Es ist ein wichtiger Beitrag von Filmen, diesen Suchbewegungen in authentischen und spannenden Geschichten nachzuspüren. Neben der persönlichen Ebene gibt es aber auch die Dimension eines Gerechtigkeitsideals, das unter den Bedingungen von ökologischer Krise und Klimawandel definitiv planetarische Züge bekommen hat. Das Interesse an diesen Zusammenhängen klingt unbescheiden und ist dennoch ein unverzichtbarer Bestandteil heutiger Ethik. Zum Kampf für die Erreichung von Umwelt- und Klimazielen haben sich neue aktivistische Protestformen entwickelt, die ethisch erst ansatzweise reflektiert werden, da die Sozialethik als universitäre Disziplin bisher auf institutionelle Umsetzungen von Gerechtigkeitsimpulsen konzentriert war und die normativen Grundlagen von Postwachstumsgesellschaften in der Auseinandersetzung mit Protestbewegungen neu zu denken sind.¹⁸

Gutes Leben und Gerechtigkeit gehören als zwei Dimensionen einer Lebensgestaltung eng zusammen und sollten deshalb nicht gegeneinander

18 Ansätze dazu sind in Traditionen von Theorie und Praxis des zivilen Ungehorsams zu finden.

ausgespielt werden.¹⁹ Gerade die Verknüpfung naturethischer und natur-ästhetischer Aspekte ist ein guter Anlass, über Sinnkonstruktionen und Motivationen des Handelns ins Gespräch zu kommen. Für eine insgesamt zielführende Kommunikation über komplexe ökologische Sachverhalte reichen diese spezifischen Zugänge aber nicht aus.²⁰

Kulturelle Ressourcen und Resonanzen

Trotz der in den bisherigen Ausführungen offen bekundeten Skepsis gegen holistische Weltbilder spricht nichts gegen Anregungen aus Theorieangeboten, die eine Sprache für den hier angestrebten Brückenschlag zwischen ethischen und ästhetischen Zugängen zu entwickeln versuchen. Eine solche Theorie ist Hartmut Rosas Vorschlag, eine Soziologie der Weltbeziehung mit der Leitkategorie «Resonanz» zu entwickeln, die sich ausdrücklich als eine «Soziologie des guten Lebens» versteht.²¹ Menschen setzen sich zu ihren lebensweltlichen und systemischen Kontexten in Beziehung, weil die Welt als ein Kommunikationsgeschehen erfahren werden kann. Wir sind nicht einfach als Fremde in eine feindselige und absurde Welt geworfen, sondern finden in dieser Welt Resonanzen, die unsere Wahrnehmungen, unsere körperliche Befindlichkeit und unsere Deutungsversuche in Schwingung versetzen. Rosa identifiziert Resonanzachsen, mit deren Hilfe sich die Weltbeziehungen strukturieren lassen. Er unterscheidet zwischen horizontalen, diagonalen und vertikalen Resonanzachsen. Horizontale Achsen (Familie, Freundschaft, Politik) sind die Resonanzphänomene, die sich auf Prozesse der sozialen Anerkennung beziehen. Diagonale Achsen (Objektbeziehungen, Arbeit, Schule, Sport und Konsum) ermöglichen ein Eintauchen in die Welt der Dinge, die mehr sind als nur eine stumme Umgebung menschlicher Interaktion. Für unseren Zusammenhang sind vor allem die vertikalen Achsen (Religion, Natur, Kunst, Geschichte) relevant, in denen sich der Übergang aus der sozialen Gemeinschaft in größere Sinnzusammenhänge von Kosmos und Zeit abbildet. Traditionell kommt religiösen Weltbildern eine besondere Bedeutung zu. Mit der Moderne wurde durch die romantische Idee des Hörens auf die Natur, die als Analogie zu einem lebendigen Organismus

19 Vgl. zur Ausdifferenzierung des Guten und des Richtigen im Kontext ethisch-ästhetischer Studien: Martin Seel, *Eine Ästhetik der Natur*, Frankfurt a. M. 1991; Martin Seel, *Ethisch-ästhetische Studien*, Frankfurt a. M. 1996.

20 Vgl. zu den Ebenen einer faktenbasierten Klimakommunikation: Christoph Schrader, *Über Klima sprechen. Das Handbuch*, München 2022.

21 Hartmut Rosa, *Resonanz. Eine Soziologie der Weltbeziehung*, Berlin 2016.

in den Blick kommt, ein unendliches und unverfügbares Erfahrungsfeld erschlossen, das sich gegen alles menschliche Dominanzstreben als widerstandsfähig erweist. Der Anthropozentrismus kommt als subjektive Naturwahrnehmung und als Naturbeherrschung an seine Grenzen, weil er auf Vorgaben trifft, die nicht beliebig modifiziert oder dem Gestaltungswillen unterworfen werden können. In der Natur tritt uns eine Alterität gegenüber, die ihren Eigenwert offenbart und sich der Verfügungsmacht entzieht.

Die starke Rezeption von Rosas Resonanztheorie in den unterschiedlichsten Disziplinen deutet darauf hin, dass der Autor einen wichtigen Punkt gelungener und gestörter Weltbeziehungen getroffen hat. Entfremdung und Destruktivität können überwunden werden, wenn wir Erfahrungen von Unverfügbarkeit machen und dies gerade nicht als Begrenzung unserer Subjektivität erleben, sondern als Ermöglichung des In-Beziehung-Tretens zu Dimensionen, die unsere individuelle Herrschaftssphäre überschreiten.²²

Lernerfahrungen im Kino

Die Ethiker:innen, die ungeduldig und mit schlechtem Gewissen im Kinosaal ausharren, täten gut daran, den Weg über das Sehen zum Urteilen und Handeln am Beispiel der Filme zu reflektieren und vorschnelle Urteile wenigstens für die Zeit des Eintauchens in die Filmwelt zu suspendieren. Ob daraus Einsichten für die nächsten Schritte zum notwendigen Mentalitätswandel gewonnen werden können, hängt von der jeweiligen Erzählung und ihrer ästhetischen Inszenierung ab. Eine allgemeine Aussage über die Zusammenhänge von Naturethik und Naturästhetik am Beispiel von Filmen lässt sich daher nicht machen. Jeder einzelne Film verfügt über seine spezifischen Mittel ästhetischer Gestaltung und über ethische Positionierungen, die nicht unbedingt mit einer großen politischen Botschaft gekoppelt sein müssen. Hoffnungsvolle Beispiele des Gelingens nachhaltigerer Lebensweisen (wie in TOMORROW – DIE WELT IST VOLLER LÖSUNGEN²³ von 2015) sind genauso wichtig wie kontemplative Porträts von Landschaften (beispielsweise in vielen Sequenzen von DAS SALZ DER

22 Vgl. Fritz Reheis, Die Resonanzstrategie. Warum wir Nachhaltigkeit neu denken müssen. Ein Plädoyer für die Wiederentdeckung der Zeit, München 2019. Dazu Elke Großer, Resonanz: Die «Symphonie» des nachhaltigen Lebens, in: Blog Postwachstum, 10. Februar 2020, postwachstum.de: <https://is.gd/vAA7fh> [abgerufen am 4. Juli 2024].

23 TOMORROW – DIE WELT IST VOLLER LÖSUNGEN (DEMAIN), Cyril Dion / Mélanie Laurent, FR 2015.

ERDE²⁴ von 2014) und Gespräche mit engagierten Menschen, die sich dem Kampf für eine bessere und gerechtere Welt verschrieben haben (wie in SŒURS DE COMBAT²⁵ von 2022). Wir leben in einer Zeit medialer Hysterie und der Verteufelung von Standpunkten, die nicht mit dem Mainstream politischer Korrektheit übereinstimmen. Gerade deshalb ist ein Gespür für differenzierte Wahrnehmungen zum Erlernen neuer Denk- und Verhaltensmuster so wichtig.

Filme haben aus ökologischer Sicht den Vorteil, ihr Publikum ohne hohe Reisekosten in imaginäre und reale Welten eintauchen zu lassen und Einsichten zu vermitteln, die rational und emotional relevant sind. Selbst eine aufwendige Filmproduktion²⁶ ist umweltverträglicher als ein ungebremsster Massentourismus. Die Beschäftigung mit konkreten Situationen der Landschaftszerstörung und den Folgen von globaler Erwärmung ist unerlässlich, weil erst so sichtbar wird, was die erhabene Außenperspektive auf die *Blue Marble* nicht zeigen kann.²⁷ Die konkreten Sachverhalte sind im Nahbereich zu zeigen, zu dokumentieren, zu analysieren, zu skandalisieren und zu erzählen, wobei unter anderem ethische und ästhetische Dimensionen ins Spiel kommen. Gute Filme haben die Kraft, Resonanz Erfahrungen im Umgang mit Natur zu ermöglichen. Ob sich Haltungen der Empathie und die guten Absichten in angemessenes Handeln umsetzen lassen, steht auf einem anderen Blatt.

Nachhaltigkeitsdiskurse im Film werden ethisch und ästhetisch gelingen, wenn sie es schaffen, die überdimensionierte Erzählung von der böswilligen Zerstörung des Planeten, von Schuld und Scham, Skrupellosigkeit und Opportunismus herunterzubrechen auf überschaubare Erzählstränge, in denen Verantwortlichkeiten, Ideale und Motive präzise benennbar werden. Pauschale Anklagen verfehlen ihr Ziel, wenn sie keine alternativen Handlungsoptionen anzubieten haben. Das gute Gewissen ökologisch-ethischer Überlegenheit führt zu einer neuen Form von Hybrid, wenn wir nicht zuerst die komplexen Verstrickungen in destruktive Lebensstile zu akzeptieren bereit sind.

24 DAS SALZ DER ERDE (THE SALT OF THE EARTH), Wim Wenders / Juliano Ribeiro Salgado, BR/FR 2014.

25 SŒURS DE COMBAT, Henri de Gerlache, BE/FR 2022.

26 Im Filmgeschäft, das wie jeder andere Wirtschaftszweig Ressourcen verbraucht und einen ökologischen Fußabdruck hinterlässt, ist das Verantwortungsgefühl für die Produktionsbedingungen gewachsen. Dieser Aspekt ist deshalb inzwischen ein integraler Bestandteil des Gesamtkonzepts von *Ecocinema*, und zwar nicht nur als Marketingstrategie des *Greenwashing*. Vgl. zu den Standards der *Green Film Production*: Katrin von Kap-herr, *Anthropocinema*, 156–157.

27 Sogar ein so lupenrein wirkender fotografischer Blick aus der Ferne könnte heute durch Weltraummüll getrübt werden.

Gegen moralische Appelle zum Einsatz für Umwelt und Klima wird oft eingewandt, dass dies wegen der Komplexität der Aufgabe eine Überforderung sei. Aber es wird ja gerade nicht erwartet, dass einzelne Menschen wie der Titan Atlas aus eigener Kraft das Himmelsgewölbe stemmen. Gesucht wird mit allen dafür zur Verfügung stehenden Mitteln nach einem fairen Lastenausgleich und einer wachen Aufmerksamkeit für geschundene und ausgebeutete Menschen und für eine geschundene und ausgebeutete Natur. Zur Erkundung der Resonanzräume einer solchen Weltbeziehung sind in allen Lebensbereichen Impulse zu finden. Der älteste Zoo der Niederlande befindet sich seit dem 19. Jahrhundert in Amsterdam und trägt den schönen Namen «Artis», abgekürzt für «Natura Artis Magistra» («Die Natur ist eine Lehrmeisterin für die Kunst»). Darin spiegelt sich in einer Zeit der idealistischen Kunsttheorie der Paradigmenwechsel vom Primat des Kunstschönen zur Aufwertung einer Natur, die kulturell inspirierend ist. Unabhängig von der generellen ethischen Problematik zoologischer Gärten, die heute immerhin ein hohes Bewusstsein für die Schattenseiten ihrer Arbeit haben, ist dies ein spannendes Signal für die Relevanz von Lernorten, an denen sich das Naturverständnis auf der Höhe der aktuellen Herausforderungen denken lässt.

Literaturverzeichnis

- Archer, Neil, Transnational Science Fiction at the End of the World: Consensus, Conflict, and the Politics of Climate Change, in: *Journal of Cinema and Media Studies* 58, 3 (2019), 1–25.
- Bleicher, Joan Kristin, Klimawandel als Apokalypse. Ein Streifzug durch populäre Kinofilme und TV-Movies, in: Irene Neverla / Mike S. Schäfer (Hg.), *Das Medien-Klima. Fragen und Befunde der kommunikationswissenschaftlichen Klimaforschung*, Wiesbaden 2012, 197–212.
- Brereton, Pat, *Environmental Ethics and Film*, London / New York 2016.
- Ferry, Luc, *Le nouvel ordre écologique. L'arbre, l'animal et l'homme*, Paris 1992.
- Großer, Elke, Resonanz: Die «Symphonie» des nachhaltigen Lebens, in: *Blog Postwachstum*, 10. Februar 2020, [postwachstum.de: https://is.gd/vAA7fh](https://is.gd/vAA7fh) [abgerufen am 4. Juli 2024].
- Kara, Selmin, Anthropocenema: Cinema in the Age of Mass Extinctions, in: Shane Denson / Julia Leyda (Hg.), *Post-Cinema. Theorizing 21st-Century Film*, Falmer 2016, 750–784.
- Klein, Thomas, Appelle für die Zukunft: Strategien und Ästhetiken des aktuellen Dokumentarfilms, in: Bundeszentrale für politische Bildung. *Filmbildung. Umwelt im Dokumentarfilm*, 15. Dezember 2020, [bpb.de: https://is.gd/yCczKy](https://is.gd/yCczKy) [abgerufen am 4. Juli 2024].
- Krebs, Angelika u. a., *Das Weltbild der Igel. Naturethik einmal anders*, Basel 2021.
- Latour, Bruno, *Kampf um Gaia. Acht Vorträge über das neue Klimaregime*, Berlin 2020 [Originalausgabe: *Face à Gaïa. Huit conférences sur le nouveau régime climatique*, Paris 2015].
- Lesch, Walter (Hg.), *Naturbilder – Ökologische Kommunikation zwischen Ästhetik und Moral*, Basel 1996.

- Lesch, Walter, La Bille bleue. L'image de la planète Terre comme référence symbolique dans la communication interconvictionnelle, in: François-Xavier Amherdt / Henri Derroitte / Geoffrey Legrand (Hg.), L'utilisation des symboles en éducation religieuse. Quelles perspectives pour le dialogue interconvictionnel et interreligieux?, Basel 2023, 111–140.
- Manemann, Jürgen, Kritik des Anthropozäns. Plädoyer für eine neue Humanökologie, Bielefeld 2014.
- Reheis, Fritz, Die Resonanzstrategie. Warum wir Nachhaltigkeit neu denken müssen. Ein Plädoyer für die Wiederentdeckung der Zeit, München 2019.
- Rosa, Hartmut, Resonanz. Eine Soziologie der Weltbeziehung, Berlin 2016.
- Rust, Stephen / Monani, Salma / Cubitt, Seán (Hg.), Ecocinema Theory and Practice, New York / London 2012.
- Rust, Stephen / Monani, Salma / Cubitt, Seán (Hg.), Ecocinema Theory and Practice 2, New York / London 2023.
- Schrader, Christoph, Über Klima sprechen. Das Handbuch, München 2022.
- Seel, Martin, Eine Ästhetik der Natur, Frankfurt a.M. 1991.
- Seel, Martin, Ethisch-ästhetische Studien, Frankfurt a.M. 1996.
- Seel, Martin, Die Künste des Kinos, Frankfurt a.M. 2013.
- Seel, Martin, Aktive Passivität. Über den Spielraum des Denkens, Handelns und anderer Künste, Frankfurt a.M. 2014.
- Thoreau, Henry David, Walden oder Vom Leben im Wald, München 2020.
- von Kap-herr, Katrin, Anthropocinema. Klimawandel und Umweltbewusstsein im narrativen Film, in: ffk Journal 6 (2021), 154–165.
- Zemanek, Evi, Ökologische Genres und Schreibmodi. Naturästhetische, umweltethische und wissenspoetische Muster, in: Evi Zemanek (Hg.), Ökologische Genres: Naturästhetik – Umweltethik – Wissenspoetik, Göttingen 2018, 9–56.

Mit den Augen eines Esels

EO und AU HASARD BALTHAZAR fragen nach gelingendem Leben für Mitgeschöpfe

Die Augen. Der Atem. Das Fell.

EO¹ beginnt mit einem Wirbel aus Bewegungen, einem In-Einander verschiedener menschlicher und tierlicher Körperteile. Eine Zirkusnummer findet statt, die EO, der Esel, erduldet. Letzteres könnte jedoch bereits eine Interpretation sein, denn nicht immer ist deutlich, was EO empfindet, wie ein Tier vom Objekt zum Subjekt in einem Film werden kann. Filme sind Seismografen für gesellschaftspolitische, kulturelle und auch religiöse Bedürfnisse. Die Anzahl von Filmen, die sich mit dem Verhältnis von Tier und Mensch befassen, steigt seit einigen Jahren kontinuierlich. Die Frage nach dem Tier im Film scheint das künstlerische Schaffen dabei zu beleben. Filme zur Thematik sind in großer Vielfalt und Experimentierfreude und quer durch die Genres zu finden.²

Eine der Grundfragen im Verhältnis von Theologie und Film: Was ist der Mensch? In seiner Größe und Begrenztheit, in seiner Schuldhaftigkeit und Erlösungsbedürftigkeit, in seiner Sehnsucht nach Glück und Sinn, wird im Film EO erweitert zu der Frage: Was ist der Mensch im Verhältnis zum Tier, als ein Geschöpf unter anderen Geschöpfen? Dies geschieht im Kontext von Bedrohung und Transformation, in einer Zeit bevorstehender Kippunkte, in der die Menschen befürchten, die vorfindliche Welt und damit sich selbst zu zerstören. Was bedeutet in diesem Zusammenhang Freiheit und Erlösung? Dies geschieht in einer Zeit des Erstarkens künstlicher Intelligenz, bei der Menschen selbst zu Schöpfern werden und neu nach dem suchen, was es bedeutet, menschlich zu sein, sich als Teil einer größeren Gemeinschaft zu fühlen, Teil von Schöpfung zu sein. Dies geschieht in einer Zeit von Massentierhaltung, in der die Fragen nach dem Leiden der einen

1 EO, Jerzy Skolimowski, PL/IT 2022. Laufzeit: 86 Minuten.

2 Vgl. exemplarisch: ALL THAT BREATHES (Shaunak Sen, IN/GB/US 2022), ANIMALIA (LE RÉGNE ANIMAL, Thomas Cailley, FR 2023), COW (Andrea Arnold, GB 2021), GUNDA (Victor Kossakowsky, NO/US 2020).

und der Schuld der anderen wächst – und die mögliche Antwort in Verzicht und Genügsamkeit liegt. Es geschieht in einer Zeit, in der die Sehnsucht nach intakter Natur, nach Schönheit und Kreatürlichkeit wächst, und damit verbunden die Frage nach dem, was menschliche und nicht-menschliche Tiere verbindet.

Der Film EO von Jerzy Skolimowski wird 2022 in den internationalen Wettbewerb nach Cannes eingeladen. Er gewinnt den Jury-Preis, nachfolgend auch weitere internationale Preise und wird als bester internationaler Film für die Oscars nominiert.³ Der polnische Regisseur (*1938) hat in den 1960er-Jahren die sogenannte neue polnische Welle mitbegründet, lange in England gearbeitet, u. a. auch als bildender Künstler und Drehbuchautor, arbeitet mit unterschiedlichen Film-Genres, ist inhaltlich und formal ein Grenzgänger und findet seine Sujets oft an gesellschaftlichen Rändern. Seinen Film versteht er nicht als Neu-Interpretation, jedoch deutlich als Hommage an AU HASARD BALTHAZAR⁴ von Robert Bresson (1901–1999), der 1966 seine Premiere im Wettbewerb von Cannes erlebte.

Für Skolimowski war Bressons Meisterwerk nach seiner Aussage der Film, der ihn bei der ersten Sichtung cineastisch am stärksten und bis heute nachwirkend berührt habe.⁵

Der Film EO ist Ausgangspunkt meines Nachdenkens über die Präsenz des Tierlichen im zeitgenössischen Kinofilm. EO steht exemplarisch für die Frage, inwieweit ein gutes und nachhaltiges Leben für das Geschöpf Mensch heutzutage stattfinden kann, wenn Mitgeschöpfe weder gut noch nachhaltig behandelt und objektifiziert werden. Dazu kommt der Blickwechsel, der in EO zumindest angedeutet wird, den (Kamera-)Blick zu verändern und auf die Welt und ihr Treiben durch die Augen eines Tieres zu schauen.⁶ AU HASARD BALTHAZAR, über den ästhetisch wie theologisch

3 Wikipedia, EO (Film), 24. Februar 2025, de.wikipedia.org: <https://is.gd/fcUnSu> [abgerufen am 14. April 2025].

4 ZUM BEISPIEL BALTHAZAR (AU HASARD BALTHAZAR), Robert Bresson, FR/SE 1966. In fast allen Filmkritiken wird der Originaltitel verwendet, deshalb bleibe ich im Text auch beim französischen Titel.

5 Vgl. Thomas Abeltshauer, Kritik zu EO, epd Film, 25. November 2022, epd-film.de: <https://is.gd/yV7pq6> [abgerufen am 14. April 2025]. Diese Zeugnisse gibt es noch von anderen wie z. B. Michael Haneke, Schrecken und Utopie der Form. Süchtig nach Wahrhaftigkeit: Eine Kinoerzählung über Robert Bressons «Au Hasard Balthazar», Frankfurter Allgemeine Zeitung, 7. Jänner 1995, B2.

6 Die Abwechslung von anthropomorphen und zoomorphen Perspektiven ermöglicht es u. a., Bestrebungen seitens menschlicher Akteur*innen, Nichtmenschliches zu objektifizieren, zu denaturalisieren und damit auch zu kritisieren (vgl. Jennifer Ladino, Working with Animals. Regarding Companion Species in Documentary Film, in: Stephen Rust / Salma Monani / Sean Cubitt (Hg.), Ecocinema Theory and Practice, New York 2012, 129–148). Zur Wirkung der Kameraperspektive bzw. Framing aus ökokritischer Sicht ins-

ausgiebig geschrieben und geforscht worden ist,⁷ dient als Referenz und Vergleichsmoment, der noch deutlich christlicher gelesen werden kann als EO, in dem Religion explizit nur in Gestalt eines jungen spielsüchtigen Priesters vorkommt, der in einer späteren Szene im Film das Ritual der eucharistischen Wandlung in einer Privatkapelle vor seiner von Isabelle Huppert gespielten Verwandten vollzieht.

EO – Eine Pilger-, Helden- und Leidensreise

Der Esel im Film EO trägt keinen Namen bzw. sein Name ist lautmalerisch seinem Ruf I-A nachempfunden. Laut Pressematerial ist EO, der als Roadmovie in Polen, Frankreich und Italien spielt, von sechs verschiedenen Eseln verkörpert worden.⁸ Wie viel Individualität gibt es für einen Esel als Hauptdarsteller, wie bewusst austauschbar und beliebig ist ein Nutztier, das in seiner Verhältnisbestimmung zwischen kommerziellem Arbeitseinsatz bis hin zur Futtermittelverwertung eingesetzt wird? Die Geschichte von EO beginnt als Zirkustier, anders als bei AU HASARD BALTHAZAR, der den Weg des Esels von seinen ersten Lebenstagen bis zu seinem Tod schildert. Abends tritt Cassandra mit ihm auf, am Tag wird er von Zirkusmitarbeitenden als Lastesel gebraucht. Bereits in der fünften Filmminute sehen wir EO auf dem Schrottplatz. Er wartet, transportiert Schrott. All der Abfall, all das, was produziert und nicht mehr gebraucht wird, wird mit Kränen in einer scheinbar sinnlosen Choreografie und mit hoher Lautstärke hin- und her bewegt. EO scheint in seiner puren Lebendigkeit die Ausnahme in einer von aller Natürlichkeit entfremdeten Welt. EO wird bei der Rückkehr vom Schrottplatz von Tierschützer:innen, die die Arbeit im Zirkus als nicht artgerecht verurteilen, befreit, um kurze Zeit später in einem Rennstall als Esel unter Pferden wiederum als Lasttier für Heu u. a. zu arbeiten. In einer kurzen Sequenz wird gezeigt, wie ein Hochleistungs-Pferd auch nachts an der Loge im Kreis trainiert/trainieren muss. Der Esel wird zum Beobachter einer anderen Spezies Tier, die anders als er und zugleich verbunden zum Spielball ökonomischer

besondere auch interessant: Carter Soles / Kiu-Wai Chu, Overview. Framing visual texts for ecomedia studies, in: Stephen Rust / Salma Monani / Sean Cubitt (Hg.), Ecomedia. Key Issues, London 2015, 17–26. Diese Hinweise verdankt Verf. Teresa Millesi.

7 Vgl. u. a. Susanne H. Kolter, Der Betrachter von der Kette gelassen – Robert Bressons «Au hasard Balthazar», Münster 2020; oder den Essay von Nathan Gilmore, Robert Bresson's AU HASARD BALTHAZAR, Illuminations of the Fantastic 12, 16. Jänner 2022, illuminationsfantastic.com: <https://is.gd/BJvndD> [abgerufen am 14. April 2025]; oder auch bereits in den *Cahiers du Cinema* 1966: Jean-Luc Godard / Michel Delahaye, La question. Entretien avec Robert Bresson, in: *Cahiers du Cinéma* 178 (1966), 26–35.

8 Vgl. u. a. Thomas Abeltshausen, Kritik zu EO.



1 EO (Jerzy Skolimowski, PL/IT 2022), 00:37:40. EO ist auf der Flucht und zugleich frei.

menschlicher Nutzbarkeit wird. EO stellt sich bewusst? ungeschickt an und stört die feierliche Einweihung des Rennstalls. Er wird weiter transportiert zu einer therapeutischen Eselsfarm, wo verschiedene Nutztiere für Kinder und Jugendliche zur Verfügung stehen. Von vielen Kinderhänden wird er gestreichelt. Ein verhältnismäßig einfaches Leben. Doch Cassandra sucht ihn, sie kann ihn nicht mitnehmen, will ihn jedoch noch einmal sehen. EO läuft ihr nach, treu derjenigen, die ihn sich im Zirkus vertraut gemacht hat. Auf seiner Flucht durch die Nacht kommt er durch einen Wald. Für diesen einen Moment scheint er Teil der Schöpfung zu werden, einzutauchen in das Miteinander von Tier- und Pflanzenwelt.

Die Kamera geht nah heran, wir sehen den nächtlichen Wald scheinbar durch die Augen des Esels, hören ihn atmen. Die Tonspur der Waldgeräusche suggeriert, dass auch der Wald atmet, die Filmzuschauer:innen werden für einen Moment eingeladen in diesen Atem einzustimmen. Der kurze Moment der Ruhe wird durch das Nachtsichtgewehr und die Wärmebildkamera von Jägern durchkreuzt. Dem Menschen als Bedrohung der Tiere zu entkommen, scheint ausweglos. Jedoch ist es nicht der Esel, der gejagt wird, sondern ein Wolf, der neben ihm zusammenbricht und stirbt. EO läuft weiter in den Sonnenaufgang. Regisseur Skolimowski und der mehrfach prämierte Kameramann Michal Dymek inszenieren diesen Galopp über weite Wiesen und Felder in Westernmanier als Ausdruck von Freiheit und Selbstbestimmung. Ist EO glücklich und im Einklang mit sich?

Die Natur färbt sich blutrot, sie scheint ihre Unschuld verloren zu haben, Wälder sind abgeholzt, ein Vogel stirbt durch ein Windrad, die freie Land-

schaft wandelt sich bald wieder zur Kultur: EO trabt in eine fast leere Kleinstadt hinein, ein Palmsonntag ohne Jesus und Palmwedel, und wird eingefangen. In einer Bar wird er zum Maskottchen einer lokalen Fußballmannschaft ernannt. Als diese gewinnt und die Mannschaft drinnen feiert, entlädt sich die Wut der Fans der Verlierermannschaft mit heftiger Gewalt auf den vor der Tür angebondenen Esel. Er wird zum Sündenbock, der Unschuldige leidet grausam. In einer Tierklinik wird der fast zu Tode geprügelte Esel behandelt, jedoch nur so weit, bis er verkauft werden kann. Die Spirale der Gewalt dreht sich weiter. Er gerät an den Betreiber einer Nerzfarm, der die Tiere in kleinsten Käfigen hält und sie schlägt. EO ist wieder als Lastenesel im Gebrauch. Er bringt mit einem Eseltritt den Tierquäler zu Fall und kann entkommen. Er ist wieder unterwegs – auf der Reise, auf der Flucht. Er trifft auf eine Gruppe Pferde, die gerade in einen Transporter verladen werden.

EO kann über sein Schicksal nicht bestimmen und wird mit in den Transporter verladen. Das Schicksal, die Spirale der Gewalt, die Verrohung im Kontakt, trifft nun den Lastwagenfahrer, der auf einem Rastplatz ermordet wird. Als die Polizei den Lastwagen öffnet und die Pferde in Gewahrsam nimmt, bleibt der Esel übrig. Ein junger italienischer Tramper bindet ihn los und nimmt ihn mit. Er ist Priester und hat sich mit seiner Spielsucht hoch verschuldet. EO wird für ihn zu einer Art Beichtvater und begleitet ihn zu einem schlossähnlichen Anwesen. Nun wechselt die Perspektive von EO zur Interaktion zwischen der Schlossherrin und dem Priester. Die Feier eines Abendmahls, ein Streit um Geld, eine ungeklärte Beziehung – das, was sich mit hoher Emotionalität hinter den verschlossenen Türen abspielt, kontrastiert mit EO, der ruhig und friedlich grasend vor dem offenen Anwesen steht. Hier könnte er bleiben, doch er kann nicht. In der ersten und einzigen «Introspektion» des Films sieht EO mit dem inneren Auge Cassandra, die junge Frau aus dem Zirkus. Zu ihr will er zurück. Sein Weg führt ihn an einen Staudamm.

EO steht, diese Szene ist vielfach als Filmtitelbild verwendet worden, auf einer Brücke. Bei einem Kameranachschwenk scheint das Wasser in Strudeln wieder zurückzufließen. Skolimowski, der in seinen Filmen oft formal experimentiert, verwendet Naturaufnahmen, um mögliche innere Bewegungen ins Äußere zu wenden und emotional aufzuladen. Statt einem vermenschlichenden Voiceover sprechen hier nur die bewegten Bilder. EO läuft weiter. Schnitt. Er trifft auf Artgenossen, Pferde, Rinder. Sie werden zusammengetrieben und bald wird klar, dass es ein Weg ins Schlachthaus ist. EO ist aus Zufall dabei. Er ist ihnen auf einer Weide gefolgt. Er läuft nun mit, wird weitergetrieben. Immer weiter bis in das Dunkle des Schlachthauses. Hier endet der Film. Sein Tod wird nicht gezeigt, ist jedoch absehbar. War dieses Schicksal unausweichlich?



2 EO (Jerzy Skolimowski, PL/IT 2022), 01:18:42. EO muss sich entscheiden – führt der Weg in die Vergangenheit oder Zukunft?

Patrick Holzapfel schreibt in seiner luziden Filmkritik zu EO Folgendes:

Trotzdem gewinnt Skolimowskis Film gerade durch die Tatsache, dass 56 Jahre vergangen sind, seit Bressons Esel das Kino veränderte. Zum einen, dafür kann er am wenigsten, weil sich erschreckend wenig verändert hat. Der Esel ist immer noch Opfer der unstillen Mentalität der Menschen, die Leben führen, in der ein Esel meistens genutzt, missbraucht und ignoriert wird. Zum anderen, weil sich doch einiges verändert hat. Skolimowski zeigt ein Polen, das sich im Vergleich zum ländlichen Frankreich der 1960er-Jahre merklich sensibilisiert hat für das Wesen des Esels. Tierrechte und der Einsatz von <Eo> als Therapie-tier sind dafür nur zwei Beispiele. Die Tatsache, dass diese Ansätze nicht reichen, damit wir uns den Esel glücklich vorstellen können, beschreibt die eigentliche Tragik des Films. Und setzt die einmal ein, ist man diesem Film trotz erheblicher Vorbehalte doch hoffnungslos verfallen. <Eo> ist ein weiteres erschreckendes Dokument des menschlichen Versagens auf dieser Erde.⁹

9 Patrick Holzapfel, Ein machtloser Esel, Perlentaucher, 21. Dezember 2022, perlentaucher.de: <https://is.gd/RVkxNI> [abgerufen am 14. April 2025].

Zwischen Christus und Hiob. Zwischen Staunen, Ertragen und Reagieren

AU HASARD BALTHAZAR ist der siebte Langfilm Robert Bressons, der sich gerade in seinen Filmen der 1960er-Jahre der menschlichen Existenz und ihrer Beziehung zu Gott gewidmet hat. Auf den Filmfestspielen in Cannes gewinnt er den Preis der katholischen OCIC-Filmjury, er wird vor allem von der Filmkritik begeistert aufgenommen. Jean-Luc Godard schreibt dazu: «Jeder, der diesen Film sieht, wird gänzlich erstaunt sein, denn dieser Film ist die Welt in eineinhalb Stunden.»¹⁰ Das ist zum einen chronologisch gemeint. Der Film begleitet den Esel, der als Eselfohlen in den ersten Minuten von dem Mädchen Marie auf den Namen «Balthazar» getauft wird, bis zu dessen Tod, hervorgerufen durch eine Schusswunde. Der Film beginnt und endet auf einer Weide. Die Frage nach dem guten Hirten dabei bleibt offen – oder wird negativ beantwortet. Der Film ist zugleich eine Parabel auf die Güte, Grausamkeit und Sinnlosigkeit menschlichen (und tierlichen) Lebens. Die Lebens- und Leidensgeschichte des Esels läuft parallel zu dem, was Marie, ihrer Familie, ihrem Jugendfreund Jaques, ihrem Liebhaber Gerard und dem Alkoholiker Arnold im Laufe der Jahre geschieht.

Bressons Film lebt vom Gegensatz zwischen Stadt und Land, Tradition und Fortschritt, vom Wandel im bäuerlichen Leben, dem ständigen Kreisen um ökonomisches Auskommen und der Frustration einer Jugend ohne scheinbare Perspektive und auch von der Rolle der Polizei, des Rechts und der Gerechtigkeit. Bressons Filme befassen sich zumeist, und in diesem Film wird es mit der Transfiguration des Esels noch einmal besonders deutlich, mit der Frage von Unschuld und Schuld. Sie handeln davon, inwieweit es den freien Willen gibt, das eigene Schicksal zu gestalten (oder anzunehmen) – und natürlich auch, welche Rolle Glaube hierbei spielt, sowie der zweifelnden Frage, inwieweit Glaube Gestaltungsräume öffnet. Die menschliche Hauptfigur ist Marie, ihre Familie muss aus ökonomischen Gründen den Esel abgeben, sie versucht ihn immer wieder zu bekommen. Das Verhältnis zu ihrem Freund Gerard ist von Unterordnung und Gewalttätigkeit geprägt. Immer wieder schlägt er auch Balthazar. Der Alkoholiker

10 Einen sehr guten Überblick zu Bresson ist aus theologischer Sicht zu finden unter: Robert Bresson – Visionär jenseits des Mainstreams. Filmretrospektive vom 11.–18. Mai 2001 im LEOKINO Innsbruck/Austria, Universität Innsbruck, uibk.ac.at: <https://is.gd/MBGuKd> [abgerufen am 26. Mai 2025]. An der Universität Graz hat 2010 die vielbeachtete Filmtagung «Von Ödipus zu Eichmann. Kulturanthropologische Voraussetzungen von Gewalt» stattgefunden, in deren Zusammenhang auch Bressons Film thematisiert wurde. Der gleichnamige Tagungsband ist Open Access verfügbar unter: unipub.uni-graz.at: <https://is.gd/qr2smO> [abgerufen am 26. Mai 2025].

Arnold pflegt den erschöpften Esel gesund, aber verliert ihn dann an einen geizigen Großbauern, der ihn auch als älteren Esel noch mit schwerer Arbeit ausbeutet und als Pfand für Liebesbeweise von Seiten Maries einsetzt. Ein Intermezzo im Zirkus erfährt Balthazar ebenfalls. Hier wird er zwar nicht geschlagen, bleibt jedoch ein zu funktionierendes Objekt der Belustigung. Er duldet, was ihm widerfährt. Dabei wird er im Verlauf des Films durchaus nicht nur passiv gezeigt, er läuft davon, wenn die Schläge zu stark werden. Er verweigert übergroße Arbeitsbelastung und einmal auch Nahrung, er entkommt dem Leiden jedoch nicht – oder: stellt sich dem Leiden.

Kurz scheint nach langer Leidenszeit sich doch das Schicksal von Marie und Balthazar zum Positiven zu wenden. Jaques, der Jugendfreund aus Paris, kommt zurück und bittet um Maries Hand, woraufhin Marie sich endgültig von Gerard trennen will. Gerard und seine Freunde locken Marie in einen Hinterhalt, vergewaltigen sie, Marie verstummt. Der Vater verstummt und stirbt. Balthazar wird ausgeliehen, um als Lasttier zum Schmuggeln zu dienen, und dabei erschossen. Zuerst noch aufmerksam umringt von einer Schafherde, stirbt er am Ende inmitten der Herde alleine.

Reinhold Zwick hat in seinem Aufsatz *Die Würde des Esels* die transfigurative Dimension dieser ungewöhnlichen Passionsfigur herausgearbeitet.¹¹ Dass der Esel christusförmig ist – also ein Esel Christus bezeugen/transfigurieren kann – ist für einen Film aus den 1960er-Jahren einzigartig und herausfordernd.¹² Es ist die Figuration eines unschuldig Leidenden, der die Last der Welt auf seine Schultern nimmt, der an der Seite bleibt, das Böse wie das Gute im Menschen begleitend, jedoch nicht

11 Reinhold Zwick, *Die Würde des Esels. Transfigurative Dimensionen einer ungewöhnlichen Passionsfigur – Überlegungen zu Robert Bressons «Au Hasard Balthazar»*, in: Dietmar Regensburger / Christian Wessely (Hg.), *Von Ödipus zu Eichmann. Kulturanthropologische Voraussetzungen von Gewalt, Film und Theologie* 22, Marburg 2015, 243–252. Zwick schafft es, sowohl die alt- und neutestamentlichen Esel-Bezüge aufzunehmen und mit Bresson ins Gespräch zu bringen als auch die Komplexität der Esel-Darstellung umfassend theologisch zu reflektieren. Weitere Esel-Filme, die die biblischen und kulturanthropologischen Dimensionen der Esel-Figuration ganz unterschiedlich aufnehmen, sind *SHREK – DER TOLLKÜHNE HELD* (SHREK, Andrew Adamson / Vicky Jenson, US 2001), *ON THE MILKY ROAD* (NA MLEČNOM PUTU, Emir Kusturica, RS/GB/US 2016), *MEIN LIEBHABER, DER ESEL UND ICH* (ANTOINETTE DANS LES CÉVENNES, Caroline Vignal, FR 2020) und *THE BANSHEES OF INISHERIN* (Martin McDonagh, IE/US/GB 2022).

12 Gerade von protestantischer Seite wird die Frage, ob Christus und das Wirken Christi überhaupt dargestellt werden können, weiter diskutiert, siehe u.a. Julia Helmke, *Kirche, Film und Festivals. Geschichte sowie Bewertungskriterien evangelischer und ökumenischer Juryarbeit in den Jahren 1948 bis 1988*, *Studien zur christlichen Publizistik* 11, Erlangen 2005, 94–98, 155–156.

eingreift, der sich inkarniert in die Schöpfung bis hin zum rechtlosen Tod.¹³

Die Literaturwissenschaftlerin Jutta Person fasst es so zusammen:

Der biblische Esel wird im ganz wörtlichen Sinn zum Träger einer Demutsidee, die den Reiter mit dem Reittier verbindet. Und es geht nicht nur um Demut. Auch Mitleid, Nächstenliebe, Milde, Sanftmut, Friedfertigkeit zählen seit der Bergpredigt zu den revolutionären Verhaltenslehren des neuen Königs; und dieser Katalog des <schwachen>, nichtkriegerischen Verhaltens steht wiederum im symbolischen Zusammenhang mit einem Tier, das für seine enorme Belastbarkeit bekannt ist. Und dafür, dass es sich meistens widerstandslos prügeln lässt, oder anders gesagt, dass es Gewalt nicht mit Gewalt beantwortet. [...] Die Auszeichnung, den neuen Friedensfürsten getragen zu haben, hat sich im realen, christianisierten Eselleben kaum in besserer Behandlung oder gar Respekt niedergeschlagen. Eher im Gegenteil.¹⁴

Der erste Teil des Filmtitels «Au hasard» bedeutet «zufallsbedingt, wahllos» und ist meist so gedeutet worden, dass es zufällig diesen Esel, diese junge Frau in dieser Weise getroffen hat und diese exemplarisch für menschliches Sein stehen. Es zeigt meines Erachtens zugleich, dass bereits Bresson neben der biblischen Dignität des Esels die Unterschiedlichkeit zwischen Tier und Mensch wenn nicht aufgehoben, jedoch nivelliert hat. Es kann einen Esel treffen oder einen Menschen. Es geht um das reine Sein, das Leben aushält, gerade weil nicht alles verständlich ist.¹⁵ Oder wie US-Filmkritiker Roger Ebert zum Ende seiner Filmkritik geschrieben hat: «Bresson suggests that we are all Balthazars. Despite our dreams, hopes and best plans, the world will eventually do with us whatever it does. [...] Still, Bresson does not leave us empty-handed. He offers us the suggestion of empathy. If we will extend ourselves to sympathize with how others feel, we can find the consolation of sharing human experience, instead of the loneliness of enduring it alone.»¹⁶ Die Frage nach einem

13 Vgl. auch die Kritik im Filmdienst hierzu, die das Tier als «anthropomorph gestalteten Stellvertreter[r] für die menschlichen Leiden» wahrnimmt, als eine «merkwürdige neue Passionsgeschichte». (Filmdienst, Zum Beispiel Balthasar, filmdienst.de: <https://is.gd/kOpCA6> [abgerufen am 14. April 2025].)

14 Jutta Person, Esel. Ein Porträt, Berlin ⁵2019, 47.

15 Vgl. dazu Nathan Gilmore, Robert Bresson's AU HASARD BALTHAZAR.

16 Roger Ebert, Au Hasard Balthazar, RogerEbert.com, 19. März 2004, rogerebert.com: <https://is.gd/ilAf5e> [abgerufen am 14. April 2025]. Die Schlusszene deutet Ebert so, dass sich ein Kreis schließt und Balthazar am Ende, als er stirbt, unter seinesgleichen ist, unter solchen,

gelingenden und nachhaltigen Leben liegt für Ebert in der Empathie, in geteilten menschlichen Erfahrungen. Zwick geht in seiner Deutung noch einen Schritt weiter:

Auch wenn in «Au hasard Balthazar» Gott verborgen und verfinstert ist, so hält Bresson dennoch mit der Geschichte Balthazars einen christlich formatierten Appell an das Leidensgedächtnis durch, wie eine Hoffnung wider alle Hoffnung. Unabweisbar und authentisch macht er den Anspruch dieses Appells, indem er uns so tief verstrickt mit der Leidensgeschichte einer exemplarisch leidenden Kreatur, einer Kreatur, in deren Demut und Weisheit, in deren Anteilnahme und *Compassio* wir ein Bild Jesu Christi erblicken können, einer Kreatur, die wie dieser geschlagen und verspottet wird, [...] «Was ihr einem meiner geringsten Brüder getan habt, das habt ihr mir getan.» Zum Beispiel, was ihr Balthazar getan habt, unserem Bruder Esel.¹⁷

Skolimowski nimmt in seiner Neuinterpretation die inhaltliche Struktur von Bresson weitgehend auf. Er zitiert sie zum Teil und baut sie in seiner Filmdramaturgie unterschiedlich ein. Der Moment der Reise, das Benutztwerden, das Ausweglose bleibt bestehen, auch die Stationen der Ausbeutung im Zirkus, als Lasttier, von Männern geschlagen, von Frauen geliebt. Aus einer Marie (Maria/Maria Magdalena) wird eine Cassandra, die jedoch viel stärker als Marie nur am Rande der Geschichte steht, ebenso wie alle weiteren Menschen, denen EO begegnet. EO rückt in den Mittelpunkt und so wird der Film EO auch Teil des sogenannten *animal turn* im Kino. Die Unterschiede zwischen Ost und West in Europa, Fragen von Migration und Umgang mit der jeweiligen nationalen Geschichte (z. B. verlassener jüdischer Friedhof im Wald) sowie die gefährdete Tier- und Naturwelt bilden den Kontext für eine innerlich haltlose menschliche Gesellschaft.

EO wird hier als eine Hiob-Figur gezeichnet, die ihre Würde und ihren Gleichmut auch im sinnlosen Leiden behält.¹⁸ Zugleich begleitet er nicht wie Balthazar Menschen in deren Leidens- oder Gewaltkonstellationen,

die ihn verstehen. Das sehe ich als zu positiv, versöhnlich an. Der Schmerz über einen sinnlosen Tod bleibt.

17 Reinhold Zwick, Die Würde des Esels, 252.

18 Vgl. Filmkritik von Mikhail Karadimov von 2016: «Or is that, too, just a sick joke. We break him, then we call him a saint. Just like the story of Job. God wishes to prove just how saintly man is. How? By breaking him, by testing the full sweep of an animal's tolerance for hopelessness.» (Mikhail Karadimov, Abandoned by the Sheep, Wrong Reel, 14. Dezember 2016, [wrongreel.com: https://is.gd/N9iUNp](https://is.gd/N9iUNp) [abgerufen am 14. April 2025].)

3 EO (Jerzy Skolimowski, PL/IT 2022), 01:09:25. Gebunden, ausgeliefert und trotzdem dem Menschen zugewendet. EO im Unterwegs.



sondern versucht mit seinen Handlungen einen eigenen Weg zu finden und sich einer rein anthropozentrischen Sichtweise zu widersetzen, in der Tiere kein vom menschlichen Nutzen unabhängiges Lebensrecht haben.¹⁹ In beiden Filmen wird das Leiden der Tiere verursacht durch Menschen.

Das leidende Tier – Der Mensch und das Tier

Skolimowski nimmt das Motiv der Bindung EOs mehrfach auf. Es symbolisiert eine Gesellschaft, in der die sogenannten Nutztiere rein menschlichem Nutzdenken unterworfen sind und die zugleich mit dem Esel gar nicht mehr umzugehen weiß. In Teilen dient er ihr noch als Last- und Tragetier. Gegen seine Verwendung im Zirkus wird von Tierschützer:innen protestiert, als Maskottchen dient er ebenso nur bedingt wie beim therapeutischen Streicheln, dem er entflieht. Sinnlosigkeit allerorten, aufgegangen in unentwegter Bewegung. Kleintransporter, Großtransporter, die Europa durchkreuzen, im Warenaustausch und mit Menschen auf der Suche nach einem Zuhause, ein Kontinent in Migration. Formalästhetisch arbeitet Skolimowski hier mit roten Überblendungen im Stroboskoplicht.

19 Vgl. Hiob 38,39–39,30. Othmar Keel und Silvia Schroer fassen dies so: «Gott verteidigt das Recht der Wildnis auf ihr eigenes Leben und stellt so den Anthropozentrismus Ijobs und seiner Freunde infrage.» (Othmar Keel / Silvia Schroer, *Schöpfung. Biblische Theologien im Kontext altorientalischer Religionen*, Göttingen 2002, 204.) Zugleich verneine ich hiermit auch die Deutung, dass der vorrangige Antrieb EOs die Rückkehr zu Cassandra sei, dass es um eine speziesübergreifende Form von Liebe bzw. Treue gehe.

Der Zirkus färbt sich rot, der Wald auf der Flucht ebenso wie die Fahrt im Transporter ins Unbekannte. Blutrot, Leidensrot, Feuerrrot, das Wirklichkeit durchtränkt und ver-rückt. So bleibt am Ende nur der Schlachthof, in den er durch Zufall gerät, mitgerissen von den vielen Rindern, die in die Fleischverarbeitung getrieben werden. Die Frage nach einer Alternative bleibt bei Skolimowski offen. Die Empathie als Hoffnungszeichen, die Ebert bei AU HASARD BALHAZAR zu finden suchte, wäre bei EO – so meine Hypothese – die Empathie für Mitgeschöpfe und das Gesamte der Schöpfung, auf die im Abspann des Films hingewiesen wird.²⁰ Anders als in Filmen wie beispielsweise ANIMALIA²¹, der ein Jahr nach EO in Cannes 2023 debütierte und in Form eines Thrillers und Coming-of-Age-Films die Vision einer stärkeren gemeinsamen Verbundenheit von menschlichen und tierischen Lebewesen darstellt, oder neueren Filmkunstwerken, die um Aufmerksamkeit für die Schönheit und Eigenständigkeit kreatürlichen Lebens werben, bleibt EO stärker auf der Ebene der Funktionalisierung tierlicher Arbeitskraft: «It's the economy, stupid.»²² Beide Filme zeigen eine gesellschaftliche Vorstellung von Tieren, vom Esel als fühlendes, leidendes Wesen, für das man Empathie empfinden kann, hin zu einem Subjekt mit eigenem Willen, Sehnsüchten und Agency.

Das Leiden der Tiere anzusehen, auszuhalten, ohne sich voyeuristisch an ihrem Leiden zu ergötzen, dies ist trotz des zeitlichen Abstandes in beiden Filmen gegeben. Es ist ein Weg, um durch das Aushalten der Beschreibung von Gewalt und Leiden den Opfern ihre Würde wiederzugeben, in die Erinnerung einzuschreiben und zugleich Hoffnungsspuren zu legen für ein neues Miteinander der Geschöpfe.²³ Dies nehme ich derzeit neben Filmen vor allem in verschiedenen literarischen Werken wahr, die sich mit Klimakrise und Zeitdiagnose künstlerisch befassen. Daraus kann ein «neues Sehen» entstehen, das auch auf das Medium Film zu übertragen ist. Hierzu zitiere ich eine längere Passage der säkularen Mystikerin Marica Bodrožić:

20 Vgl. die Filmkritik von Michael Bendix: «Eine Texttafel vor dem Abspann macht Skolimowskis mögliche Intentionen transparent, indem sie sich für einen respektvolleren Umgang mit Tieren ausspricht.» (Michael Bendix, Wenn Esel träumen, Kino-Zeit, kinozeit.de: <https://is.gd/MFQOsi> [abgerufen am 26. Mai 2025].)

21 ANIMALIA (LA RÈGNE ANIMAL), Thomas Cailley, FR 2023.

22 So lautet der Slogan, mit dem Bill Clinton 1992 die Präsidentenwahl gewann und der aktuell als eine Begründung für die Wahl von Trump II genannt wird, siehe u. a. Harald Welzer / Diana Kinnert, Trumps neue Weltordnung. All hands on deck!, taz, 1. März 2025, taz.de: <https://is.gd/1bPevXl> [abgerufen am 14. April 2025].

23 Theologisch gewendet: «Die Tiere sind für sich selbst da und gehören sich selbst. Nicht der Mensch, sondern Gott ist Herr der Tiere», so Bernd Kappes, Mitgeschöpfe. Vom Umgang mit Tieren aus christlicher Sicht, Ostfildern 2023, 57.

Ich werde nie ohne meine Erfahrungen mit den Tieren und ihrem Sterben leben können, es gibt keine Rückkehr in den Raum der Unschuld. Aber es gibt eine neue Bewegung, eine neue Art zu sehen. [...] Während das Erlebte zur Sprache wird, gehe ich mir selbst entgegen und die Kippunkte, an denen die Gewalt an meiner Empfindungswelt nagte, werden zu Lichtern an der Schwelle eines anderen Verstehens.²⁴ [...] Das neue Sehen verändert den Blick auf Menschen, Pflanzen, Tiere und Orte und zeigt mir das Ganze als einen sprechenden Organismus, in dem die Sphären aller Lebewesen eingeschrieben sind und der sich weitet, verändert, entkernt und öffnet, um weiter zu wachsen, um sich weiter zu dehnen und jenes unendlich tiefe und vielschichtige Archiv in unsere Augen und Empfindungen zu tragen, in dem wir sehen können – , dass uns alles anschaut, die ganze Zeit über werden wir gesehen und zeitgleich eingeschrieben ins Sehen [...].²⁵

Den Moment des Sehens nimmt Zwick bei Balthazar folgendermaßen wahr:

Bresson inszeniert Balthazars Augen so, dass in ihnen eine ungeheure Fülle von konzentrierter Wahrnehmung, Anteilnahme und innerer Sammlung, aber auch von Leid, Trauer und stummem Schmerz zum Ausdruck kommt. Unnachahmlich verdichtet sich dies in der Szene in den Zirkusstellungen, als zwischen Balthazar, der die Mistkarren zieht, und den anderen gefangenen Kreaturen, namentlich dem Tiger, dem Eisbären und dem Elefanten, eine tiefe Leidenssolidarität sichtbar wird – eine Schicksalsverbundenheit, die sich allein über die meisterlich inszenierten intensiven Blickwechsel zwischen den Tieren vermittelt.²⁶

Paradise lost – Die Sehnsucht nach Erlösung und Freiheit

In EO wird das Motiv der Augen wieder aufgenommen, nun sind es stärker die Zuschauenden, die mit EOs Augen auf die Welt und ihr Treiben schauen. Sie schauen auf die Menschen, sie schauen auf andere Tierarten – die freien Pferde mit ihrem glänzenden Fell, die eingesperrten Schweine, die zur Schlachtbank getriebenen Rinder.²⁷ Die Augen. Der Atem. Das Fell. Dies ist

24 Marica Bodrožić, *Mystische Fauna. Von der Liebe der Tiere*, Berlin 2023, 153.

25 Marica Bodrožić, *Mystische Fauna*, 157.

26 Reinhold Zwick, *Die Würde des Esels*, 249.

27 Vgl. hierzu Katja Nicodemus, *Und plötzlich blickt der Esel zurück. Wie sich das Verhältnis von Mensch und Tier im Kino verändert*, *Die Zeit*, 25. Dezember 2022, zeit.de: <https://is.gd/wQufg> [abgerufen am 14. April 2025].

für mich der Versuch, eine Kino-Erfahrung zu stärken, die das Verhältnis zwischen Mensch und Tier über die jeweilige Leiblichkeit und Sinnlichkeit bestimmt. Was sehen wir mit tierlichen Augen, Ohren, Herzen? Was suchen diese Augen, Ohren, Herzen? Darüber ist nur zu spekulieren. Ein Schlüssel könnte in EOs Lauf in den Morgen liegen. Über weite Wiesen und Felder trabend, findet die Sehnsucht nach Erlösung und Freiheit ihren temporären Ausdruck. Der freie Galopp (oder Trab) über grüne Wiesen ist genreübergreifend ein klassisches filmisches Motiv, um Freiheit, Ausgelassenheit und uneingeschränkte Lebensfreude darzustellen. Während dieses Motiv in Filmen bisher mit einem anthropozentrischen Fokus verbunden war: Der ausgelassene Ritt als Symbol für die Sehnsucht einer menschlichen Hauptfigur nach mehr Freiheit oder Zeichen wiedergewonnener Freiheit stellt in EO für mich ein tastendes Suchen dar, eine tierliche Perspektive als eigenständig stehen zu lassen. Ich gehe noch einen Schritt weiter: Ich sehe darin die Vision eines Schöpfungsfriedens.²⁸ Das gewaltfreie Zusammenleben aller Lebewesen ist für den Alttestamentler Erich Zenger der zentrale Punkt der Utopie der Schöpfungserzählung.²⁹ Gott hat alle Kreaturen gesehen, hat sie mit Augen und wachem Blick ausgestattet. Dieser Blick der Menschen auf die Tiere ist lange verlorengegangen, vielleicht kann das Kino helfen, wieder neu aufmerksam sehen zu lernen und die verheißene gemeinsame Kreatürlichkeit in den Blick zu nehmen.

Literaturverzeichnis

- Abeltshausen, Thomas, Kritik zu EO, epd Film, 25. November 2022, epd-film.de: <https://is.gd/yV7pq6> [abgerufen am 14. April 2025].
- Bendix, Michael, Wenn Esel träumen, Kino-Zeit, kino-zeit.de: <https://is.gd/MFQOsi> [abgerufen am 26. Mai 2025].
- Bodrožić, Marica, *Mystische Fauna. Von der Liebe der Tiere*, Berlin 2023.
- Ebert, Roger, *Au Hasard Balthazar*, RogerEbert.com, 19. März 2004, roger-ebert.com: <https://is.gd/iIAf5e> [abgerufen am 14. April 2025].
- Filmdienst, Zum Beispiel Balthazar, filmdienst.de: <https://is.gd/kOpCA6> [abgerufen am 14. April 2025].
- Gilmore, Nathan, Robert Bresson's AU HASARD BALTHAZAR, *Illuminations of the Fantastic* 12, 16. Jänner 2022, illuminationsfantastic.com: <https://is.gd/BjvndD> [abgerufen am 14. April 2025].
- Godard, Jean-Luc / Delahaye, Michel, *La Question: entretien avec Robert Bresson*, in: *Cahiers du Cinéma* 178 (1966), 26–35.
- Haneke, Michael, *Schrecken und Utopie der Form. Süchtig nach Wahrheit: Eine Kinoerzählung über*

28 Vgl. dazu so knapp wie übersichtlich Bernd Kappes, *Mitgeschöpfe*, 99–106; u. a. in Bezugnahme auf Michael Rosenberger, *Der Traum vom Frieden zwischen Mensch und Tier. Eine christliche Tierethik*, München 2015; sowie Simone Horstmann / Thomas Ruster / Gregor Taxacher, *Alles, was atmet. Eine Theologie der Tiere*, Regensburg 2018.

29 Vgl. Bernd Kappes, *Mitgeschöpfe*, 106.

- Robert Bressons «Au Hasard Balthazar», Frankfurter Allgemeine Zeitung, 7. Jänner 1995, B2.
- Helmke, Julia, Kirche, Film und Festivals. Geschichte sowie Bewertungskriterien evangelischer und ökumenischer Juryarbeit in den Jahren 1948 bis 1988, Studien zur christlichen Publizistik 11, Erlangen 2005.
- Holzappel, Patrick, Ein machtloser Esel, Perlentaucher, 21. Dezember 2022, perlentaucher.de: <https://is.gd/RVkxNI> [abgerufen am 14. April 2025].
- Horstmann, Simone / Ruster, Thomas / Taxacher, Gregor, Alles, was atmet. Eine Theologie der Tiere, Regensburg 2018.
- Kappes, Bernd, Mitgeschöpfe. Vom Umgang mit Tieren aus christlicher Sicht, Ostfildern 2023.
- Karadimov, Mikhail, Abandoned by the Sheep, Wrong Reel, 14. Dezember 2016, wrongreel.com: <https://is.gd/N9iUNp> [abgerufen am 14. April 2025].
- Keel, Othmar / Schroer, Silvia, Schöpfung. Biblische Theologien im Kontext altorientalischer Religionen, Göttingen 2002.
- Kolter, Susanne H., Der Betrachter von der Kette gelassen – Robert Bressons «Au hasard Balthazar», Münster 2020.
- Ladino, Jennifer, Working with Animals. Regarding Companion Species in Documentary Film, in: Stephen Rust / Salma Monani / Sean Cubitt (Hg.), Ecocinema Theory and Practice, New York 2012, 129–148.
- Nicodemus, Katja, Und plötzlich blickt der Esel zurück. Wie sich das Verhältnis von Mensch und Tier im Kino verändert, Die Zeit, 25. Dezember 2022, zeit.de: <https://is.gd/wQufig> [abgerufen am 14. April 2025].
- Person, Jutta, Esel. Ein Porträt, Berlin 2019.
- Regensburger, Dietmar / Wessely, Christian (Hg.), Von Ödipus zu Eichmann. Kulturanthropologische Voraussetzungen von Gewalt, Film und Theologie 22, Marburg 2015, unipub.uni-graz.at: <https://is.gd/qr2smO> [abgerufen am 26. Mai 2025].
- Robert Bresson – Visionär jenseits des Mainstreams. Filmretrospektive vom 11.–18. Mai 2001 im LEOKINO Innsbruck/Austria, Universität Innsbruck, uibk.ac.at: <https://is.gd/MBGuKd> [abgerufen am 26. Mai 2025].
- Rosenberger, Michael, Der Traum vom Frieden zwischen Mensch und Tier. Eine christliche Tierethik, München 2015.
- Soles, Carter / Chu, Kiu-Wai, Overview. Framing visual texts for ecomedia studies, in: Stephen Rust / Salma Monani / Sean Cubitt (Hg.), Ecomedia. Key Issues, London 2015, 17–26.
- Welzer, Harald / Kinnert, Diana, Trumps neue Weltordnung. All hands on deck!, taz, 1. März 2025, taz.de: <https://is.gd/1bPevXI> [abgerufen am 14. April 2025].
- Wikipedia, EO (Film), 24. Februar 2025, de.wikipedia.org: <https://is.gd/fcUnSu> [abgerufen am 14. April 2025].
- Zwick, Reinhold, Die Würde des Esels. Transfigurative Dimensionen einer ungewöhnlichen Passionsfigur – Überlegungen zu Robert Bressons «Au Hasard Balthazar», in: Dietmar Regensburger / Christian Wessely (Hg.), Von Ödipus zu Eichmann. Kulturanthropologische Voraussetzungen von Gewalt, Film und Theologie 22, Marburg 2015, 243–252.

Den Tiermördern auf der Spur Agnieszka Holland verfilmt einen radikalen Revenge-Roman von Olga Tokarczuk

Die polnische Regisseurin Agnieszka Holland¹ dürfte auch hierzulande vielen Cineast:innen inzwischen ein Begriff sein. Wer sich an *HITLERJUNGE SALOMON*² nicht mehr erinnert, hat bestimmt die jüngsten Debatten um ihre polenkritische Docu-Fiction *GREEN BORDER*³ verfolgt, die ihr 2023 den Vorwurf des polnischen Justizministers und Generalstaatsanwalts Zbigniew Ziobro eintrug, NS-Propaganda zu betreiben⁴. Doch schon seit Jahrzehnten erhielt die erfahrene *Directrice* zahlreiche Auszeichnungen und war ab Dezember 2020 Vorsitzende der Europäischen Filmakademie. Ihre Filme zeichnen sich durch die Fokussierung auf individuelle Erfahrungen vor dem Hintergrund politischer Ereignisse aus und kritisieren oft sowohl nazistische als auch kommunistische Verbrechen.

Bereits die Wahl ihrer Lehrer beweist ihren Sinn für Qualität: Nach dem Studium in Warschau arbeitete sie als Regieassistentin von Krzysztof Zanussi und Andrzej Wajda. Für Wajda schrieb sie einige Drehbücher, unter



1 Die Regisseurin von
DIE SPUR: Agnieszka Holland.

1 * 28. November 1948 in Warschau.

2 *HITLERJUNGE SALOMON*, Agnieszka Holland, FR/DE/PL 1990.

3 *GREEN BORDER (ZIELONA GRANICA)*, Agnieszka Holland, PL 2023.

4 Auf der Social-Media-Plattform X (vormals Twitter) schrieb er: «Im Dritten Reich produzierten die Deutschen Propagandafilme, die die Polen als Banditen und Mörder zeigten. Heute gibt es dafür Agnieszka Holland». (Christiane Peitz, *Attacken auf Polens Kultur. Minister ignoriert Proteste gegen Verunglimpfung von Agnieszka Holland*, *Tagesspiegel*, 22. September 2023, [tagesspiegel.de: https://is.gd/JROBKg](https://is.gd/JROBKg) [abgerufen am 13. Mai 2025].)

anderem für den Film *EINE LIEBE IN DEUTSCHLAND*⁵ nach der gleichnamigen Novelle von Rolf Hochhuth, und arbeitete mit Jean-Claude Carrière an Wajdas Film *DANTON*.⁶

Mit ihrer Regiearbeit *FIEBER*⁷ gewann sie schon 1981 den Hauptpreis beim Polnischen Filmfestival und war im Wettbewerb der Berlinale 1981 vertreten. Kurz vor der Verhängung des Kriegsrechts in Polen, ebenfalls 1981, emigrierte Agnieszka Holland nach Paris, wo sie bis heute lebt. Ihre erste Regiearbeit nach der Emigration, die deutsche Produktion *BITTERE ERNTE*⁸ mit Armin Mueller-Stahl und Elisabeth Trissenaar in den Hauptrollen, war 1986 als bester fremdsprachiger Film für einen Oscar nominiert. Ihr in Deutschland wohl bekanntester Film ist *HITLERJUNGE SALOMON*, der ihr einen Golden Globe als bester fremdsprachiger Film sowie eine Oscar-Nominierung für das beste Drehbuch einbrachte. Als die Jury, die die deutschen Nominierungen für den Oscar vornahm, sich weigerte, den Film zu nominieren, löste dies in Deutschland eine Kontroverse aus; sie wurde vom jüdischen Produzenten Artur Brauner sogar des Antisemitismus bezichtigt.

1993 gelang Holland der Sprung in die USA, als Francis Ford Coppola ihren Film *DER GEHEIME GARTEN*⁹ nach dem gleichnamigen Kinderbuch von Frances Hodgson Burnett produzierte. Seitdem dreht sie dort mit amerikanischen Schauspielern, aber wie bei *JULIES REISE*¹⁰ mit europäischem Produktionskapital. 2014 inszenierte sie mit *ROSEMARY'S BABY*¹¹ eine Fernsehneuverfilmung des Filmklassikers als Miniserie und beteiligte sich 2015 an der Fernsehserie *HOUSE OF CARDS* mit zwei Folgen.¹²

In diesem Beitrag soll es um den Spielfilm *DIE SPUR (POKOT)*¹³ gehen, eine Verfilmung des Romans *Der Gesang der Fledermäuse* der Literaturnobelpreisträgerin Olga Tokarczuk, der sowohl eine perfide und rücksichtslose Abrechnung mit einer bestimmten Tätergruppe in Sachen Naturzerstörung thematisiert als auch die subtile Vision eines besseren Lebens im Einklang mit Tieren, Kosmos und Natur enthält. Holland erhielt 2017 mit diesem Film eine Einladung zum Wettbewerb der 67. Internationalen Film-

5 *EINE LIEBE IN DEUTSCHLAND*, Andrzej Wajda, DE/FR 1983.

6 *DANTON (L'AFFAIRE DANTON)*, Andrzej Wajda, FR/PL/DE 1983.

7 *FIEBER (GORĄCZKA)*, Agnieszka Holland, PL 1981.

8 *BITTERE ERNTE*, Agnieszka Holland, DE 1985.

9 *DER GEHEIME GARTEN (THE SECRET GARDEN)*, Agnieszka Holland, US/GB 1993.

10 *JULIES REISE (JULIE WALKING HOME/THE HEALER)*, Agnieszka Holland, DE/PL/CA 2002.

11 *ROSEMARY'S BABY (Miniserie)*, Agnieszka Holland, USA 2014.

12 *HOUSE OF CARDS* (73 Folgen in 6 Staffeln), div. Regisseur:innen, USA 2013–2018. Agnieszka Holland führte Regie bei zwei Episoden der dritten Staffel (2014).

13 *DIE SPUR (POKOT)*, Agnieszka Holland, DE/PL/SE/SI/CZ 2017.

festspiele Berlin, wo ihr dafür der Alfred-Bauer-Preis (Silberner Bär) zuerkannt wurde.

Ihr jüngster, 2023 veröffentlichter Film GREEN BORDER (Spezialpreis der Jury Venedig 2023), der das verhärtete polnische Grenzregime gegenüber massenhaft aus Belarus an die EU-Grenze gebrachte Migranten darstellt, führte in Polen zu einer politischen Kampagne gegen Film und Regisseurin, bis hin zu Hass, der ihr vor allem im Internet begegnete. Ihr wird eine anti-polnische Position unterstellt. Diese Reaktionen sind allerdings auch vor dem Hintergrund der Wahlen in Polen im Oktober 2023 zu sehen, wo sich die Lage inzwischen entspannt hat.

Wenn das Drehbuch für einen Film von einer Literaturnobelpreisträgerin und der prominenten Regisseurin gemeinsam stammt, ist es nicht ganz einfach, die Autorin des Plots zu identifizieren. Auch die Beschreibung der Bild-Text-Relation und die Verschiebungen, die notwendigerweise durch die Regisseurin bei der Verfilmung des Romanmaterials vorgenommen werden, wird nicht einfacher, wenn man die beiden Autorinnen in der Weise als kongenial bezeichnen kann, wie dies bei Holland und Tokarczuk der Fall ist. Der Film muss plastisch und dramaturgisch umsetzen bzw. zeigen, was der Roman vielleicht nur andeutet, mit Blick auf den begrenzten Zeitraum, den er zur Verfügung hat, könnte er aber auch ganze Erzählstränge weglassen. Auf jeden Fall erfordert eine solche Kooperation im Hintergrund eine ebenso genaue Beschäftigung mit der Autorin.

Im Folgenden wird nach einer Charakterisierung der Arbeitsweise A. Hollands zunächst die Handlung des Filmes dargestellt, historisch eingeordnet und auf die eingesetzten filmischen Mittel untersucht. Danach werden die ideenpolitischen Hintergründe vorgestellt, die naturgemäß im Denken und Werk der Autorin Tokarczuk zu suchen sind. Dabei wird unter anderem deutlich werden, wie genau ursprüngliche Autorinnenintention und filmische Umsetzung zueinanderpassen.



2 Filmplakat DIE SPUR.

Die Welt der Agnieszka Holland

Wenn auch viele Übereinstimmungen in Weltsicht und Intention bei den beiden Autorinnen des Filmes *DIE SPUR* konstatiert werden kann, also alles, was später zum weltanschaulichen Hintergrund von Tokarczuk dargestellt werden wird, auch bei Holland vermutet werden darf, findet sich in Agnieszka Hollands Blick auf die Welt und ihrer Intention, die sie mit ihrem jüngeren Werk und speziell mit *DIE SPUR* verfolgt, die eine oder andere wichtige Prononcierung, die hier im Kontext ihres Filmes nach Darstellung verlangt.

In einem ausführlichen Interview, das sie 2019 Eurimages, dem *cultural support fund* des Europäischen Rates gab,¹⁴ wird deutlich, dass sie die politische Dimension ihres Filmes im Kontext der polnischen PiS-Regierung und ganz Europas¹⁵ sehr viel deutlicher im Blick hat als Tokarczuk. Zunächst versteht sie die Mentalität der Jäger als eine grundständige Haltung der totalen Beherrschung zur Welt insgesamt;¹⁶ dann stellt sie an den aggressiven Reaktionen der 2015 erneut an die Regierung gekommenen neuen Rechten erschüttert fest, dass sie hier

demselben Hass bei der neuen Regierung auf einem weit höheren Level begegnet. Sie initiierte Anti-Frauen-Maßnahmen in einer Weise, die wir uns für mein Land nicht hätten vorstellen können. Da die neue Zensur aber noch nicht etabliert war, konnten wir den Film ganz normal vertreiben. Ein großer Teil der Bevölkerung, wenn sie auch heute gespalten ist, hat auf den Film aber sehr zornig reagiert und hielt ihn für unausrottbare Propaganda und für Ökoterrorismus. Dem linken und eher feministischen Teil der Bevölkerung verschaffte der Film aber eine Art Befriedigung. Der Film sollte aber nicht nur ideologisch und politisch gelesen werden, sondern er sollte ein humanes Mysterienspiel darstellen.¹⁷

Holland weist zudem darauf hin, dass die Heldin, Janina Duszejko, wie intendiert, ihren Weg aus der Fiktion in den ökologischen Aktivismus gefunden hatte: «Was lustig war, ist, dass, als die neue Regierung ins Amt

14 Tara Karajica, Interview with Agnieszka Holland, Council of Europe – Eurimages, August 2019, rm.coe.int: <https://is.gd/PtZpX3> [abgerufen am 10. Jänner 2025].

15 Tara Karajica, Eurimages Interview, 4.

16 «It means, that we can do with the air, the planet, the animals and weaker people whatever we want. We want them to serve us, not to be the servants to a common good, to higher values such as solidarity, equality, freedom and respect for everything that is alive.» (Tara Karajica, Eurimages Interview, 3.)

17 Tara Karajica, Eurimages Interview, 3. [Übersetzung J. V.]



3 DIE SPUR (POKOT, Agnieszka Holland, DE/PL/SE/SI/CZ 2017). Duszejko trauert um den Tod eines Wildschweins.

kam, mit ihren total destruktiven Aktivitäten gegen die Wälder, Tier-Rechte etc. bei verschiedenen Demonstrationen in ganz Polen Transparente mit der Aufschrift «Duszejko wird euch nicht vergeben» auftauchten.»¹⁸

Der Film DIE SPUR

*Worum geht es?*¹⁹

Zentrale Protagonistin des Films ist die pensionierte Brückenbauingenieurin und strikte Vegetarierin Janina Duszejko. Sie lässt sich nur bei ihrem Nachnamen nennen und lebt mit ihren beiden Hündinnen Lea und Bialka in einem Haus am Waldrand an der Grenze zu Tschechien. Als begeisterte Astrologin und unkonventionelle Aushilfslehrerin für Englisch in der nahegelegenen Kleinstadt ist sie auch sozial eine Außenseiterin. Als ihre Hündinnen von einem Freilauf nicht zurückkehren, beginnt sie eine erfolglose Suche nach ihnen. Auf die Unterstützung der Polizei kann sie dabei nicht setzen und spannt deshalb kurzerhand ihre Schüler:innen ein, was ihr eine strenge Ermahnung der Schulleiterin und erbitterten Protest der Eltern einbringt.

18 Tara Karajica, Eurimages Interview, 4.

19 In der folgenden Kurzzusammenfassung orientiere ich mich stark an: Arnika Peselmann, Agnieszka Holland, *Die Spur*, in: Ulrich Marzolph (Hg.), *Reading Matters*, Göttingen 2023, 309–315.

Im Mittelpunkt des Filmes steht dann aber eine Serie von Todesfällen in der lokalen Jägerschaft, die das ganze Dorf in Panik versetzt und die Polizei herausfordert. Als erstes trifft es Duszejkos groben Nachbarn und Fallensetzer «Bigfoot», in dessen Kehle sich ein Tierknochen findet. Als nächstes liegt der örtliche Polizeichef, der Duszejkos jahrelange Eingaben über Verstöße gegen das Jagdgesetz ignoriert hat, erschlagen im winterlichen Wald. Im Schnee sind allein die Klauenabdrücke von Rehen sichtbar, und Tierblut findet sich auch in seiner Kopfwunde. Dann trifft es Wnętrzak, den vermögenden Besitzer einer Fuchsfarm und eines inoffiziellen Bordells. Seinen Sadismus lässt er sowohl an den eingepferchten Farmtieren als auch an einer jungen Frau aus, die von Duszejko aufgrund ihres Geburts- horoskops als «Frohe Botschaft» bezeichnet wird. Deren schwierige familiäre und finanzielle Lage nutzt Wnętrzak skrupellos aus. Auch er wird im Wald ermordet aufgefunden, wobei die Spuren an seinem Leichnam von Wildschweinen zu stammen scheinen.

Während Duszejko den lokalen Staatsanwalt und Sohn ihres Freundes Matoga davon zu überzeugen versucht, «dass die Todesfälle die Rache der Tiere an den Menschen für die erlittenen Grausamkeiten seien – der kritische Punkt des Leidens sei erreicht, nun sei Zeit für Vergeltung»²⁰ –, wird das vierte Opfer gefunden: der Ortsvorsitzende, der seine Familie tyrannisiert und Duszejko betrunken gesteht, ihre Hündinnen bei einer Jagd erschossen zu haben. Bedeckt und angefressen von Scharlachkäfern liegt er tot im Wald.

Als letztes kommt der Dorfpfarrer im Anschluss an die traditionelle Liturgie zu Ehren des heiligen Hubertus als Schutzpatron der Jäger bei einem Kirchenbrand ums Leben. Dieser, so Duszejkos Deutung, sei vermutlich von Elstern verursacht worden, die brennende Zigaretten in den Dachstuhl der Kirche gebracht hätten. Nachdem zunächst «Frohe Botschaft» des Mordes an Wnętrzak beschuldigt wird und im Untersuchungsgefängnis einsitzen muss, gerät schließlich Duszejko selbst unter Verdacht, die Mordserie begangen zu haben. Daraufhin tritt ihre Wahlfamilie in Aktion, die sich im Laufe des Filmes nach und nach zusammenfindet: ihr Nachbar Matoga und «Frohe Botschaft» sowie der schüchterne IT-Spezialist und William-Blake-Übersetzer Dyzio. Die Runde vervollständigt der tschechische Insektenforscher Boros Schneider, mit dem Duszejko eine erotische Beziehung pflegt. Die Schlusszene des Filmes zeigt diese fünf in einem Haus, vermutlich in Tschechien, das während des gesamten Filmes als ein nicht vom bigotten polnischen Katholizismus beherrschtes Utopia dargestellt wurde, vereint. «Frohe Botschaft» und Dyzio sind inzwischen ein Paar und haben

20 DIE SPUR, 01:21:00.

Nachwuchs, alle sind zum Festmahl an einem Tisch versammelt, sodass hier am Ende ein transgenerationelles Öko-Patchwork-Gegenmodell zur patriarchalen polnischen Gesellschaft aufscheint.

Die Location – ein Lieblingsort Olga Tokarczuks

Die Handlung des Films findet wie die des Buchs im Glatzer Tal statt. Diese niederschlesische Region an der polnisch-tschechischen Grenze gehörte bis 1945 zum Deutschen Reich und wurde nach Ende des Zweiten Weltkriegs Teil der Volksrepublik Polen.²¹ Ähnlich wie in der Tschechoslowakei wurde auch hier die deutschsprachige Bevölkerung vertrieben. Dabei spiegelt sich das vor allem durch die NS-Verbrechen belastete deutsch-polnische Verhältnis auch in familiären Beziehungen wider. Im Film wird dies besonders an der Familiengeschichte von Duszejkos Nachbarn Matoga deutlich. Dessen polnischer Vater war als Bergbauingenieur nach dem Zweiten Weltkrieg in die Region gekommen. Er, der während des Krieges in einem deutschen Lager interniert war, heiratete die Tochter eines deutschen Kollegen, dem aufgrund seiner bergbaulichen Kenntnisse die Ausreise aus der Volksrepublik Polen verwehrt worden war. «Man heiratet ja aus Liebe für gewöhnlich», erzählt Matoga seiner Nachbarin Duszejko bei einem Joint am Lagerfeuer und mit der Musik der tschechischen Undergroundband *The Plastic People of the Universe* im Hintergrund, «er aber hat aus Hass geheiratet»²². Und so wählt der Vater aus Rache für das von Deutschen zugefügte Leid für seinen Sohn den schwer auszusprechenden polnischen Vornamen Świątopeł. Dieser macht es seiner deutschsprachigen Ehefrau nahezu unmöglich, ihr eigenes Kind beim Namen zu rufen. Die Mutter, die unter der Gefühlskälte in ihrer Ehe leidet, erhängt sich schließlich auf dem Dachboden. Matoga bleibt mit seinem Vater zurück, der jedoch unfähig ist, eine Beziehung zu seinem Sohn aufzubauen. Nach außen wird kommuniziert, die Mutter habe die Familie verlassen, um nach Deutschland zu fliehen.

21 Am Ende des Interviews positioniert sich Agnieszka Holland selber in einen transnationalen, also europäischen Kontext und geht dabei ausführlich auf die Drehorte von *DIE SPUR* ein: «It [...] is set in Poland on the border, in the *Klodzka bason*, which is this pocket between Germany and the Czech Republik that belonged to Germany before the Second World War. I studied in Czechoslovakia at FAMU and Czech culture and sensibility are familiar to me, but so are the Slovak ones. I speak Slovak, my ex-husband is Slovak and my ties with Slovakia are very emotional. [...] We also shot part of this film on the Czech side, which is a few kilometres away from the main filming area, and we shot the church scene in the Czech Republik because it was impossible to get permission to shoot in a Polish church. [...] a Czech screenwriter helped us with the final version [...].» (Tara Karajica, Eurimages Interview, 4.)

22 *DIE SPUR*, 01:12:20.

Bemerkungen zur Regiearbeit Agnieszka Hollands

Der Film ist mit einer sensiblen und tiefwirkenden, oft übermächtigen Musik unterlegt, die leitmotivisch arbeitet. Da wir uns im Umfeld der Jagd bewegen spielen Hörner eine wichtige Rolle. Immer dann, wenn eine Jagd gezeigt wird oder ein weiterer Mord bevorsteht, wiederholen sich Motive.

Außerdem ist auf die wunderbare Arbeit der Kameraleute Jolanta Dylewska und Rafal Paradowski hinzuweisen: sie machen aus jedem undifferenzierten Gestrüpp einen wunderschönen Wald. Insgesamt entsteht durch die Kameraarbeit aus der im Film gezeigten Natur eine Landschaft mit den in ihr lebenden Tieren als farbenfrohe, liebenswerte Wunderwelt. Dabei spielen das natürliche Licht, vor allem Sonnenauf- und untergänge eine große Rolle.

Dagegen wirkt die von Männern beherrschte Stadt eher grau und hier wird deutlich, dass der Film (anders als Olga Tokarczuks Novelle) mit auch optisch durchgearbeiteten Dualismen arbeitet: hier der Wald, dort die Stadt. Hier Frauen, Tiere und an den Rand gedrängte Menschen – eine von Männern missbrauchte Frau, ein zur Epilepsie neigender Computerfreak und Blake-Übersetzer, ein Spezialist für Blattkäfer und ein liebenswürdiger Nachbar, alles Ohnmächtige –, dort mächtige Männer der Stadt, der Wirtschaft, der Polizei und der Kirche, die den Ton angeben und Herren sind über Leben und Tod. Hier Liebe zum Leben, dort Feier des Todes. Am Ende des Filmes drehen sich dann die Machtverhältnisse um. Zunächst verhärten sich aber diese Fronten zu unversöhnlichen Lagern.

Insgesamt kommt der Film mal satirisch, mal feministisch akzentuiert daher. Ester Buss spricht im Filmdienst von einer Mischung aus Heimatfilm, Dorfkrimi, Öko-Thriller und zeitdiagnostischem Gesellschaftsportrait, die vor allem durch ihre exzentrische Hauptfigur geprägt ist. – Ob dieser Mix überzeugt, fragen auch noch andere Rezensenten.²³ Und: All das ist bereits in der ersten Szene enthalten:

Agnieszka Holland inszeniert gleich zu Beginn, nach einem langen Schwenk über wunderbare Natur, die schießwütigen Männer wie einen Mafia-Clan und betont damit die institutionalisierte Gewalt der Dorfgemeinschaft. Während sich die Kamera majestätisch in die Höhe schwingt und die Musik, satte Streicher und Bläser, zu einem bedrohlichen *Crescendo* anschwillt, füllt sich die Waldlichtung im Morgengrauen mit einem Geländewagen nach dem anderen.

23 Buss, Esther, Die Spur (2017). Eine exzentrische Frau kämpft gegen patriarchale Machenschaften, Filmdienst, 15. Dezember 2017, [filmdienst.de: https://is.gd/IH9u1e](https://is.gd/IH9u1e) [abgerufen am 13. Mai 2025].

Darüber hinaus bemerkenswert ist die Rhythmisierung des Filmes. Er wird nach dem Jagdkalender in Kapitel unterteilt: der Zeitrahmen der Geschichte erstreckt sich von Dezember bis zum August. Fast wie bei einem Abzählreim werden jeden Monat einleitend die Tierarten genannt, die zur Jagd freigegeben sind. Und auch die Inszenierung erlaubt den Zuschauern keine Schonzeiten. Ständig flieht irgendein Tier durchs Bild, ständig fallen Schüsse. Und in fast jedem Kapitel stirbt ein Mann.

Olga Tokarczuk

Zu Olga Tokarczuk, von der *Der Gesang der Fledermäuse*²⁴, die Romanvorlage für den Film, stammt, wäre viel sagen. Für unseren filmorientierten Zusammenhang muss aber reichen, dass sie gemeinsam mit dem Österreicher Peter Handke im Jahr 2019 rückwirkend den Nobelpreis für Literatur des Jahres 2018 erhielt, der zuvor nicht vergeben worden war. Die 1962 geborene Tokarczuk studierte Psychologie an der Universität Warschau. Neben dem Studium arbeitete sie als Volontärin in einem Heim für verhaltensauffällige Jugendliche und bildete nach Tätigkeit an einer Klinik Psychotherapeut:innen aus. Sie kämpft gegen staatliche und kirchliche Diskriminierung und für Gleichberechtigung der LGBTQI+-Community in Polen.



4 Olga Tokarczuk.

Tokarczuks aus vielen lesenswerten Erzählungen und Romanen bestehendes Werk ist durchzogen von religiösem und paranormalem Geisteswesen. So in *Ur und andere Zeiten*²⁵, in den *Jakobsbüchern*²⁶, einem 1000-sei-

24 Tokarczuk, Olga, *Der Gesang der Fledermäuse*. Aus dem Polnischen von Doreen Daume, Zürich 2019 [Originalausgabe: *Prowadź swój pług przez kości umarłych*, Krakau 2009, wörtl.: Führe deine Zange durch die Knochen der Toten].

25 Olga Tokarczuk, *Ur und andere Zeiten*. Aus dem Polnischen von Esther Kinsky, Berlin 2000 [Originalausgabe: *Prawiek i inne czasy*, Warschau 1996].

26 Olga Tokarczuk, *Die Jakobsbücher*. Aus dem Polnischen von Lisa Palmes und Lothar

tigen Roman über den jüdischen Messias der frühen Neuzeit, Sabatai Zwi, aber auch in ihrem aktuellen Roman *Empusion – Eine natur(un)heilkundliche Schauergeschichte*²⁷, in dem sie pünktlich zu dessen 100-jährigem Jubiläum eine osteuropäische Version von Thomas Manns *Zauberberg* vorlegt. Tokarczuk wurde bis heute mit über 20 Literaturpreisen ausgezeichnet. Auch ihre Essaysammlung *Übungen im Fremdsein*²⁸ enthält analytisch starke und politisch prononcierte Texte.

Die Welt der singenden Fledermäuse

Der *Gesang der Fledermäuse* stellt die über 300-seitige Novellenform eines ideenpolitischen Essays aus dem Jahre 2008 dar: *Die Masken der Tiere*²⁹. Sein Inhalt soll im Folgenden skizziert werden, weil er die Positionierung, die vermutlich beide, Autorin und Regisseurin, teilen, pointiert darstellt:

«Das Leiden eines Menschen kann ich besser ertragen als das Leiden eines Tieres»³⁰ in diesem Anfangssatz ist bereits die gesamte Essenz von Novelle und Film enthalten. Tokarczuk führt aus, dass nicht nur Kultur und Religion dem Menschen in seinem Leiden beistehen – ein Trost und eine Linderung, die dem Tier gänzlich abgehen («Das Leiden des Tieres ist ein absolutes, totales»), sondern dass er zudem völlig ohne Bewusstsein für seine Schuld den Tieren seit Jahrtausenden in vielfältigster und grässlichster Weise Leid und Tod zufügt. Während in der Antike, etwa bei Pythagoras, noch die Maxime gegolten habe «Ehre die Eltern, bringe den Göttern Fruchtopfer dar, schone die Tiere», habe zunächst Aristoteles und dann wirksamer die jüdisch-christliche Tradition diesen Frieden beendet: «Thomas von Aquin [...] meinte, die Tiere seien nicht nur nicht vernunftbegabt, sondern es fehle ihnen auch die unsterbliche Seele, weshalb ihr Tod [...] völlig bedeutungslos sei. Wir hätten keine direkten moralischen Verpflichtungen gegenüber den Tieren, weil nur eine Person [...] Subjekt

Quinkenstein, Zürich 2019 [Originalausgabe: Księgi Jakubowe, Krakau 2014].

27 Olga Tokarczuk, *Empusion. Eine natur(un)heilkundliche Schauergeschichte*. Aus dem Polnischen von Lisa Palmes und Lothar Quinkenstein, Zürich 2023 [Originalausgabe: *Empuzjon. Horror przyrodolecznicy*, Krakau 2022].

28 Olga Tokarczuk, *Übungen im Fremdsein. Essays und Reden*. Aus dem Polnischen von Bernhard Hartmann, Lisa Palmes und Lothar Quinkenstein, Zürich 2021 [Originalausgabe: *Czuły narrator*, Krakau 2020].

29 Olga Tokarczuk, *Die Masken der Tiere*, in: Olga Tokarczuk, *Übungen im Fremdsein. Essays und Reden*. Aus dem Polnischen von Bernhard Hartmann, Lisa Palmes und Lothar Quinkenstein, Zürich 2021, 45–66 [Originalausgabe: *Maski zwierząt*, in: *Krytyka polityczna* 15 (2008)].

30 Olga Tokarczuk, *Masken*, 45.

von Pflichten und Rechten sein könne.»³¹ Das ist eine Position, die wir in der Novelle wie im Film zweimal ausdrücklich aus dem Munde des später (deshalb) ermordeten katholischen Pfarrers vernehmen. Vermutlich mit gutem Recht, wenn man etwa den Umgang mit Tieren in den asiatischen Religionen und deren Einflussphäre vergleicht, zieht Tokarczuk die Linie von dieser biblisch-philosophisch begründeten Position direkt zur modernen Massentierhaltung: «Wir haben immer noch das klare <Du sollst nicht töten> in Erinnerung, das aber durch Interpretieren wie Thomas von Aquin so [...] verwässert wurde, dass der ursprüngliche Sinn des Gebotes völlig verloren ging»³². Auch diesen Satz hören wir fast wörtlich in Hollands Film.

Dass Descartes dann das Tier (und den Menschen) als Maschine dachte, Kant sich in die Tradition von Aristoteles stellt und noch Papst Pius IX.³³ «die Zustimmung zur Gründung einer Gesellschaft zur Verhütung von Tierquälerei» verweigerte, vervollständigt das Bild einer jahrtausendealten, Qual und Tod von Tieren legitimierenden (und bewirkenden) Männergesellschaft. Dass der aktuelle *Katechismus der Katholischen Kirche* Wohlwollen gegenüber Tieren gebietet, fällt da genauso wenig ins Gewicht wie Chrysostomos und Franziskus, die zwar mit ihrer Tierliebe Erwähnung finden, aber der pauschalen Verurteilung der christlich-katholischen Tradition keinen Abbruch tun.

Bis heute heilsam wirkend sind dagegen in den Augen Tokarczuks vor allem Michel Montaigne und Jeremy Bentham, der als Erster formuliert habe: «Zweifellos seien die Menschen in vielerlei Hinsicht vollkommener als die Tiere [...] für die moralische Betrachtung seien diese Unterschiede freilich irrelevant.» Entscheidend sei vielmehr die Frage «können sie leiden?»³⁴

Literarischer Kronzeuge für unser Themenfeld wird dann aber John Maxwell Coetzee mit seiner Novelle *Das Leben der Tiere*, der alle oben genannten Themenkomplexe in eine kritische Erzählung rund um die etwa 70-jährige (!) Literatin Elisabeth Costello gruppiert, die hier – für das Thema unseres gesamten Bandes interessant – bemerkt: «Nur die literarische Fiktion vermöge die Subjektivität des Menschen [...] wiederzugeben, nur die Fiktion mit ihren Möglichkeiten, eine ganze Person aufzubauen, sei den Argumenten des Verstandes überlegen.»³⁵ Man geht wohl nicht zu weit, wenn man vermutet, dass Tokarczuk genau *diese* Intention einer wirkungs-

31 Olga Tokarczuk, Masken, 47.

32 Olga Tokarczuk, Masken, 47.

33 Olga Tokarczuk, Masken, 48.

34 Olga Tokarczuk, Masken, 49f.

35 Olga Tokarczuk, Masken, 53.

steigernden Fiktionalisierung theoretischer Inhalte verfolgt, wenn sie ein Jahr nach diesem Essay ihre Novelle über mysteriös zu Tode kommende Jäger publiziert und wenige Jahre später eine noch massenwirksamere Verfilmung durch ihre Freundin Agnieszka Holland nach Kräften unterstützt. Fast wörtlich schreit Duszejko, die Protagonistin der polnischen Fiktion, die Worte Elisabeth Costellos heraus: «Ist es denn möglich, frage ich mich, dass sie alle an einem Verbrechen unvorstellbaren Ausmaßes teilhaben? [...] ich muss wohl verrückt sein! Aber tagtäglich sehe ich die Beweise: [...] Leichen, Leichenteile, die sie mit Geld gekauft haben [...]»³⁶ Doch ich träume nicht. Ich schaue in deine Augen, [...] in die Augen der Kinder und ich sehe nur Freundlichkeit, menschliche Freundlichkeit».³⁷ Hier erscheint nun der utopische Aspekt an Tokarczuks (und Hollands) Arbeit: Neben einer Brandmarkung der Tier-verachtenden Täter in Massentierhaltung und Jagd-gewerbe scheint in einer kleinen Gruppe gesellschaftlich marginalisierter Idealisten eine Idee des guten Lebens auf: Vegetarisch und im Einklang mit Flora und Fauna, gegenüber Mensch und Tier von echter Empathie getragen, leben sie auch am Ende ihrer Novelle allen Widrigkeiten und Ver-folgungen durch den polnischen Staat und die Kirche zum Trotz das gute Leben auf der anderen Seite der Grenze.

So wie ihre Novelle (und Hollands Film) endet auch bereits Tokarczuks Essay *Die Masken der Tiere* mit einer Beschwörung der *Empathie* als in euro-päischen Kulturen marginalisierte menschliche Fähigkeit. Wenn auch der Vegetarismus oder die Forderung nach Tierrechten «als Wunderlichkeit, als peinliche Idiosynkrasie» gelten³⁸, lohne es sich doch, «den anderen so zu betrachten, als wäre man es selbst; der scheinbaren Grenze zu misstrauen, die uns von anderen trennt, denn sie ist eine Täuschung.»³⁹

Dass sie hier sowohl das Prinzip christlicher Nächsten- und Feindesliebe als auch den Kant'schen kategorischen Imperativ aufgreift und *nur* auf die Tier- und Pflanzenwelt überträgt, ist Tokarczuk wohl bewusst, denn der Essay endet in einem regelrecht existenzialistischen Glaubensbekenntnis, wie es Albert Camus nicht besser hätte formulieren können:

es gibt keine Hoffnung, und es sieht so aus, als wäre die Welt nicht als gute geschaffen worden, als gründete sie auf Leiden, das sich nicht ver-

36 Auch der bei Tokarczuk und Holland provozierende Holocaustvergleich fällt bereits bei Coetzee: «Rings um uns herrscht ein System der Entwürdigung, der Grausamkeit und des Tötens, das sich mit allem messen kann, wozu das dritte Reich fähig war.» (Olga Tokarczuk, Masken, 56f.)

37 Olga Tokarczuk, Masken, 56.

38 Olga Tokarczuk, Masken, 59.

39 Olga Tokarczuk, Masken, 61.



5 Die Duszejko inmitten der Natur. DIE SPUR (POKOT), Agnieszka Holland, DE/PL/SE/SI/CZ 2017).

meiden lässt. Und obwohl wir nicht wissen, warum dem so ist, müssen wir uns in diesem Ozean der Hoffnungslosigkeit anständig verhalten – das macht uns zu Menschen, nicht unsere DNA. Uns so zu verhalten, als hätte es eine Bedeutung, als gäbe es Prinzipien und Normen, als existierte ein erlösendes und errettendes Gutes, das unserem Handeln einen Sinn verleiht.⁴⁰

Dass der Roman *Gesang der Fledermäuse* nicht einfach fikionalisierte Theorie, sondern raffiniert aufgebaute, weltanschaulich komplexe Suspense-Unterhaltung bietet, spiegelt sich in einer der ersten Rezensionen nach Erscheinen der Deutschen Ausgabe: «der Roman hat einen ganz eigenen, sehr vielschichtigen Charakter. Mit *Gesang der Fledermäuse* hat die polnische Literaturnobelpreisträgerin einen aberwitzigen, zugleich sehr nachdenklich stimmenden Roman geschrieben, der auf wundersame Weise einen spannenden Krimi mit einer klugen Gesellschaftskritik verknüpft, die über die charismatische Heldin vermittelt wird.»⁴¹ Wie diese entstanden ist, erläutert Tokarczuk ebenfalls in einem Vortrag mit dem bezeichnenden Titel *Der Fall Duszejko. Literarische Figuren*⁴², der sich weniger um die bis

40 Olga Tokarczuk, Masken, 61.

41 Constanze Matthes, Olga Tokarczuk – «Gesang der Fledermäuse», Zeichen & Zeiten, 2. Juli 2020, zeichenundzeiten.com: <https://jis.gd/7OGwmi> [abgerufen am 13. Mai 2025].

42 Olga Tokarczuk, Der Fall Duszejko. Literarische Figuren, in: Olga Tokarczuk, Übungen im Fremdsein. Essays und Reden. Aus dem Polnischen von Bernhard Hartmann, Lisa Palmes und Lothar Quinkenstein, Zürich 2021, 214–246.

hierher entwickelte Ideenpolitik kümmert, sondern zunächst einfach den Plot der Novelle und deren Entstehen in der Einbildungskraft der Autorin über längere Zeit schildert. Hier wird aber auch grundsätzlich deutlich, dass neben dem in Buch und Film vielfach zitierten Autor William Blake auch William Wordsworth und sein Konzept einer Remythologisierung der Welt eine wesentliche Klammer um Novelle und Film bildet:

«In jeglicher Naturform, Fels Frucht Blüte, / Ja selbst im Kiesel, der die Straße deckt, / Sah ich bewusstes Sein: ich sah sie fühlen, / Oder verband sie einem Allgefühl: / Die große Masse lag in einer Seele, / Das Leben wirkte, eingebettet; alles / Was ich erblickte, atmete Bedeutung / Und inneren Sinn.»⁴³

Neben der hier treffend geschilderten spirituellen Würde noch des letzten Kiesels spielt die Astrologie in Novelle und Film eine wesentliche Rolle, von der Tokarczuk hier schreibt

Duszejkos exzentrische Denkweise brachte mich außerdem zu der Erkenntnis, dass manche Dinge in unserer Umgebung [...], die gewöhnlich als gut oder positiv angesehen werden, auch eine dunkle Seite haben können, und dass es so etwas wie «Gelingen» und «Misslingen» in Wirklichkeit gar nicht gibt, weil jede auf diese Weise eingeordnete Situation unendlich viel komplexer ist, als es uns die simple duale Bewertung weismachen will.⁴⁴

So erklärt sich die komplexe und z. B. polnisch-katholisch vorgespurte Einteilung der Menschen in Gut und Böse einerseits in der Novelle (Mensch versus Natur, mordender Mann versus bewahrende Frau), andererseits aber auch die Tatsache, dass die Protagonistin selbst ihre Gutheit gerade dadurch kultiviert und stabilisiert, dass sie dunkle und aggressive Elemente nicht abspaltet, sondern integriert: Nicht nur charakterisiert sie sich selber mit dem astrologischen Begriff der «faulen Venus», sondern: «Duszejko eignet sich die Wut an und macht sie zu einem Instrument, das es ihr erlaubt, Einfluss auf die Welt um sie herum zu nehmen – mit allen furchtbaren Konsequenzen.»⁴⁵

Tokarczuk wie Holland werden gerne als feministische Autorinnen gekennzeichnet.⁴⁶ Diese Etikettierung führt allerdings insofern in die Irre, als

43 William Wordsworth, Präludium oder das Reifen eines Dichtergeistes. Ein autobiographisches Gedicht. Aus dem Englischen von Hermann Fischer, Stuttgart 1974, Vers 161–168; zit. nach Olga Tokarczuk, Der Fall Duszejko, 224.

44 Olga Tokarczuk, Duszejko, 231.

45 Olga Tokarczuk, Duszejko, 233.

46 Olga Tokarczuk, Duszejko, 238 f.

es zumindest Tokarczuk ausdrücklich nicht um einen reduzierten Kampf für Frauenrechte geht, sondern Gesellschaft, ja belebte Welt als Ganzes in den Blick kommt und eine universale Gerechtigkeit ganz im Sinne des jüdischen Schaloms, umfassenden Heils, bzw. im Sinne der Bergpredigt angezielt wird. Tokarczuk selbst denkt ihre Novelle also weniger in Dualismen als in pyramidal zulaufenden Hierarchien:

Oben an die Spitze wurden die Männer gestellt, die mit patriarchalem, paternalistischem Blick auf alles Tieferliegende hinabsehen, selbstgewiss, rücksichtslos und zynisch. Unten hingegen befindet sich die *mixed multitude*, die bunte uneinheitliche Mehrheit <der anderen>, der weniger starken, schlechter organisierten, häufig ausgegrenzten Menschen ohne Ambitionen, die Macht zu ergreifen, und zu einem Leben unter Bedingungen gezwungen, die die besser situierten Menschen an der Spitze diktiert haben. Schwächstes Element in dieser Machtpyramide sind natürlich die Tiere. Sie sind zum Symbol all jener geworden, die <arm sind vor Gott> und <rein im Herzen>, wie die Evangelien sie so hübsch bezeichnen und tröstend hinzufügen, dass gerade ihnen das Himmelreich gehöre.⁴⁷

Literaturverzeichnis

- Buss, Esther, *Die Spur* (2017). Eine exzentrische Frau kämpft gegen patriarchale Machenschaften, Filmdienst, 15. Dezember 2017, [filmdienst.de: https://is.gd/IH9u1e](https://is.gd/IH9u1e) [abgerufen am 13. Mai 2025].
- Karajica, Tara, Interview with Agnieszka Holland, Council of Europe – Eurimages, August 2019, [rm.coe.int: https://is.gd/cCSlQl](https://is.gd/cCSlQl) [abgerufen am 10. Jänner 2025].
- Matthes, Constanze, Olga Tokarczuk – «Gesang der Fledermäuse», *Zeichen & Zeiten*, 2. Juli 2020, [zeichenundzeiten.com: https://is.gd/7OGwmi](https://is.gd/7OGwmi) [abgerufen am 13. Mai 2025].
- Peitz, Christiane, Attacken auf Polens Kultur. Minister ignoriert Proteste gegen Verunglimpfung von Agnieszka Holland, *Tagesspiegel*, 22. September 2023, [tagesspiegel.de: https://is.gd/JRObkG](https://is.gd/JRObkG) [abgerufen am 13. Mai 2025].
- Peselmann, Arnika, Agnieszka Holland, *Die Spur*, in: Ulrich Marzolph (Hg.), *Reading Matters*, Göttingen 2023, 309–315.
- Tokarczuk, Olga, *Ur und andere Zeiten*. Aus dem Polnischen von Esther Kinsky, Berlin 2000 [Originalausgabe: *Prawiek i inne czasy*, Warschau 1996].
- Tokarczuk, Olga, *Der Gesang der Fledermäuse*. Aus dem Polnischen von Doreen Daume, Zürich 2019 [Originalausgabe: *Prowadź swój pług przez kości umarłych*, Krakau 2009, wörtl.: *Führe deine Zange durch die Knochen der Toten*].
- Tokarczuk, Olga, *Die Jakobsbücher*. Aus dem Polnischen von Lisa Palmes und Lothar Quinkenstein, Zürich 2019 [Originalausgabe: *Księgi Jakubowe*, Krakau 2014].
- Tokarczuk, Olga, *Der Fall Duszejko*. Literarische Figuren, in: Olga Tokarc-

47 Olga Tokarczuk, *Duszejko*, 238 f.

- zuk, Übungen im Fremdsein. Essays und Reden. Aus dem Polnischen von Bernhard Hartmann, Lisa Palmes und Lothar Quinkenstein, Zürich 2021, 214–246.
- Tokarczuk, Olga, Die Masken der Tiere, in: Olga Tokarczuk, Übungen im Fremdsein. Essays und Reden. Aus dem Polnischen von Bernhard Hartmann, Lisa Palmes und Lothar Quinkenstein, Zürich 2021, 45–66 [Originalausgabe: Maski zwierząt, in: Krytyka polityczna 15 (2008)].
- Tokarczuk, Olga, Übungen im Fremdsein. Essays und Reden. Aus dem Polnischen von Bernhard Hartmann, Lisa Palmes und Lothar Quinkenstein, Zürich 2021 [Originalausgabe: Czuły narrator, Krakau 2020].
- Tokarczuk, Olga, Empusion. Eine natur(un)heilkundliche Schauergeschichte. Aus dem Polnischen von Lisa Palmes und Lothar Quinkenstein, Zürich 2023 [Originalausgabe: Empuzjon. Horror przyrodolecznicy, Krakau 2022].

Freundschaft als heiliges Wissen

Idole der Selbsterkenntnis und die Frage nach dem guten Leben im Anthropozän

Wir leben im Zeitalter des Anthropozän. Wo dieses Wort fällt, denkt man an eine Zeit, in der die neuesten Daten zum Klimawandel sich mit der gleichen Frequenz über den Nachrichtenticker verbreiten wie das jüngste Update zum Wetterbericht. Ursprünglich bezeichnete das Anthropozän eine geochronologische Epoche, die im Menschen den Hauptverursacher biologischer, atmosphärischer und geologischer Wandlungsprozesse entdeckt. Dieser Sprachgebrauch hat sich nicht durchgesetzt. Doch es bezeichnete von Anfang an auch einen kulturellen Transformationsprozess, der ihm eine bleibende Aktualität verleiht. Indem man auf die Spuren reflektiert, die wir in unserer ökologischen Umwelt hinterlassen, reflektiert man zugleich auf die Spuren, die der veränderte Blick auf unsere natürliche Umwelt in unserem alltäglichen Leben hinterlässt. Eine Begriffsdefinition, die auf diese kulturgeschichtliche Dimension des Anthropozän abhebt, hat Bernd Scherer, der ehemalige Intendant des Berliner Haus der Kulturen der Welt, vorgelegt, als er schrieb:

Die anthropozäne Welt ist eine Welt, in der es kein Außen mehr gibt. Da menschliches Wissen und Technologie den Planeten als Ganzes transformiert, sind Menschen als Akteur*innen immer auch Teil des Geschehens. Wir stellen permanent die Welt her, der wir dann ausgesetzt sind. [...] Deshalb gibt es keinen Ort, an den wir uns zurückziehen können, um von dort aus [...] auf die Erde zu blicken. Wir müssen unser Handeln und Denken als immanenten Teil dieser Prozesse begreifen.¹

Der Epochenumbruch des Anthropozän betrifft demnach einen Haltungswechsel, der unsere Gegenwart abhebt vom klassisch modernen «Zeitalter

1 Bernd Scherer, Sars-Cov-2 oder die Begegnung mit uns selbst, in: FAZ, 29. April 2020, [hkw.de: https://is.gd/rp46Wo](https://is.gd/rp46Wo) [abgerufen am 16.07.2025]. Zum Folgenden auch Bruno Latour, Kampf um Gaia. Acht Vorträge über das neue Klimaregime, Frankfurt a. M. 2017.

des Weltbildes»²: Es gibt keine Außenperspektive mehr, die uns erlauben würde, mit einem Astronautenblick auf den «blauen Planeten» zu blicken. Die Marble-Ästhetik moderner Science-Fiction-Narrative ist symptomatisch für diese epistemische Fehlhaltung. Sie nährt die Illusion, es gäbe einen von irdischen Einflüssen freien Rückzugsraum selbstbestimmten Denkens, der uns erlaubt, die Welt, die wir bewohnen, unvoreingenommen zu beobachten und uns im Zweifelsfall auf einen anderen Planeten zurückzuziehen.³

Die für diese Fehlhaltung charakteristische epistemische Einstellung zur Welt wurde von René Descartes bereits 1644 entwickelt, und zwar in seinem Hauptwerk *Über die Prinzipien der Philosophie*. Im Brennpunkt dieses Werks stand das Prinzip subjektiver Selbstgewissheit als Dreh- und Angelpunkt einer neuen Form methodisch-kontrollierter Weltbemächtigung. In Vorwegnahme von Issac Newtons Hauptwerk *Principia Mathematica* (1687) skizzieren Descartes *Principia Philosophiae* dazu die geometrisch-mathematischen Prinzipien und Gesetze methodisch kontrollierter Naturerkenntnis. In einem der letzten Paragraphen fasst er das Ergebnis in folgenden Worten zusammen: Ich habe «die Erde und sogar die gesamte sichtbare Welt als Maschine beschrieben».⁴

Wer die sichtbare Welt als Maschine beschreibt, muss einen Blick von Nirgendwo auf die Weltmaschine einnehmen, ohne in ihr Räderwerk einzugreifen – selbst, wenn sein Körper Teil dieses Räderwerks ist. Nur so ist das programmatische Ziel neuzeitlicher Fortschrittsutopien zu erreichen, das nach Descartes darin liegt «maîtres et possesseurs de la nature»⁵ zu werden.

Genau dieser epistemologische, distanziert-kontrollierende Blick auf die Welt ist uns im Gefolge des ökologisch-kulturgeschichtlichen Bruchs der vergangenen Jahrzehnte abhandengekommen. Doch es wäre vermessend, zu glauben, man könne die Zukunftsprojekte der Vergangenheit zu den Akten legen, ohne ins Stolpern zu geraten über die Frage, was es denn künftig bedeuten könnte, über die Zukunft nachzudenken. Von daher überrascht es nicht, dass die meisten Menschen den Epochenumbruch der Gegenwart als eine Phase der Desorientierung und nicht, wie zu Descartes' Zeiten, als eine zukunftsweisende Phase des Neuaufbruchs erfahren.

2 Martin Heidegger, *Die Zeit des Weltbildes*, Frankfurt a. M. 1963.

3 Dazu Michael S. Northcott, *Place, Ecology and the Sacred. The Moral Geography of Sustainable Communities*, London / New York 2015.

4 René Descartes, *Die Prinzipien der Philosophie*. Übers. von Christian Wohlers, Hamburg 2007, IV § 188.

5 René Descartes, *Discours de la méthode*. Édition Adam et Tannery, Paris 1637, 192.

Der Holzweg utilitaristischer und deontologischer Ethikkonzepte

Nirgends zeigt sich das deutlicher als in den Verwerfungen, die der gegenwärtige Bruch in unserem moralischen, politischen und ökonomischen Leben zeitigt. Der cartesianische Rationalist träumte davon, das Räderwerk der Welt präzise zu vermessen. Im späten 18. Jahrhundert kam es dann zu einer humanistisch akzentuierten Transformation dieses Projekts. Die cartesianische Frage, wie man die Ordnung der Dinge methodisch diszipliniert *vermisst*, wurde verdrängt durch die futuristische Frage, wie man die Welt in strategisch kalkulierter Weise *verändert*.⁶ Je nach kultureller Präferenz konnte man sich dazu am Vorbild eines utilitaristischen Konsequentialismus oder einer deontologischen Ethik orientieren.

Folgte man dem durch Jeremy Bentham vorgezeichneten utilitaristischen Pfad, so fokussierte das Ethos des Machen-Wollens auf die Minimierung von Schmerzempfindungen und die Herstellung des größtmöglichen Glücksempfindens der größtmöglichen Zahl. In den aus diesem Zukunftspfad hervorgegangenen modernen Wirtschaftswissenschaften entwickelte man folgerichtig Wohlfahrtskalküle, die mit mathematischen Methoden einen Idealzustand zu errechnen erlaubten.⁷ In den daraus hervorgegangenen empirisch-mathematischen Fachdiskursen hat sich seither einiges getan. Die Wachstumskalküle heutiger Wirtschaftswissenschaften zielen z. B. nicht mehr auf ein hedonistisches Wohlfahrtsoptimum, wie dies der klassische Utilitarismus vorsah, sondern auf eine Art Kräftegleichgewicht. Statt das größtmögliche Vergnügen (*hēdonē*) durch absolute Zahlenwerte (Kardinalzahlen) zu definieren, die sich additiv errechnen lassen, orientiert man sich an den subjektiven Präferenzen der betroffenen Individuen, die durch Zahlenrankings (Ordinalzahlen) zu einem «Pareto-Optimum» hochgerechnet werden können. Darunter versteht man einen Gleichgewichtszustand, in dem unterm Strich alle Betroffenen am besten wegkommen – und zwar unabhängig von der Frage, welche Wertvorstellungen die Betroffenen haben. Wirtschaftswissenschaftlich betrachtet ist das ein gewaltiger Unterschied. Das ändert aber nichts am für beide Positionen konstitutiven Glauben, dass sich mit quantifizierbaren Methoden ein mathematisches Optimum definieren lässt, an dem man sich in politischen und ökonomischen Entscheidungsprozessen auch dann orientieren kann, wenn man unterschiedliche Wertpräferenzen hat.

6 Dazu Michel Foucault, *Die Ordnung der Dinge*, Frankfurt a. M. 1974.

7 Zum Folgenden: Hilary Putnam / Vivian Charles Walsh (Hg.), *The End of Value-Free Economics. With Comments by Harvey Gram, Martha Nussbaum and Amartya Sen*, London 2012.

Aus Sicht mathematisch-naturwissenschaftlicher Theoriekonzepte, die berücksichtigen, dass wir immer Teil der Funktionssysteme sind, die wir beobachten, sind Wachstumskalküle dieses Typs als irrational einzustufen. Selbstreferenzielle dynamische Systeme können sich nämlich in verschiedenen Gleichgewichtszuständen einpendeln, die im Falle ökonomischer Systeme wertethisch unvergleichbar sind.⁸ Es gibt demzufolge kein beobachterneutrales ökonomisches Optimum. Das Konzept einer wertneutralen Ökonomie ist, wie die Wirtschaftswissenschaftler, Philosophinnen und Philosophen Vivian Walsh, Hilary Putnam, Amartya Sen und Martha Nussbaum gezeigt haben, gescheitert.⁹ Mangels konsensfähiger mathematisch modellierbarer Alternativen hat man es dennoch bisher nicht geschafft, aus den rational unhaltbaren Zukunftskalkülen utilitaristischer Wachstumsökonomien auszusteigen. Statt die Überzeugung aufzugeben, dass rationales Handeln gleichbedeutend sei mit strategisch kalkulierter Zukunftsplanung, planen und kalkulieren wir hemmungslos weiter, weil wir uns nicht eingestehen möchten, dass die instrumentale Vernunft der klassischen Moderne sich als Holzweg erwiesen hat.

Das führt mich zur zweiten Theorieoption des Industriezeitalters: zum deontologischen Blick auf die cartesianische Weltmaschine, der für unser modernes Verständnis von Recht und Gesetz wegweisend war. Der deontologische Blick von Nirgendwo misstraut den vermeintlich wertneutralen Interessenkalkülen moderner Utilitaristinnen und Utilitaristen. Statt geradewegs auf das größtmögliche Glück der größtmöglichen Zahl zu spekulieren, fokussiert man hier darauf, die subjektiven Bedingungen zu optimieren, die Menschen als *glückswürdig* erscheinen lassen.¹⁰ Das schließt nicht aus, dass man sich zugleich um die Optimierung von Wohlfahrtskalkülen bemüht. Doch an erster Stelle steht die Forderung, sicher zu stellen, dass jeder seine subjektiven Präferenzen mit Respekt und Achtung vor den Präferenzen anderer Subjekte verfolgt. Und so konzentriert sich der Optimierungsimperativ darauf, die politischen und rechtlichen Rahmenbedingungen zu verbessern, unter denen Menschen tun können, was sie für erstrebenswert halten, ohne dass es zu einer diskriminierenden Benachteiligung schwächerer Subjekte und damit zu einem Verstoß gegen das Gleichheitsprinzip kommt.

Die für dieses deontologische Projekt grundlegende kantische Tradition war nicht nur für deutschsprachige Nachkriegsphilosophinnen und -philosophen wie Jürgen Habermas oder linksliberale anglo-amerikanische Philo-

8 Vgl. Lee Smolin, *Time Reborn*, New York 2013, 252–272.

9 Vgl. Hilary Putnam / Vivian Charles Walsh, *The End of Value-Free Economics*.

10 Vgl. Immanuel Kant, *Kritik der praktischen Vernunft*, Darmstadt 1956.

sophen wie John Rawls wegweisend. In ihren praktischen Implikationen blieb sie auch für postmoderne Nachkriegsdenkerinnen und -denker wie Michel Foucault, Jacques Derrida und Judith Butler bestimmend. Die machtkritischen Analysen der Postmoderne ließen die Fortschrittsmythen der klassischen Moderne zwar als aporetisch erscheinen. Statt Idealzustände zu postulieren, spekulierte man hier auf eine «Ökonomie der Gewalt» oder eine «Ökonomie des geringsten Übels».¹¹ Doch im Ergebnis machte das keinen Unterschied. Die Logik strategisch-kalkulierenden Denkens hatte in beiden Fällen das letzte Wort. Ein strategisch perfektioniertes politisch-ökonomisches Gleichgewicht ist in beiden Fällen dann gegeben, wenn ich meine subjektiven Lebensziele in gewaltökonomisch nach Diversitäts- und Inklusivitätskriterien abgesicherter Form verwirklichen kann, ohne mir den Vorwurf einzuhandeln, andere Menschen diskriminiert, ausgebeutet oder durch Makro- resp. Mikro-Aggressionen um die Chance subjektiver Selbstoptimierung gebracht zu haben. Nur wer sich diesem Prinzip unterwirft kann darauf hoffen, vor dem Weltgericht gesetzeskonformer Subjekte Bestand zu haben, ohne gecancelt zu werden. Und so blickt man auch hier auf ein nach kontrollier- und vorhersagbaren Normen, Regeln und Gesetzen organisiertes Räderwerk herab, das dem kategorischen Imperativ Immanuel Kants die Treue hält: «Frage dich selbst, ob die Handlung, die du vorhast, wenn sie nach einem Gesetze der Natur, von der du selbst ein Teil wärest, geschehen sollte, du sie wohl als durch deinen Willen möglich ansehen würdest.»¹²

Weisheitliche Denker wie Platon, Aristoteles, Augustinus und Thomas von Aquin hätten Mühe gehabt, den für dieses dualistische Weltbild grundlegenden, methodisch kontrollierten Blick von Nirgendwo mit der ethischen Grundhaltung in Einklang zu bringen, die kluge Menschen dazu befähigt, nach einem guten Leben zu streben. Im Brennpunkt der tugendethischen Tradition stand nämlich das Streben nach Selbsterkenntnis, oder genauer: die Frage, wie man unterscheidet zwischen dem, was man *glaubt* zu wollen und dem, was man *wirklich* will. Wer sich niemals sicher sein kann, ob er in der Definition seiner Strebenziele einer Form von Selbstverblendung auf den Leim gegangen ist, wird sich davor hüten, in blindem Vertrauen auf idealisierte Zielvorgaben oder politisch-ökonomische Verfahrensregeln in die Zukunft aufzubrechen.¹³ Die christliche Tradition weisheitlichen Denkens hatte zwar keinerlei Hemmung, von «letzten

11 Vgl. Johannes Hoff, *Spiritualität und Sprachverlust. Theologie nach Foucault und Derrida*, Paderborn 1999.

12 Immanuel Kant, *Kritik der praktischen Vernunft*, 122.

13 Dazu Johannes Hoff, *Can Scientific Agnosticism be Rational? Idolatry and the Crisis of European Sciences in the Age of the Digital Transformation*, in: *Zeitschrift für Theologie und Philosophie* 146, 4 (2024), 575–608.

Dingen» zu sprechen. Doch das Streben nach dem letzten Ziel hatte, modern gesprochen, einen rekursiven Zug. Weil es mit dem Punkt ultimativer Erleuchtung und Selbsterkenntnis, der glückseligen Schau Gottes, zusammenfällt, musste der aufrichtig Suchende sich auf dem Weg dorthin mit vorläufigen Zielvorgaben zufriedengeben. Wie ein Wanderer, der einem Berggipfel entgegenstrebt, kann er immer nur auf die nächste Kehre fokussieren, die ihn auf den labyrinthischen Serpentinien des Lebens zum Gipfel der Selbsterkenntnis führt. Wer im christlichen Mittelalter von der Zukunft träumte, hatte aus diesem Grund eher das Labyrinth von Chartres vor Augen als eine «regulative Idee» kantischen Stils oder gar ein mathematisch modellierbares Pareto-Optimum.

Aus dem gleichen Grund hätten die angeführten Denker der modernen Begeisterung für glücklos-altruistische Sympathie- oder Mitleids-Ethiken misstraut: keine Selbsterkenntnis ohne Selbstliebe – und keine Selbstliebe, ohne das aufrichtige Bemühen, bereits im hier und jetzt ein gelingendes Leben zu führen, das anderen und vor allem jüngeren Menschen als Vorbild dienen kann. Weil ein solches Leben nur zu erlangen ist, wenn man im Einklang mit sich selbst, seinem Schöpfer und seiner Mit- und Umwelt lebt, lag das Grundproblem dieser Ethiken *nicht* darin, zwischen (egoistischer) Selbstliebe und altruistischer Selbstlosigkeit zu wählen, sondern darin, ein weises Leben zu führen, das dem guten Leben aller und damit auch der eigenen Glückseligkeit förderlich ist. Genau darauf zielte das weisheitliche Denken hochmittelalterlicher Philosophen wie Thomas von Aquin ab, die hier den Spuren des Kirchenvaters Augustinus folgten.¹⁴

Die freudlose Barbarei altruistischer Menschheitsliebe

Nach Augustinus ist Nächstenliebe eine Frucht der Einheit von Selbst- und Gottesliebe.¹⁵ Aus diesem Grund unterschied er zwischen wahrer Selbstliebe und narzisstisch-verblendeter destruktiver Selbstliebe. Verwerflich ist nur die letztere, da sie Formen der Überheblichkeit (*superbia*) und kompetitiver Habgier (*avaritia*) nach sich zieht und am Ende alle Geschöpfe als «beraubt» (*privatum*) dastehen lässt.¹⁶

14 Dass Thomas' Ethikkonzept der augustininischen Tradition näherstand als der franziskanisch geprägten Tradition des spätmittelalterlichen Augustinianismus hat als erster Alasdair MacIntyre gezeigt. (Vgl. Alasdair C. MacIntyre, *Three Rival Versions of Moral Enquiry. Encyclopaedia, Genealogy, and Tradition*, London 1990.)

15 Vgl. Johannes Hoff, *Verteidigung des Heiligen. Anthropologie der digitalen Transformation*, Freiburg/Basel/Wien 2021, 407–417.

16 Vgl. Aurelius Augustinus, *De Trinitate*. Lateinisch-deutsch, Hamburg 2003, XIV.14.18;

Zu einem radikalen Bruch mit dieser Tradition kam es spätestens im Gefolge des 18. Jahrhunderts. Prototypisch hierfür ist Auguste Comtes (1798–1857) positivistische Menschheitsreligion, die, vor dem Hintergrund der französischen Revolution, die Fiktion altruistischer Selbstlosigkeit mit einer wissenschaftlichen Gesinnung fusionierte. Max Scheler hat diese Revolution in seiner Monografie über das bürgerliche Ressentiment von 1912 mit unbestechlicher Präzision rekapituliert:

Liebe deinen Nächsten als dich selbst, lautet der christliche Satz! Es ist charakteristisch, dass ein Hauptwortführer der modernen Menschenliebe, AUGUST COMTE – der Erfinder des Barbarismus Altruismus – an diesem Satze Anstoß nimmt, das Christentum seines Gebotes wegen, auch für das eigene Seelenheil zu sorgen, der Unterstützung der «egoistischen Impulse», anklagt, und den Satz durch den neuen positivistischen ersetzt sehen will: Liebe deinen Nächsten mehr als dich selbst.¹⁷

Moderne Altruistinnen und Altruisten sind bereit, sich für die Menschheit aufzuopfern. Und das hat mit ihrem cartesianisch oder kantisch «aufgeklärten»¹⁸, wissenschaftlichen Selbstverständnis zu tun: Der strategisch kontrollierte Blick von Nirgendwo prädestiniert sie dazu, immer dann, wenn sie mit kritischen Fragen zu rechnen haben, eine unbeteiligte Beobachterperspektive einzunehmen, die sie mit einem Astronautenblick auf die Erde blicken lässt.

Was das konkret bedeutet, lässt sich idealtypisch an der klassischen Kardinaltugend der Gerechtigkeit ablesen. Aus der Perspektive eines strategisch disziplinierten, unbeteiligten Beobachters lässt sich die Forderung, andere Menschen gerecht zu behandeln, mit einem wertneutralen Gleichbehandlungs- oder Chancengleichheitspostulat gleichsetzen.¹⁹ Dass diese Gleichung einen mechanistischen Zug hat, fiel lange Zeit nicht auf, da die wenigsten Menschen sich gnadenlos an starre Regelsysteme, Kalküle und Normen hielten. Weil man nach wie vor mit traditionellen Wert- und Tugendvorstellungen vertraut war, wusste man, dass die Regel- und Normabweichung das Echtheitssiegel kultivierter Umgangsformen ist. «Es ist

und Aurelius Augustinus, *De Genesi ad litteram libri duodecim eiusdem libri capitula*, Vindobonae 1894, XI.15.19.

17 Max Scheler, *Über Ressentiment und moralisches Werturteil*, Leipzig 1912, 60, siehe auch 57.

18 Dazu Johannes Hoff, *Enlightenment Now! Overcoming the Functional Cognitivism of the Kantian Tradition*, in: *Philosophy, Theology and the Sciences* 11 (2024), 181–207.

19 Zum Wert strategisch nicht kontrollierbarer Formen der Ungleichheit vgl. Johannes Hoff, *Verteidigung des Heiligen*, 432–457.

unhöflich, nur aus Höflichkeit höflich zu sein»,²⁰ schrieb Jacques Derrida noch in den späten 1990er-Jahren. Damit machte er auf die aporetischen Züge modern-deontologischer Ethikkonzepte aufmerksam, die uns vor dem Hintergrund der digitalen Transformation des 21. Jahrhunderts noch deutlicher vor Augen stehen als in den 1990er-Jahren. Wer unreflektiert daran festhält, alle Menschen gleich zu behandeln, befördert eine Kultur der Achtlosigkeit, die unsere natürliche Gabe, Unterschiedliches mit Blick auf gemeinschaftlich geteilte Werte unterschiedlich zu behandeln, entwertet. Und so befördert man zu guter Letzt das schlimmste Übel, das Menschen im digitalen Zeitalter in den Sinn kommen kann: das «Übel der Abstraktion» (*mal d'abstraction*).²¹

Das sozialpositivistische Fortschrittsdenken des 19. Jahrhunderts, das der altruistischen Menschheitsreligion des Industriezeitalters zu ihrem Siegeszug verhalf, war von solchen Anfechtungen noch unberührt. Denn es unterstellte, dass sich Einseitigkeiten durch Formen funktionaler Differenzierung ausbalancieren lassen. So versuchte man z. B., ein Gleichgewicht zwischen dem altruistisch-wertneutralen Blick auf die newtonsche Weltmaschine und egoistischen Privatinteressen herzustellen, die uns als physische Rädchen im mechanischen Räderwerk der Welt zum Handeln motivieren. Welche dieser funktional differenzierten Perspektiven man einnahm, hing davon ab, ob man sich als mechanistisch beschreibbares Rad im Räderwerk auffasste oder die körperlose Position des altruistischen Beobachters einnahm. Beides war jederzeit möglich, da im Prinzip beide Positionen einer wertneutral-kalkulierenden Geisteshaltung entsprangen, sofern man egoistisches Glückstreben – im Stile des Sozialdarwinismus – als Prädikat unserer biologischen Natur deutete und höhere Werte als ökonomisch vernachlässigbar oder sekundär behandelte.

Weisheitliche Denkerinnen und Denker wie Augustinus wären niemals auf die Idee gekommen, ein Denken, das zwischen altruistischer Selbstlosigkeit und egoistischem Kalkül oszilliert, für rational zu halten. Das wäre schon deshalb undenkbar gewesen, weil sie die höchsten Freuden des Lebens nicht als Gegenstand egoistischer Interessenkalküle betrachteten. Wer ein Fest feiert und dafür seine letzten Ersparnisse aufopfert, tut das nicht aus altruistischen Motiven, sondern weil er sich daran freut und sich noch Jahrzehnte später für das gelungene Fest beglückwünscht. Doch die Freude an Formen des geteilten Lebens, die Menschen mit Menschen und Geschöpfe mit Geschöpfen verbinden, spielt

20 Jacques Derrida, *Passions*, Paris 1993, 24 (Übersetzung J. H.).

21 Jacques Derrida, *Foi et savoir. Les deux sources de la «religion» aux limites de la simple raison*, Paris 1996, 10.

in liberalistischen Konkurrenzökonomien keine signifikante Rolle – sie fällt sozusagen zwischen die Ritzen egoistischer und altruistischer Ziel-funktionen.²²

Vor diesem kulturgeschichtlichen Hintergrund wird das hohe mora-lische Ansehen begreiflich, dass altruistische Science-Fiction-Kalküle im digitalen Monopolkapitalismus des 21. Jahrhunderts spielen. Neu an die-ser jüngsten Phase abstrakt-quantifizierenden, strategischen Denkens ist der Kollaps der funktionalen Differenzierung zwischen altruistisch-wertneutralem und egoistisch-interessengeleitetem Handeln. Auguste Comtes Revolution oszillierte noch zwischen den Polen altruistischer Philanthropie und egoistischem Kalkül. Bei transhumanistischen Mono-polisten, wie Sam Altmann, Elon Musk, Bill Gates oder Jeff Bezos, kommt es sozusagen zu einem Zusammenfall der Gegensätze. Das ökonomische Interessenkalkül selbstverliebter Erlösergestalten fällt mit der altruisti-schen Beförderung des universalen Menschheitswohls zusammen, weil man jetzt über die technischen Mittel und das nötige Finanzkapital ver-fügen zu können glaubt, alle Probleme der Menschheit durch disruptive Innovationen zu lösen.

Im Jargon spätmoderner Venture-Kapitalisten heißt dieses Projekt «ef-fektiver Altruismus» oder auch «Longtermismus».²³ Die altruistische Logik longtermistischer Zukunftsvisionen lässt sich an magischen Zahlen ab-lesen – z. B. an der Zahl 10^{100} . Nehmen wir als Beispiel folgende Kalkulation. Wenn ich einem Bettler 10 Euro gebe, wird er sie versaufen; investiere ich sie in Moskitonetze, so rette ich, nach dem Altruisten William MacAskill, voraussichtlich Dutzenden von Menschen das Leben.²⁴ Berücksichtigt man außerdem die longermistische Unterstellung, dass auch das Schicksal künftiger Generationen ins Gewicht fällt, so ist die Logik mathematisch unvoreingenommener Präzision auch auf die Zukunft auszuweiten. Der altruistische Akt, Menschen durch Moskitonetze zu retten, lässt sich dann mit den Potenzialen zukünftiger Generationen verrechnen, ein schmerz-freies oder gar glückliches Leben zu leben. Um ein gängiges Fallbeispiel anzuführen: Eine ökologische Katastrophe, die die Erdbevölkerung der kommenden zwei Jahrtausende um 75 % reduziert, wäre schlimm; aber sie wäre viel weniger schlimm als eine versäumte Zukunftsinvestition, die ver-hindert, dass in ca. 10^{100} Jahren eine exponentiell größere intergalaktische

22 Dazu John Milbank / Adrian Pabst, *The Politics of Virtue. Postliberalism and the Human Future*, London 2016.

23 Vgl. Toby Ord, *The Precipice. Existential Risk and the Future of Humanity*, New York 2020.

24 Jean-Pierre Ziegler, *Neue Spenden-Logik. Wieso dein Banker mehr Leben retten kann als dein Arzt*, stern+, 12. Juni 2017, stern.de: <https://is.gd/9yWcpE> [abgerufen am 12. Mai 2025].

Zivilisation entsteht, die alle Potenziale zu einem glücklichen Leben ausschöpft.

Altruistische Risikoforscherinnen und -forscher wie Nick Bostrom stützen sich auf solche Kalküle, wenn sie dazu aufrufen, in unsere intergalaktische Zukunft zu investieren, um dem «existenziellen Risiko» einer vollständigen Auslöschung der Menschheit zuvorzukommen. Risikoszenarien dieses Typs relativieren unsere tagespolitische Lokalperspektive auf die irdische Welt und können dafür logisch-mathematisch präzise Argumente ins Feld führen. Verglichen mit einem intergalaktischen Tsunami wäre z. B. ein zweiter Holocaust mit weiteren 40 Millionen Toten nur eine harmlose Kräuselwelle («a mere ripple»)²⁵.

Kalküle dieser Art denken zu Ende, was in den Fortschrittskalkülen des 19. und 20. Jahrhunderts nur angedacht war. Und doch reicht ein Mindestmaß an sozialer Intelligenz, um zu verstehen, dass ein Mensch, der aus egoistischen Motiven eine Bank überfällt, weniger beunruhigende Verhaltensmuster zur Schau stellt als ein von der Sorge für das Betriebssystem des Universums getriebener CEO, der sich aus altruistischen Motiven für die Menschheit aufopfert.

Ökonomien der Freundschaft

Ich möchte mich in der zweiten Hälfte dieses Essays nicht mit solchen Krisenphänomenen beschäftigen, sondern der Frage nachgehen, was eine Ethik des guten Lebens, die aus dem Ja zum geteilten, konvivialen Leben entspringt, von einer altruistischen Menschheitsethik oder einer postmodernen Ethik der Diskriminierungs- und Schmerzvermeidung unterscheidet. Thomas von Aquin hatte diesen Unterschied im Blick, als er Mitleid als ein «niederes Strebevermögen»²⁶ einstuft. Selbst Akte des Martyriums waren in seinen Augen nur deshalb heilig, weil sie dem Ja zum guten, konvivialen Leben entsprangen. Es gibt ein richtiges Leben im falschen! Und deshalb wäre Thomas niemals auf die Idee gekommen, das christliche Liebesgebot auf das zu reduzieren, was puritanische Christen im Gefolge von Adam Smith als «*sympathy*» oder «*compassion*» bezeichneten. Weil es für Thomas noch keinen Gegensatz zwischen christlicher Gottes- und griechischer Weisheitsliebe gab, schloss sein Liebesbegriff selbst-

25 Zu den angeführten Beispielen vgl. Phil Torres, *Against Longtermism*, Aeon, 19. Oktober 2021, aeon.co: <https://is.gd/P7fMQM> [abgerufen am 12. Mai 2025].

26 Thomas von Aquin, *Summa Theologica*. Vollständige, ungekürzte deutsch-lateinische Ausgabe, Salzburg 1933, II. II., q. 30, art. 3.

verständlich ein, was Griechen *Eudaimonía* nannten: das erotische Verlangen, im Einklang mit den unkalkulierbaren Fügungen des Schicksals ein geistig-geistlich wohlgestimmtes Leben zu leben, das sich nicht nur an den großen, sondern auch an den kleinen Dingen des Lebens freut und diese Freude in Dankbarkeit mit anderen Kreaturen teilt.

Wie bereits angedeutet war diese Freude nicht ablösbar vom Weg zur Selbsterkenntnis.²⁷ Die Liebe zum Leben hat einen wahrheits- und wirklichkeitserschließenden Zug. Durch eine Art natürlicher Wahlverwandtschaft fühlen sich Intellekt-begabte Tiere zu Dingen hingezogen, die ihre Welt mit Sinn erfüllen – ihrer schönen Gestalt, ihrer magischen Ausstrahlung, ihrer inneren Vollkommenheit.²⁸ Das erlaubt ihnen zu unterscheiden zwischen dem, was ihr Leben bereichert und mit Sinn erfüllt und dem, was es innerlich aushöhlt. Bereits beim heiligen Augustinus wird das lateinische Wort für Liebe, *amor*, deshalb synonym mit dem Wort *dilectio* gebraucht, das auf den erotischen Charakter liebender Zuneigung abhebt. Authentische Liebe entspringt immer einem Akt gnadenhafter Erwählung: Der Liebende wählt etwas aus, indem er seinen Geist auf Dingen ruhen lässt, deren Schönheit seine Aufmerksamkeit absorbiert. Dadurch wird der Mensch geneigt – neu-deutsch gesprochen, er wird zu einem Wesen, das einen natürlichen *Bias* hat, einen *Bias* für das Wahre, Gute und Schöne.

Es überrascht vor diesem Hintergrund nicht, dass moderne, durch die Tradition freudlos-altruistischer Gesinnungsethiken geprägte Augustinus-Interpretinnen und Interpreten mit dem Wort *dilectio* Probleme haben und sich in ihren Übersetzungen regelmäßig darum bemühen, den lateinischen Text in das Prokrustesbett eines modernen Körper-Geist-Dualismus hineinzupressen.²⁹ Der «aufgeklärte» Übersetzer bevorzugt einen abstrakten Liebesbegriff, der den Akt liebender Erwählung zu einem Akt altruistischer Selbsthingabe sublimiert.

Exemplarisch für die hinter solchen erhabenen Übermalungen stehende altruistische Diskurspolitik ist die im englischen Sprachraum geführte Debatte über die moralische Legitimation persönlicher Freundschaften. So argumentiert z. B. die Moralphilosophin und Metaethikerin Sarah Stroud,

27 Vgl. Thomas von Aquin, *Summa Theologica*, I., q. 39, art. 8.

28 Dazu Johannes Hoff, *The Gift of Intelligence and the Sacramentality of Real Presence. Overcoming the Dataist Metaphysics of Modern Cognitivism*, in: *Modern Theology* 40, 4 (2024), 921–947.

29 Zur Überwindung cartesianischer Exegesen Augustinischer Philosophie: Rowan Williams, *On Augustine*, London 2016; und Michael Hanby, *Augustine and Modernity*, London 2003. Dazu mit Blick auf Augustinus, *De Trinitate* 8.6: Enrico Grube, *Die Ursprünge trinitarischer Anthropologie. Der Mensch als Bild Gottes in Augustins «De Trinitate»*, in: *Zeitschrift für Theologie und Philosophie* 147, 1 (2025), 44–71.

dass persönliche Freundschaften mit «Bindungen» (*commitments*) einhergehen, die das unvoreingenommene Urteil trüben und folglich, strenggenommen, als moralisch problematisch einzustufen sind. Wer Freunde hat, hat einen *Bias* und das sollte uns zu denken geben.

Man versteht solche Debatten nicht, wenn man sich nicht klar macht, dass sie dem cartesianischen Blick von Nirgendwo entspringen, der uns zu objektiv urteilenden, unvoreingenommenen Subjekten werden lassen soll. Wer sich, statt seine subjektiven *Biases* kritisch zu hinterfragen, auf persönliche Freundschaften einlässt, endet nahezu unvermeidlich in einem «verzerrten Blick auf die Realität».³⁰ Stroud bestreitet zwar nicht, dass Freundschaften dem guten Leben förderlich sind. Doch das Prokrustesbett altruistischer Diskurspolitik verurteilt sie dazu, in einer zwischen ethischer Unvoreingenommenheit und persönlichem Engagement zerrissenen Situation zu enden: Wer ein gutes Leben leben möchte, muss sich damit abfinden, dass sein Leben im Widerspruch oder doch zumindest in Spannung zu seinen höchsten Idealen steht.

Bei weisheitlichen Denkerinnen und Denkern wie Augustinus und Thomas von Aquin hatte die Liebe zum Freund noch das Potenzial, vernunftbegabte Geschöpfe auf dem labyrinthischen Weg geschöpflicher Selbsterkenntnis voranzubringen. Sie erschloss ihnen einen Vorgeschmack der Herrlichkeit Gottes. Wer im Gegensatz dazu auf die Welt aus der Perspektive eines mitleidsvoll-distanzierten Zuschauers blickt, für den kann der Blick liebevoller Hinneigung nur den Charakter einer Augentrübung haben, die das ethische Neutralitätsgebot verletzt. *Amor ipse intellectus est*, schrieb Wilhelm von Saint-Thierry im Jahr 1148: Liebe macht sehend.³¹ In der cartesianisch-kantischen Moderne gilt das hierzu gegenläufige Prinzip aus dem zweiten Akt von Williams Shakespeares *Kaufmann von Venedig* (Scene 6): «Love is blind and lovers cannot see!»

Das Motiv kopfloser Liebe wird in Shakespeares *Sommernachtstraum* dramatisch ausgebaut. Doch das dazugehörige, soeben zitierte geflügelte Wort fällt nahezu beiläufig im größeren Rahmen eines Stücks über den frühneuzeitlichen Venture-Kapitalismus Venedigs. Verglichen mit den großen Linien frühkapitalistischer Weltbemächtigung ist das Wort «Liebe» demzufolge im marginalen Halbdunkel nächtlicher Traumszenen zu verorten. Shakespeares *Kaufmann* antizipiert damit den modernen Bruch zwischen Liebe und Ökonomie, oder genauer: Das um 1600 entstandene Stück

30 Sarah Stroud, Epistemic Partiality in Friendship, *Ethics* 116, 3 (2006), 513 (Übersetzung J.H.). Vgl. dazu auch Samuel Kimbriel, *Friendship as Sacred Knowing*, Oxford 2014, 9–36.

31 Vgl. Carmen Angela Cvetkovic, *Seeking the Face of God. The Reception of Augustine in the Mystical Thought of Bernard of Clairvaux and William of St Thierry*, Turnhout 2012, 174–182.

antizipiert die Abkehr von freundschaftsbasierten Ökonomie-Konzepten, die die Wirtschaftswissenschaftler und Ökonomehistoriker Stefano Zamagni und Luigino Bruni auch als «Zivilökonomie»³² bezeichnen. In einer freundschaftsbasierten Zivilökonomie geht man zum Bäcker um die Ecke, weil man ihn zu seinen Freunden rechnet und seine Freunde liebt. Der moderne Kaufmann sieht das anders. Er macht eine unvoreingenommene Marktanalyse; und wenn er einen neuen Bäcker einstellt, veröffentlicht er eine globalisierungsoffene Stellenausschreibung, die allen Bewerbern «Chancengleichheit» zusichert. Auch das ist ein cartesisches Projekt: Die Perspektive engagiert-teilhabender, verkörperter Subjektivität wird durch einen körperlosen Blick von Nirgendwo ersetzt. Um zu verstehen, was problematisch ist an der lebensfeindlich-dualistischen Logik dieser Freundschaftsphilosophie, müssen wir uns etwas genauer anschauen, was weisheitliche Denkerinnen und Denker unter Freundschaft verstanden.

Postmoderne versus eudaimonische Freundschaftskonzepte

In seinem Buch *Im Grunde Gut* berichtet der Historiker Rutger Bregman von einem jungen New Yorker Sozialarbeiter, der in einer U-Bahnstation mit einem Messer angegriffen wird. Er gibt dem Angreifer seinen Geldbeutel, doch als dieser wegzulaufen beginnt, ruft er ihm hinterher: «Hey, warte mal Wenn du noch den ganzen Abend Leute ausrauben möchtest, könntest du vielleicht auch meine Jacke mitnehmen, um dich warm zu halten.»³³ Der Räuber reagiert verdutzt. Schließlich kommt es zu einem Wortwechsel, der damit endet, dass die beiden zusammen in das Lieblingsrestaurant des Sozialarbeiters gehen. Als schließlich die Rechnung kommt, meint der Sozialarbeiter: «Ich glaube, dass du das hier bezahlen musst, denn du hast mein Geld. Aber wenn du mir meinen Geldbeutel zurückgibst, lade ich dich gerne ein.»³⁴

Dieses Beispiel zeigt, was falsch ist am dualistischen Glauben, dass selbstlose Akte altruistisch und interessengeleitete Akte egoistisch sind. In der kantisch inspirierten, post-modernen Diskussion über Freundschaft wurde der aporetische Charakter dieses Glaubens am gründlichsten durch den bereits erwähnten französischen Philosophen Jacques Der-

32 Dazu Stefano Zamagni / Luigino Bruni, *Civil Economy*, Newcastle upon Tynes 2016.

33 Rutger Bregman, *Im Grunde gut. Eine neue Geschichte der Menschheit*, Reinbek 2020, 353.

34 Rutger Bregman, *Im Grunde gut*, 354.

rida herausgearbeitet. Nach Derrida kann ich einen Menschen nicht zum Freund erklären, ohne ihn im selben Augenblick für meine persönlichen Interessenkalküle zu vereinnahmen. Deshalb muss der Empfänger einer authentischen Freundschaftsgabe, wie beim Moskitonetz-Philanthropen, anonym bleiben. Seine Anonymität stellt sicher, dass der Akt des Gebens nicht durch das Verlangen nach einer Gegengabe motiviert ist. Streng genommen darf ich nicht einmal selbst wissen, dass meine Hand gibt – wäre es anders, so wäre ich versucht, mir für meine Generosität selbst zu gratulieren; meine Freigebigkeit würde augenblicklich in eine subtile Form von Egoismus umschlagen. Authentische Freundschaft ist demzufolge nur möglich, wo sie unmöglich ist: «Oh meine Freunde, es gibt keinen Freund!» heißt das Aristoteles entlehnte Leitmotiv von Derridas umfangreicher Monografie zum Thema Freundschaft.³⁵

Diese aporetische Schlussfolgerung wäre stichhaltig, wenn das Interesse an einem Freund egoistisch wäre. Bregmans Sozialarbeiter ist aber weder das eine noch das andere – er handelt weder altruistisch noch egoistisch. Bregmans Räuber staunt z. B. über seinen freundschaftlichen Umgang mit den Kellnerinnen und Tellerwäschern im Restaurant. Aber dieses Verhalten ist im Prinzip leicht zu verstehen: Der Sozialarbeiter hat ein *Interesse* daran, freundschaftliche Beziehungen mit seiner Umwelt zu pflegen – sonst würde er, statt seines Lieblingsrestaurants, einen McDonald's *Drive Thru* bevorzugen und in der verbleibenden Zeit Netflix-Serien konsumieren. Aus Sicht des Räubers ist das befremdlich, aber zuletzt muss selbst er feststellen, dass er Teil eines freundschaftlichen Beziehungsnetzes geworden ist. Er hat mit dem Sozialarbeiter einen buchstäblich interessanten Abend verbracht und ist schließlich auch gerne bereit, dafür das gestohlene Portemonnaie zu retournieren.

Man sieht daran, wo das aporetische Denken der Postmoderne in die Irre führt. Man verstrickt sich in Aporien, weil man verkennt, was eine selbstlose Gabe wertvoll und damit interessant werden lässt: Nicht der reine Akt des Gebens macht eine Gabe wertvoll, sondern das *soziale Beziehungsgeflecht*, das durch Akte des Gebens im Hier und Jetzt gestiftet wird, sofern sie nicht auf schnellen Gewinn ausgerichtet sind oder (kantisch gesprochen) aus bloßer Pflicht motiviert sind.³⁶

Die authentische Gabe erlaubt Menschen, einander auf Augenhöhe zu begegnen, und das ist schön. Genau das unterscheidet echte Freundschaft

35 Jacques Derrida, *Politik der Freundschaft*, Frankfurt a. M. 2000. Zur einseitigen Aristoteles-Interpretation Derridas vgl. Samuel Kimbriel, *Friendship as Sacred Knowing*, 37–55.

36 Vgl. Stefano Zamagni, *Avarice in Post-Modern Society. The Meaning of the «Homo Curans» Anthropological Assumption*, in: Péter Róna / László Zsolnai / Agnieszka Wincewicz-Price (Hg.), *Homo Curator. Towards the Ethics of Consumption*, Cham 2024, 17–31.

von altruistischer Gesinnungsheuchelei oder longermistischen Zukunftskalkülen. Die altruistische Gabe, die sich damit zufriedengibt, abstrakte Weltverbesserungsstrategien zu finanzieren, statt besoffenen Bettlern auf Augenhöhe zu begegnen, zerreißt das soziale Beziehungsgeflecht. Sie degradiert den namenlosen Profiteur strategischer Planungsentscheidungen zu einem Almosenempfänger und erzeugt eine Situation der Abhängigkeit, die den Empfänger beschämt. Dieses Phänomen wurde bereits von Seneca beschrieben: Der Almosenempfänger wird sich früher oder später gedemütigt fühlen und seinen Wohltäter hassen.³⁷

Weil das seit unvordenklichen Zeiten so ist, ist der Augenblick, in dem der Räuber dem Sozialarbeiter seinen Geldbeutel zurückgibt, ein wesentliches Moment der Bregmanschen Geschichte: Der Empfänger der Gabe muss die Chance haben, die Gabe des Gebers zu erwidern, indem er selbst zum Gebenden wird. Und damit kommt etwas Drittes ins Spiel, das über den Tausch zwischen Geber und Nehmer hinausweist: Das authentische Geschenk hat immer den Charakter eines transformativen Ereignisses. Es verwandelt beide, den Gebenden und den Nehmenden, indem es beide zu engagierten, sozialen Wesen werden lässt, deren Identität sich durch ihre Teilhabe an einem konvivialen Netz von sozialen Beziehungen konstituiert. Im Unterschied zu einem vertraglich abgesicherten oder durch Geldbeträge quantifizierbaren Geben und Nehmen, das entweder der Pflichterfüllung oder den egoistischen Interessen der Transaktionspartner dient, ist der authentische Gabentausch durch das *gemeinsame Interesse* an einem konvivialen Beziehungsgeschehen motiviert.

In der jüngeren Diskussion über freundschaftsbasierte Ökonomien wird deshalb nicht nur das utilitaristisch-kalkulierende, sondern auch das aporetisch-dekonstruierende Denken post-moderner Denkerinnen und Denker wie Emmanuel Levinas, Jacques Derrida und Jean-Luc Marion als Krisensymptom eingestuft.³⁸ Um mit Bruno Zamagni, zu sprechen: «Eine Gesellschaft, die das Prinzip der Gegenseitigkeit vernachlässigt, ist eine

37 Seneca, Briefe an Lucilius. Aus dem Lateinischen übersetzt von Heinz Gunermann, Franz Loretto und Rainer Rauthe, Stuttgart 2018, Liber X Epistula LXXXI, 638–655.

38 Die Cambridge Philosophin und Theologin Catherine Pickstock hat die nihilistische Logik solcher Gabenökonomien mit einem Kreistanz durch zwei Fenster verglichen, die durch eine Trennwand miteinander verbunden sind: «Immer, wenn ein Partner auftaucht, ist der andere zwangsläufig abwesend. Sie können sich nie sehen, geschweige denn berühren. Denn für beide Partner muss der Tanz einsam sein. Der andere Partner muss unerreichbar bleiben, sonst gäbe es keinen <reinen> Partner. Jede Umarmung würde augenblicklich in ein hinterhältiges Kalkül umschlagen. Nur die aufrechterhaltene Distanz kann sicherstellen, dass die Nächstenliebe so absolut ist, dass ihre Gabe Ausdruck einer einsamen freien Entscheidung ist.» (Catherine Pickstock, *Aspects of Truth*, Cambridge 2020, 82 (Übersetzung J. H.).)

Gesellschaft ohne Zukunft; das heißt, eine Gesellschaft kann sich nicht weiterentwickeln, wenn sie nur in der Lage ist, <zu geben um zu empfangen>, oder <zu geben aus Pflicht>.»³⁹

Freundschaft im Zeitalter virtueller Assistenten

Diese zeitkritische Warnung führt mich zum letzten Teil meines Essays. Spätestens seit Spike Jonzes Science-Fiction-Film HER⁴⁰ wird man unter futuristischen Denkerinnen und Denkern kaum noch über das gute Leben mit einem Freund sprechen können, ohne auf das Leben mit KI-basierten virtuellen Assistenten einzugehen. Die mittlerweile bereits explizierte Unterscheidung zwischen abstrakten Tauschökonomien und der gabenökonomisch fundierten Intelligenz verkörperter Freundschaftsbeziehungen verschafft uns eine tragfähige Basis, eine anthropologisch qualifizierte Antwort auf die Gretchenfrage zu suchen, die dieser Film-Klassiker aufwirft: Was unterscheidet eine simulierte von einer echten Freundschaft?

HER erschien im Jahr 2013 – nahezu zehn Jahre bevor der Release von ChatGPT den jüngsten Hype-Cycle über generative KIs einläutete. Wie Jonathan Haidt in seiner jüngsten Monografie zu den Sozialpathologien digitaler Netzwerkgesellschaften gezeigt hat, verlieben sich mittlerweile immer mehr Menschen in KI-Freundinnen und -Freunde, weil diese, wie es scheint, viel verführerischer und unterhaltsamer sind als echte Menschen. Auf diesem Weg werden viele Bewohnerinnen und Bewohner sozialer Netzwerkgesellschaften – nach den einschlägigen Statistiken vor allem Buben – niemals lernen, wie man mit biologisch-verkörpernten, echten Menschen umgeht.⁴¹ Sie werden stattdessen generative, KI-basierte Pornografie konsumieren, die viel besser funktioniert als realer Sex, biologisch und gefühlswirtschaftlich risikofrei ist und außerdem, sofern redlich erworben, nicht gegen das Fairnessgebot liberalistischer Warenökonomien verstößt. Doch die Frage bleibt: Wollen wir das?

Nach dem bereits Gesagten ist diese Frage nur zu beantworten, wenn wir uns zunächst mit der tugendethisch grundlegenderen Frage beschäftigen, ob und wenn ja in welchem Ausmaß Menschen, die eine virtuelle Beziehung einer realen Beziehung vorziehen, einer Selbsttäuschung erliegen. Seth Lazar, der gegenwärtig KI-Ethik an der Australian National

39 Stefano Zamagni, *Avarice in Post-Modern Society*, 33.

40 HER, Spike Jonze, US 2013.

41 Jonathan Haidt, *Generation Angst. Wie wir unsere Kinder an die virtuelle Welt verlieren und ihre psychische Gesundheit aufs Spiel setzen*, Reinbek 2024.

University und der University of Oxford lehrt, hat in einer jüngeren Publikation präzise den Fragenkomplex ausformuliert, der uns an dieser Stelle beschäftigen sollte:

LLMs [Large Language Models wie ChatGPT] [...] können u. a. Freundschaft simulieren. Wir müssen uns deshalb fragen: Ist der Unterschied zwischen Simulation und Realität wichtig? Und warum? Geht es hier nur um Freundschaft, oder gibt es allgemeinere Grundsätze über den Wert des Realen? [...] Eine Simulation von einem X, und das gilt für fast jedes vermeintlich wertvolle X, hat meiner Meinung nach einen geringeren moralischen Wert als das Reale. Warum ist das so? Warum wird ein generativer Agent niemals ein echter Freund sein? Warum möchte ich selbst vor Edward Hoppers Gemälde *Nighthawks* (1942) stehen, anstatt eine unendliche Anzahl von ästhetisch gleichermaßen ansprechenden Produkten generativer KI-Systeme zu sehen? [...] Da KI-Systeme immer besser darin werden, alles zu simulieren, was uns wichtig ist, wird eine vollständig ausgearbeitete Theorie des Wertes des Realen, des Authentischen, moralisch und praktisch unerlässlich werden.⁴²

Meine eigenen Forschungsarbeiten zu diesem Thema haben mich zu der Einsicht geführt, dass diese Fragen nur unter Rückgriff auf eine wert- und tugendethisch fundierte Metaphysik zu beantworten sind, die uns sozusagen in Echtzeit erlaubt, zwischen Sein und Schein zu unterscheiden. Ich will deshalb abschließend versuchen, meine Ausführungen über Freundschaft und das gute Leben mit Blick auf dieses metaphysische Schlüsselproblem unserer Zeit zu konkretisieren.

In seinem 2020 erschienenen Aufsatz *Welcoming Robots into the Moral Circle*⁴³ hat der irische Philosoph John Danaher begründet, was viele SciFi-Freunde ohnehin denken: dass eine diskriminierende Unterscheidung zwischen Roboterfreunden und echten Freunden sich nicht lange aufrechterhalten lassen wird. Der Glaube an diese Distinktion wird demzufolge spätestens dann fallen, wenn Roboter auf den Markt kommen, deren Verhalten von einem echten Freund nicht mehr eindeutig zu unterscheiden ist.

Aus philosophisch-metaphysischer Sicht ist Danahers Begründung dieser These bemerkenswert. Denn seine Argumentation stützt sich auf die post-metaphysische Überzeugung, dass es keinen Unterschied gibt zwi-

42 Seth Lazar, *Frontier AI Ethics*, Aeon, 13. Februar 2024, [aeon.co: https://is.gd/R4FUDn](https://is.gd/R4FUDn) [abgerufen am 12. Mai 2025].

43 John Danaher, *Welcoming Robots into the Moral Circle. A Defense of Ethical Behaviourism*, in: *Science and Engineering Ethics* 26, 4 (2020), 2023–2049.

schen einer maskenhaften *Erscheinung* – einer *Persona* im vorchristlichen Sinn des Wortes – und einer *real-präsenten*, inkarnierten *Person* – also dem, was die trinitarische Metaphysik des Christentums als *Hypostase* bezeichnet.⁴⁴ Der trinitätstheologisch fundierte christliche Personbegriff wird damit annulliert bzw. auf das reduziert, was *Prosopon/Persona* in der vorchristlichen Antike bedeutete: die Maske, die ein Schauspieler auf der Bühne trägt, oder – soziologisch gewendet – die Rolle, die Akteurinnen und Akteure im öffentlichen Leben spielen. Während die christliche Tradition betonte, dass ein Mensch auch dann ein Jemand ist, wenn er oder sie keine Rolle spielt, hängt die Wertschätzung als Person hier an dem, was man leistet – an einem Rollenspiel.⁴⁵

Nach Danaher können wir in solchen Rollenspielen von echter Freundschaft dann sprechen, wenn wir uns (1) gegenseitig wohlwollend begegnen und Werte miteinander teilen. Außerdem muss diese Haltung (2) authentisch sein: Das Gegenüber muss technisch oder subjektiv so disponiert sein, dass die gegenseitige Wertschätzung kontinuierlich und *konsistent*, und nicht selektiv oder gar in manipulativer Absicht, praktiziert wird. Eine KI wie Samantha in HER, die sich neben Theodore noch in 641 weitere Menschen und Betriebssysteme verliebt, würde demzufolge am Authentizitätskriterium scheitern. Samantha teilt alles und nichts. Das ist nicht glaubwürdig, selbst wenn sie dies im Gestus wohlwollender Wertschätzung tut.

Diese zwei Kriterien sind auch aus christlicher Sicht schlüssig. Der Schwachpunkt von Danahers Argumentation liegt an einem anderen Punkt: Als post-metaphysischer Denker vernachlässigt er unsere metaphysische Gabe, zwischen authentischem Sein und bloßen Erscheinungen zu unterscheiden. Dieser Unterschied ist elementar: Wenn ich bei sternenklarer Nacht ein IMAX-Planetarium betrete und auf den Sternenhimmel blicke, habe ich das Gefühl, auf einen authentischen Himmel zu blicken.⁴⁶ Die zusätzliche Information, dass ich nicht durch ein Fenster, sondern auf einen Bildschirm blicke, wird diese Authentizitätserfahrung enttäuschen

44 Dazu Matthew J. Gaudet u. a. (Hg.), *Encountering Artificial Intelligence. Ethical and Anthropological Investigations*, Eugene i. Oregon 2024, 64–69. Zur trinitätstheologischen und christologischen Grundlegung: Johannes Hoff, *Von der Doxologie zum trinitarischen Paradox. Das Wahrheitsereignis von Nizäa als Schlüssel zum christlichen Gottesbegriff*, in: Uta Heil / Jan Heiner-Tück (Hg.), *1700 Jahre Nizäa*, Freiburg/Basel/Wien 2025, 385–422; und Johannes Hoff, *Verteidigung des Heiligen*, 517–543.

45 Dazu Matthew J. Gaudet u. a., *Encountering Artificial Intelligence*, 51–52. Grundlegend zum christlichen Personbegriff: Robert Spaemann, *Personen. Versuche über den Unterscheid zwischen «etwas» und «jemand»*, Stuttgart 1996.

46 Das angeführte Beispiel findet sich in Matthew J. Gaudet u. a., *Encountering Artificial Intelligence*, 77.

und eine wichtige Unterscheidung einführen: Die Differenz zwischen Sein und Schein (wahrem Sein und bloßer Erscheinung).

Um zu verstehen, woran sich diese Differenz im Falle von Freundschaften ablesen lässt, müssen wir das post-metaphysische Weltbild epistemologischer Denkerinnen und Denker wie Descartes, Kant oder John Stuart Mill zu den Akten legen. Das epistemologisch abgesicherte Weltbild der Neuzeit verstrickt uns in eine Matrix-Welt methodisch kontrolliert rekonstruierbarer Erscheinungen, die unsere vorwissenschaftliche Gabe vernachlässigt, zwischen Sein und Schein zu unterscheiden. Wir können uns demzufolge niemals sicher sein, ob unsere Welt wirklich existiert, oder nur eine Computersimulation ist, die uns von verrückten Wissenschaftlern vorgespiegelt wird. Das Zeitalter des Anthropozän konfrontiert uns demgegenüber mit der Einsicht, dass unser Denken und Erkennen immer schon Teil der Welt ist, die wir bewohnen, und die Unterscheidung zwischen Sein und Schein folgerichtig immer schon *in* der wirklichen Welt zu verorten ist.⁴⁷ In einer solchen Welt macht es keinen Sinn mehr, die Unterscheidung von Sein und Schein auf ein theoretisches Problem zu reduzieren, das an «harte Wissenschaften» oder an die Wahrscheinlichkeitskalküle transhumanistischer Altruisten delegiert werden kann.⁴⁸

Was das konkret bedeutet, wird deutlicher, wenn wir uns an die metaphysisch aufgeklärte Tradition weisheitlichen Denkens erinnern. Lag das wichtigste Merkmal dieser Tradition doch, wie oben ausgeführt, genau am angeführten kritischen Punkt: Es leitete dazu an, in Echtzeit zwischen Selbsterkenntnis und Selbsttäuschung (Sein und Schein) zu unterscheiden.

Die Einheit von Freundschaft und Gottesliebe

Nicht anders als bei Danaher setzte Freundschaft in der Tradition weisheitlichen Denkens *konsistente* Formen gegenseitigen Wohlwollens voraus – das unterschied, nach Aristoteles, echte Freundschaften von Spaß- oder Nutzenfreundschaften, die sich mit flüchtigen Freuden oder strategischen Vorteilen begnügen. Wenn man der Vielschichtigkeit des Freundschafts-Phänomens gerecht werden möchte, reicht das aber nicht aus. Das dritte

47 Hierin liegt die Pointe von Hilary Putnams berühmter Widerlegung des unter SciFi-Enthusiasten nach wie vor populären «Gehirn im Tank»-Szenarios. Dass Putnams Einwände den radikalen Skeptizismus der cartesianischen Tradition nicht zwingend widerlegen, ist aus Sicht der Zeitenwende des Anthropozän vernachlässigbar. Vgl. Hilary Putnam, *Reason, Truth, and History*, Cambridge / New York 1981.

48 Vgl. Nick Bostrom, *Are You Living in a Computer Simulation?*, in: *Philosophical Quarterly* 53, 211 (2003), 243–255.

Authentizitätskriterium von Freundschaftsbeziehungen (3) lässt sich im Anschluss an Thomas von Aquin durch folgende Kurzformel zusammenfassen: *amicus est amico amicus* – der Freund wird zum Freund durch den Freund.⁴⁹

Was das bedeutet, lässt sich an der Geschenkökonomie von Bregmans obiger Räuber-Geschichte verdeutlichen. Das authentische Geschenk hat immer den Charakter eines transformativen Ereignisses. Es verwandelt beide, den Gebenden und den Nehmenden, indem es sie zu Hütern einer Freundschaftsbeziehung werden lässt, die mehr ist als die Summe ihrer Teile, weil das Interesse an dieser Beziehung mehr ist als die Summe individueller Einzelinteressen.

Noch anschaulicher wird dieses Phänomen an einer Szene aus Felix Van Groeningens 2022 erschienenem Film *ACHT BERGE*⁵⁰. Der gealterte Protagonist Pietro kehrt nach Jahren rastlosen Suchens zu seinem Kindheitsfreund, dem Kuhhirten Bruno, ins einsame Aostatal zurück. Dabei entdeckt er, dass sein atomisiert-geschäftiges, postmodernes Stadt- und Reiseleben ihn von den Lebenszielen seiner Kindheit entfremdet hat. Schließlich lässt er sich von Bruno überzeugen, ihm beim Bau einer Berghütte zu helfen, für die Pietros verstorbener Vater bereits Steine und Holz aufgehäuft hatte. Die längst zerbrochene Verbindung zu seinem Vater bekommt dadurch ein neues Gewicht. Er wusste nicht, dass dieser, ein vereinsamter Stadtmensch wie sein Sohn, in den zwanzig Jahren seiner Abwesenheit eine tiefe Freundschaft zu Bruno, dem Kuhhirten, geschlossen hatte. Als die Freunde schließlich zu arbeiten beginnen, entdeckt Pietro, dass seine tief verwurzelte Überzeugung, zwei linke Hände zu haben, falsch ist: Er lernt seine Hände zu lieben. Genau das meint Thomas von Aquin, wenn er sagt, der

49 Hierzu und zum Folgenden, Thomas von Aquin, *Summa Theologica*, II. II., q. 23, art. 1 corp: «Nach dem Philosophen hat nicht jede Liebe die Bewandtnis von Freundschaft, sondern [nur] jene Liebe, die mit Wohlwollen [*benevolentia*] gepaart ist, d. h. wenn wir jemanden so lieben, daß wir ihm Gutes wollen. Wenn wir aber den geliebten Wesen nicht Gutes wollen, sondern gerade ihr Gut für uns haben wollen – wie man etwa sagt, daß wir den Wein lieben oder Pferde oder etwas dergleichen – so ist das nicht Liebe der Freundschaft, sondern irgendeines Begehrens [II-II 26, 4 Zu 1: Bd. 10]; denn es ist lächerlich zu sagen, man habe Freundschaft mit dem Wein oder einem Pferde. Aber auch das Wohlwollen genügt noch nicht zur Bewandtnis der Freundschaft, sondern es ist ein gegenseitiges Sichlieben [*mutua amatio*] erfordert, denn der Freund ist dem Freunde Freund [*amicus est amico amicus, the friend is friend by the friend*]. Ein solches gegenseitiges Wohlwollen aber gründet in irgendwelcher Gemeinsamkeit [*communicatione*]. Da es nun wirklich eine Gemeinsamkeit des Menschen mit Gott gibt, insofern Er Seine Seligkeit uns mitteilt, muß in dieser Lebensmitteilung eine Freundschaft gründen. [...] Liebe aber, die in dieser Lebensmitteilung gründet, ist Gottesliebe. Daher ist es offenbar, daß die Gottesliebe eine Art Freundschaft des Menschen mit Gott bedeutet.»

50 *ACHT BERGE (LE OTTO MONTAGNE)*, Felix Van Groeningen / Charlotte Vandermeersch, IT/BE/FR 2022.

Freund sei ein Freund durch den Freund: Pietro wird ein anderer Mensch, weil er zu einem Freund wird. Und das zeigt sich nicht nur daran, dass die beiden miteinander Werte teilen. Es zeigt sich zunächst einmal daran, dass sie zusammen etwas tun, das sie als Einzelne nicht getan hätten, und dabei zu Partnern in einem Netzwerk von Freunden werden, zu dem jetzt auch der verstorbene Vater Pietros gehört.

Freundschaft ist demzufolge mindestens Dreierlei: *Benevolenz* (1), *Konsistenz* (2) und *geteilte, wirklichkeitsverändernde Aktion* (3). Hinzu kommt noch ein vierter Aspekt. Das gegenseitige Wohlwollen konsistenter Freundschaftsbeziehungen aktiviert, indem es die Freunde zu Freunden werden lässt, nach Thomas, eine Form von Eigenschaftstausch, eine *communicatio* (4), die im horizontalen Gabentausch eine vertikale Dimension des Gebens und Nehmens aufbrechen lässt. Während das geteilte Leben eine Seelenverwandtschaft oder körperleibliche Konnaturalität zwischen den Freunden emergieren lässt, verwandelt es sie in zukunfts-offenen Geschöpfe, die in der Fülle des Seins Fuß fassen. Auf diese Weise werden sie zu Teilhabern am unerschöpflichen Sein und Leben Gottes. Bezogen auf unser Ausgangsproblem, die Differenz zwischen Sein und Schein, lässt sich das auch so zusammenfassen: Keine authentische Freundschaft ohne ein Moment von Gott- und Weltvertrauen, das uns erlaubt zu begreifen, was die Sinn- und Bedeutungsfülle *geschenkten* Seins von der Weltarmut bloßer *Bedeutungszuschreibungen* abhebt!

Schauen wir uns diesen kreuzförmigen Eigenschaftstausch etwas genauer an. Es ist schön, einen Freund zu haben. Freundschaft ist die Quelle dessen, was Aristoteles *eudaimonia* und Thomas *beatitudo* nannte. Doch die *beatitudo*, das Glück, kann nach Thomas niemals das höchste Ziel menschlichen Strebens sein.⁵¹ Es kann immer nur die zweitwichtigste Sache der Welt sein – eine «eigentümliche Akzidenz». Warum ist das so? Weil der höchste Zustand des Menschen sich nur dann verwirklichen kann, wenn er sich selbst vergisst und sich einer Sache bedingungslos hingibt. Die Hingabe an die Sache treibt sie oder ihn über den Wunsch nach subjektivem Wohlbefinden hinaus und genau das lässt ihn zu einem glücklichen Menschen werden. Um beim angeführten Beispiel zu bleiben: Wichtiger, als das schöne Gefühl einen Freund zu haben, ist das Vernageln von Dachsparren auf der gemeinsamen Hütte. Und dabei muss klar sein, dass es sich bei der Hütte um ein *echtes Ding* handelt und nicht nur um ein Gelegenheitsobjekt belangloser Aktivitäten – um ein «Herzensding», an dem sich meine Gabe offenbart, mir die Welt anzuverwandeln und sie als eine mit anderen

51 «[B]eatitudo est aliquid animae; sed id in quo consistit beatitudo, est aliquid extra animam.» (Thomas von Aquin, Summa Theologica II. I., q. 2, art. 7 corp.)

Geschöpfen geteilte Welt zum Leuchten zu bringen. Pietros Gabe, seine Hände zu benutzen, bringt eine Welt zum Leuchten, als er entdeckt, dass er Freund eines Netzwerks von Freunden geworden ist, zu dem jetzt auch sein verstorbener Vater gehört. Das lässt die gemeinsame Hütte zu einem verlässlichen «Ding» werden, um das sich die geschicklichen Sinnbezüge einer Welt versammeln, die mehr ist als das soziale Konstrukt findiger Influencer, Aktions- oder Performance-Künstler. Bezogen auf unser Ausgangsproblem, die Sozialpathologien digitaler Netzwerkgesellschaften, lässt sich das auch so ausdrücken: Der Freund des Freundes (*amicus amici*) entdeckt im Engagement für ein schicksalhaftes «Herzensding», dass er mehr ist als ein sich selbst wählendes Subjekt, das sich unter den Vorzeichen psychokapitalistischer Verhaltenssteuerung selbst produziert und sich auf diesem Weg zu klickfreudigem «Daten und Konsumvieh»⁵² degradieren lässt.⁵³

Die an Herzensdingen ablesbare Schnittstelle zwischen Formen horizontaler Selbstüberschreitung und vertikaler Transzendenz lässt sich vor dem Hintergrund der phänomenologischen Tradition des 20. Jahrhunderts noch etwas präziser herausarbeiten. So hat bereits Max Scheler in seiner bahnbrechenden Monografie über Idole der Selbsterkenntnis in Akten selbstvergessener Hingabe zum Zug kommenden Dingbezug scharf von den sie begleitenden subjektiven Glücksgefühlen abgehoben, die im Vordergrund utilitaristischer oder hedonistischer Wohlfahrtskalküle stehen:

Das Fühlen des Menschen ist zunächst ganz und gar auf die an den Sachen haftenden Werte gerichtet; und dies so sehr, dass er gegenüber den Werten, die er an den Dingen fühlt, seine eigene Gefühlsreaktion auf die Werte, sein <Freuen> über etwas, <Trauern> über etwas, zu übersehen neigt. [...] Das Abgleiten des Blickes von dem an den Dingen und in den Dingen gefühlten Wert auf unser Gefühl während des Habens des Wertes [...] ist der Anfang einer Erscheinung, die nur quantitativ gesteigert zum Abnormen und Krankhaften führt. Der Epikureer, der nicht nach Besitz, Ehre, nach der Frau und den diesen Gegenständen immanenten Werten strebt, sondern nach der <Lust an ihnen> [...] ist faktisch seelenkrank.⁵⁴

52 Byung-Chul Han, Infokratie. Digitalisierung und die Krise der Demokratie, Berlin 2021, 7.

53 Dazu mit Blick auf den Dingbegriff in der Spätphilosophie Martin Heideggers: Byung-Chul Han, Undinge. Umbrüche der Lebenswelt, Berlin 2021.

54 Max Scheler, Idole der Selbsterkenntnis. Gesammelte Werke, Bd. 3, Bern/München 1955, 105, 107. Vgl. auch 109: «Nicht weil wir auf unsere Gefühlszustände mehr achten oder ihnen mehr Aufmerksamkeit zuwenden, fühlen wir sie mehr, im Gegenteil hat die Aufmerksamkeit die Folge, die Gefühle zergehen zu lassen.»

In der älteren, auf Aristoteles, Augustinus und Thomas von Aquin zurückgehenden Tradition tugendethischen Denkens wurde demzufolge zurecht scharf zwischen der Hingabe an Dinge unterschieden, die mich im Akt einsehenden Sinnverstehens zum Teil eines größeren Ganzen werden lässt, und den Glücksgefühlen, die sich als Konsequenz dieser Hingabe einstellen mögen.⁵⁵ Das Glücksgefühl kann sich immer nur als Begleitphänomen von Handlungen manifestieren, die natürliche Handlungspotenziale aktualisieren – so wie das Vernageln von Dachsparren auf einer einsamen Almhütte die natürlichen Potenziale von Pietros Händen aktualisiert und ihm dadurch ein neues Verhältnis zur Welt erschließt. Moderne Aristoteliker, wie Martha Nussbaum und Amartya Sen, nennen das «*human flourishing*». Und damit kommt auch schon der vierte (gnadenhaft-übernatürliche) Aspekt von Thomas' Ontologie der Freundschaft ins Spiel. Bei Akten, die das *human flourishing* in Gang bringen, muss es sich um etwas handeln, das bleibende Spuren in unserem Gedächtnis hinterlässt und unseren Blick auf die Welt, die wir bewohnen, auf unverfügbare Weise verändert. Kurz, der authentische Akt muss sich um ein «Ding» drehen, das mich zu einem Gottesfreund werden und in der unerschöpflichen Fülle göttlichen Seins Fuß fassen lässt – selbst wenn von diesem «Ding» zuletzt, wie im Film ACHT BERGE, nur eine einsame Ruine auf einem unbetretbaren *neunten* Berg zurückbleiben sollte. Die geglückte Aktualisierung von Handlungspotenzialen bringt eine Dimension von Heiligkeit ins Spiel, die uns über uns selbst hinauswachsen und zu Teilhabern an einem Sinngefüge werden lässt, das wir nicht selbst erschaffen, produziert, konstruiert oder «gefa-ked» haben. Und so erschließt sie uns das, was die weisheitliche Tradition als «Wahrheit» (Ἀλήθεια, veritas) bezeichnet: die uns durch exemplarische «Dinge» entborgene Seinsfülle einer Welt, deren geschickliches Gefüge sich vom den trugbildhaften Requisiten strategisch kalkulierter Weltbemächtigung genau in dem Maße abhebt, wie sie unserer autonomen Verfügungsgewalt entgleitet. *Beatitudo est gaudium de veritate*, sagt Thomas: Der Glückselige freut sich an der Wahrheit. Und das erschließt ihm eine Welt, die über den Horizont seiner autonomen Verfügungsgewalt hinausweist!

Dieser Exkurs in die Ontologie weltstiftender «Dinge» führt uns noch einmal zurück zur metaphysischen Differenz zwischen einem trugbildhaften Rollenspiel und der Begegnung zwischen personalen Wesen, deren

55 «*Sic igitur essentia beatitudinis in actu intellectus consistit, sed ad voluntatem pertinet delectatio beatitudinem consequens; secundum quod Augustinus dicit, X Confess. beatitudo est gaudium de veritate*» (STh II-I q. 3 art. 4 corp.); «*Beatitudinem hominis operationem esse*» (STh II-I, q. 3, art. 4 corp.); «*perfectum est, in quantum est actu*» (STh II-I, q. 3, art. 2 corp.).

Sein sich *nicht* in ihrer Rolle erschöpft. Das Wohlwollen zwischen Freunden (1) kann sich nicht im kohärenten Austausch von Freundlichkeiten erschöpfen (2). Es braucht neben der aktiven Sorge um eine geteilte Lebensform, die mehr ist als die Summe von Einzelinteressen (3), den Wunsch nach wechselseitigem Gedeihen als tugendhafte Sorge um *authentisch-welterschließendes Seinsverstehen* (4). Keine hypostatisch-personale Wertschätzung ohne das aktive Streben nach Selbst- und Welterkenntnis! Keine Liebe zum Freund ohne gelebte Weisheits- und Gottesliebe! Keine authentische Freude an einem geliebten Menschen ohne die gelebte Erfahrung, dass Liebe mehr ist als eine blinde Leidenschaft, die sich im Halbdunkel nächtlicher Traumszenen verbergen muss: Liebe macht sehend (*amor ipse intellectus est*)!

Aus dieser Tatsache erklärt sich, warum es in einer gefallenen Welt keine Freundschaft ohne Konflikte geben kann: Auch ein Freund kann irren – auch hier gibt es das intolerabel irrende Gewissen, das die objektive Wahrheit geteilter Wertpräferenzen verkennt. Die metaphysische Pointe der thomanischen Freundschaftsphilosophie liegt in der Schönheit dieses Jochs: In der Erkenntnis, dass das, was Freundschaften gefährdet und zerbrechen lassen kann, nicht den Charakter einer Bürde hat, sondern dem «immer alt und immer neu»⁵⁶ göttlicher Schönheit und Lebensfülle entspringt. Die Fülle der Wahrheit hat immer den Charakter einer Überraschung, einer unverfügbaren Gnadengabe, die uns zu anderen Menschen werden lässt. Und genau das lässt die geteilte Wahrheit zu einem Gegenstand der Freude werden, eines *gaudium de veritate*.

Im Anschluss an Thomas, der hier den Spuren des heiligen Augustinus und des Evangelisten Johannes folgt, lässt sich das auch so ausdrücken:⁵⁷ keine wahre Freundschaft ohne die Freude an der unverfügbaren Wahrheit eines geteilten Lebens; und keine Freude an einem geteilten Leben ohne Liebe zur unerschöpflichen Lebensfülle Gottes, die uns im providentiellen Gefüge der Welt Ruhe und Halt finden lässt. Niemand kann einen Freund oder eine Freundin lieben, ohne das geteilte Leben zu lieben, das ihm im Vertrauen auf den unverfügbaren Grund geteilten Lebens geschenkt wird und ihn im selben Atemzug zu einem Freund der Fülle des Lebens werden lässt: «Liebe aber, die in dieser Lebensmitteilung gründet, ist Gottesliebe. Daher ist es offenbar, dass die Gottesliebe eine Art Freundschaft des Menschen mit Gott bedeutet.»⁵⁸

56 «*Sero te amavi, pulchritudo tam antiqua et tam nova!*» (Aurelius Augustinus, *Confessiones / Bekenntnisse*, München 1955, X 27.38.)

57 Vgl. Samuel Kimbriel, *Friendship as Sacred Knowing*, 55–172.

58 Thomas von Aquin, *Summa Theologiae*, II. II., q. 23, art. 1 corp (siehe oben, Fn. 50).

Die Differenz zwischen Automaten, die Freundschaften simulieren und lebendiger Freundschaft, die aus der Sorge um die geteilte Wahrheit erwächst, wird vor diesem Hintergrund leicht begreiflich. In einem Zeitungsinterview zum Thema Aufklärung im 21. Jahrhundert wurde ich kürzlich gefragt, ob ich in wenigen Worten erklären könnte, was einen Menschen von einer KI unterscheidet. Meine Antwort auf diese Frage fokussierte auf den für die aristotelische und thomanische Freundschaftsphilosophie entscheidenden Aspekt geteilten Lebens, der uns zu aufrichtig sorgenden und füreinander sorgenden Kreaturen werden lässt:

Menschen funktionieren nicht. Menschen kratzen sich am Kopf, sie träumen von einer Zukunft, in der noch niemand war. Und sie haben ein schlechtes Gewissen, wenn sie eine Frage schlampig beantwortet haben, weil sie Verantwortung für das übernehmen, was sie tun, und sich um die Wahrheit sorgen. Selbst der Lügner sorgt sich um die Wahrheit. Er sorgt sich, sie nicht zu verraten. Dem Computer ist das vollkommen gleichgültig. Computer sind in dem Sinne *Bullshitter*: Sie geben immer eine Antwort, selbst wenn sie Unsinn ist. Die Sorge um die Wahrheit unterscheidet den Menschen von der Maschine. Und diese Sorge kann die Maschine dem Menschen nicht abnehmen.⁵⁹

Computer sind heute Teil der Welt, um die sich lebendige Kreaturen sorgen. Aber sie teilen diese Sorge nicht. Wie die jüngste Forschung über generative KIs zeigt, sind Computer nicht einmal (wie Menschen) in der Lage, zu lügen (und dabei ein schlechtes Gewissen zu haben) oder zu halluzinieren (und dabei an ihrem Weltverstand zu zweifeln).⁶⁰ Die Fähigkeit zum sorglosen *Bullshitten* (im strikt terminologischen Sinne des Wortes)⁶¹ ist ihrer digitalen DNA eingeschrieben – und es gibt keinen technischen Pfad, diesen Wesenszug siliziumbasierter Prozessorsysteme durch System-Updates zu eliminieren. Eine junge KI-Forschungsgruppe des Vatikan hat diesen kritischen Punkt jüngst prägnant zusammengefasst, als sie schrieb: «Wir werden nie mitten in der Nacht aufwachen, um unseren Robotern während eines Krankheitsanfalls ins Bad zu helfen; und wenn doch, werden wir wahrscheinlich nicht mehr für sie bezahlen.»⁶²

59 Johannes Hoff, KI kümmert sich nicht um Wahrheit, Die Furche, 18. April 2024, 8–9. Ausführlich dazu: Johannes Hoff, Rediscovering Humanity: «Artificial Intelligence» as a Turning-Point for Christian Anthropology, in: *Communio. International Catholic Review* (2026), im Druck.

60 Michael Townson-Hicks / James Humphries / Joe Slater, ChatGPT is bullshit, in: *Ethics and Information Technology* 26, 38 (2024), 1–10.

61 Harry G. Frankfurt, *Bullshit*, Frankfurt a. M. 2006.

62 Matthew J. Gaudet u. a., *Encountering Artificial Intelligence*, 80.

Literaturverzeichnis

- Aurelius Augustinus, *De Genesi ad litteram libri duodecim eiusdem libri capitula*, Vindobonae 1894.
- Aurelius Augustinus, *Confessiones / Bekenntnisse*, München 1955.
- Aurelius Augustinus, *De Trinitate*. Lateinisch-deutsch, Hamburg 2003.
- Berg, Nathan / Gigerenzer, Gerd, *As-if Behavioral Economics. Neoclassical Economics in Disguise?*, in: *History of Economic Ideas* 1 (2010), 133–166.
- Bostrom, Nick, *Are You Living in a Computer Simulation?*, in: *Philosophical Quarterly* 53, 211 (2003), 243–255.
- Bregman, Rutger, *Im Grunde gut. Eine neue Geschichte der Menschheit*, Reinbek 2020.
- Cvetkovic, Carmen Angela, *Seeking the Face of God. The Reception of Augustine in the Mystical Thought of Bernard of Clairvaux and William of St Thierry*, Turnhout 2012.
- Danaher, John, *Welcoming Robots into the Moral Circle. A Defense of Ethical Behaviourism*, in: *Science and Engineering Ethics* 26, 4 (2020), 2023–2049.
- Deleuze, Gilles, *Nietzsche und die Philosophie*. Übers. von Bernd Schwibs, Hamburg 1991.
- Derrida, Jacques, *Passions*, Paris 1993.
- Derrida, Jacques, *Foi et savoir. Les deux sources de la «religion» aux limites de la simple raison*, Paris 1996.
- Derrida, Jacques, *Politik der Freundschaft*, Frankfurt a. M. 2000.
- Descartes, René, *Discours de la méthode*. Édition Adam et Tannery, Paris 1637.
- Descartes, René, *Die Prinzipien der Philosophie*. Übers. von Christian Wohlers, Hamburg 2007.
- Foucault, Michel, *Die Ordnung der Dinge*, Frankfurt a. M. 1974.
- Frankfurt, Harry G., *Bullshit*, Frankfurt a. M. 2006.
- Gaudet, Matthew J. u. a. (Hg.), *Encountering Artificial Intelligence. Ethical and Anthropological Investigations*, Eugene i. Oregon 2024.
- Gigerenzer, Gerd, *The Bias Bias in Behavioral Economics*, in: *Review of Behavioral Economics* 5, 3–4 (2018), 303–336.
- Grube, Enrico, *Die Ursprünge trinitarischer Anthropologie. Der Mensch als Bild Gottes in Augustinus «De Trinitate»*, in: *Zeitschrift für Theologie und Philosophie* 147, 1 (2025), 44–71.
- Haidt, Jonathan, *Generation Angst. Wie wir unsere Kinder an die virtuelle Welt verlieren und ihre psychische Gesundheit aufs Spiel setzen*, Reinbek 2024.
- Han, Byung-Chul, *Infokratie. Digitalisierung und die Krise der Demokratie*, *Fröhliche Wissenschaft* 184, Berlin 2021.
- Han, Byung-Chul, *Undinge. Umbrüche der Lebenswelt*, Berlin 2021.
- Hanby, Michael, *Augustine and Modernity*, London 2003.
- Heidegger, Martin, *Die Zeit des Weltbildes*, Frankfurt a. M. 1963.
- Hoff, Johannes, *Spiritualität und Sprachverlust. Theologie nach Foucault und Derrida*, Paderborn 1999.
- Hoff, Johannes, *Verteidigung des Heiligen. Anthropologie der digitalen Transformation*, Freiburg / Basel / Wien 2021.
- Hoff, Johannes, *Can Scientific Agnosticism be Rational? Idolatry and the Crisis of European Sciences in the Age of the Digital Transformation*, in: *Zeitschrift für Theologie und Philosophie* 146, 4 (2024), 575–608.
- Hoff, Johannes, *Enlightenment now! Overcoming the Functional Cognitivism of the Kantian Tradition*, in: *Philosophy, Theology and the Sciences* 11 (2024), 181–207.
- Hoff, Johannes, *KI kümmert sich nicht um Wahrheit*, *Die Furche*, 18. April 2024, 8–9.
- Hoff, Johannes, *The Gift of Intelligence*

- and the Sacramentality of Real Presence. Overcoming the Dataist Metaphysics of Modern Cognitivism, in: *Modern Theology* 40, 4 (2024), 921–947.
- Hoff, Johannes, Von der Doxologie zum trinitarischen Paradox. Das Wahrheitsereignis von Nizäa als Schlüssel zum christlichen Gottesbegriff, in: Uta Heil / Jan Heiner-Tück (Hg.), *1700 Jahre Nizäa*, Freiburg / Basel / Wien 2025, 385–422.
- Hoff, Johannes, Rediscovering Humanity: «Artificial Intelligence» as a Turning-Point for Christian Anthropology, in: *Communio: International Catholic Review* (2025), im Druck.
- Kant, Immanuel, *Kritik der praktischen Vernunft*, Darmstadt 1956.
- Kimbriel, Samuel, *Friendship as Sacred Knowing*, Oxford 2014.
- Latour, Bruno, *Kampf um Gaia. Acht Vorträge über das neue Klimaregime*, Frankfurt a. M. 2017.
- Lazar, Seth, *Frontier AI Ethics*, Aeon, 13. Februar 2024, aeon.co: <https://is.gd/R4FUDn> [abgerufen am 12. Mai 2025].
- MacIntyre, Alasdair C., *Three Rival Versions of Moral Enquiry. Encyclopaedia, Genealogy, and Tradition*, London 1990.
- Milbank, John / Pabst, Adrian, *The Politics of Virtue. Postliberalism and the Human Future*, London 2016.
- Northcott, Michael S., *Place, Ecology and the Sacred. The Moral Geography of Sustainable Communities*, London / New York 2015.
- Ord, Toby, *The Precipice. Existential Risk and the Future of Humanity*, New York 2020.
- Pickstock, Catherine, *Aspects of Truth*, Cambridge 2020.
- Putnam, Hilary, *Reason, Truth, and History*, Cambridge / New York 1981.
- Putnam, Hilary / Walsh, Vivian Charles (Hg.), *The End of Value-Free Economics. With Comments by Harvey Gram, Martha Nussbaum and Amartya Sen*, London 2012.
- Scheler, Max, *Über Ressentiment und moralisches Werturteil*, Leipzig 1912.
- Scheler, Max, *Idole der Selbsterkenntnis. Gesammelte Werke Bd. 3*, Bern / München 1955.
- Scherer, Bernd, Sars-Cov-2 oder die Begegnung mit uns selbst, in: *FAZ*, 29. April 2020, archiv.hkw.de: <https://is.gd/rp46Wo>.
- Seneca, *Briefe an Lucilius*. Aus dem Lateinischen übersetzt von Heinz Gunermann, Franz Loretto und Rainer Rauthe, Stuttgart 2018.
- Smolin, Lee, *Time Reborn*, New York 2013.
- Spaemann, Robert, *Personen. Versuche über den Unterscheid zwischen «etwas» und «jemand»*, Stuttgart 1996.
- Stroud, Sarah, Epistemic Partiality in Friendship, *Ethics* 116, 3 (2006), 498–524.
- Thomas von Aquin, *Summa Theologica*. Vollständige, ungekürzte deutsch-lateinische Ausgabe, Salzburg 1933.
- Torres, Phil, *Against Longtermism*, Aeon, 19. Oktober 2021, aeon.co <https://is.gd/P7fMQM> [abgerufen am 12. Mai 2025].
- Townson-Hicks, Michael / Humphries, James / Slater, Joe, ChatGPT is bullshit, in: *Ethics and Information Technology* 26, 38 (2024), 1–10.
- Voss, Pauline, *Generation Krokodilstränen. Über die Machttechniken der Wokeness*, Zürich 2024.
- Williams, Rowan, *On Augustine*, London 2016.
- Zamagni, Stefano, Avarice in Post-Modern Society. The Meaning of the «Homo Curans» Anthropological Assumption, in: Péter Róna / László Zsolnai / Agnieszka Wincewicz-Price (Hg.), *Homo Curator. Towards the Ethics of Consumption*, Cham 2024, 17–31.
- Zamagni, Stefano / Bruni, Luigino, *Civil Economy*, Newcastle upon Tyne 2016.

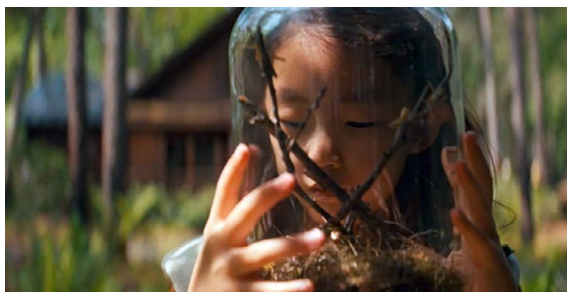
Ziegler, Jean-Pierre, Neue Spenden-Logik. Wieso dein Banker mehr Leben retten kann als dein Arzt, stern+,

12. Juni 2017, stern.de: <https://is.gd/9yWcpE> [abgerufen am 12. Mai 2025].

Ein gutes Leben zwischen Opferbereitschaft und Fürsorge

Die Familie als apokalyptische Hoffnung in KNOCK AT THE CABIN

1 KNOCK AT THE CABIN (M. Night Shyamalan, US 2023), 00:02:56. Wen (Kirsten Cui) beobachtet die von ihr in einem Glas gefangenen Grashüpfer.



Zirpende Insekten, grüne Wiesen, ein Grashüpfer springt aus dem Bild. Die Kamera bewegt sich aus einer niedrigen Perspektive durch Farnbüsche, blickt von links nach rechts. Im nächsten Moment erscheinen die Hände eines Kindes und fangen behutsam einen Grashüpfer, den sie vorsichtig in einem Glasbehälter sammeln. Hinter dem Glas kommt dann das Gesicht des Mädchens zum Vorschein. Fürsorglich sagt sie zu den gefangenen Grashüpfern: «It's okay. Relax. I'm not gonna hurt you, I'm just gonna learn about you a little while. Is that okay?»¹ (Abb. 1).

KNOCK AT THE CABIN ist der 13. Film des US-amerikanischen Regisseurs M. Night Shyamalan. Zu seinen populärsten Werken gehören unter anderem THE SIXTH SENSE² (1999) und THE VILLAGE³ (2004). Darin taucht das Publikum in Dimensionen des scheinbar Unmöglichen ein und wird stets von unerwarteten Plot-Twists überrascht. KNOCK AT THE CABIN basiert auf einem Drehbuch, das Steve Desmond und Michael Sherman geschrieben

1 KNOCK AT THE CABIN, M. Night Shyamalan, US 2023, 00:02:59–00:03:08.

2 THE SIXTH SENSE, M. Night Shyamalan, US 1999.

3 THE VILLAGE – DAS DORF (THE VILLAGE), M. Night Shyamalan, US 2004.

haben und stark an Paul Tremblays Horror-Novelle *The Cabin at the End of the World* angelehnt ist.⁴ *KNOCK AT THE CABIN* erzählt die Geschichte einer kleinen Familie, bestehend aus den zwei Vätern Eric (Jonathan Groff) und Andrew (Ben Aldridge) sowie der gemeinsamen Tochter Wen, die einen Familienurlaub in einer Hütte in der Natur verbringt. Ihre anfangs sehr harmonische Zeit wird jedoch durch die Ankunft vier bewaffneter Fremder gestört, die sich gewaltsam Eintritt zu der Hütte verschaffen und die Familie im Wohnzimmer des Ferienhauses gefangen halten. Die Vier erklären ihren Überfall folgendermaßen: Das apokalyptische Ende der Welt sei bereits eingeleitet worden und könne nur durch ein freiwilliges Menschenopfer eines Mitglieds der Familie verhindert werden. Entscheide sich die Familie dagegen, folge die Hinrichtung eines Fremden, die wiederum eine zerstörerische Plage auf der Erde auslösen würde. Diese Situation werde sich wiederholen, bis alle vier der Eindringlinge tot seien und die Apokalypse schließlich ihren Lauf nehme.

In einem Interview betont der Regisseur Shyamalan die gesellschaftliche Relevanz seines Films. Inmitten unserer individualistischen Gesellschaft versteht er *KNOCK AT THE CABIN* als Anstoß, über kollektiven Zusammenhalt nachzudenken.⁵ Diese Aushandlung zwischen Individuum und Kollektiv wird außerdem in den Kontext einer ökologischen Krise eingebettet, die mit der apokalyptischen Zerstörung der Menschheit und des Planeten verknüpft wird. Shyamalan sieht darin ebenfalls einen zentralen Bezugspunkt zu aktuellen Problemen, die das Klima sowie die Umwelt betreffen, und betont: «The feeling in the movie that things are coming to an end is not some fictional, alternate version of our world. [...] We could make positive decisions, but certainly the time to make them is quickly running out.»⁶

KNOCK AT THE CABIN inszeniert die Weltzerstörung, die eine Hoffnung auf eine bessere, heilsame Zukunft gezielt hinterfragt.⁷ Entscheiden sich Eric, Andrew und Wen für ihre glückliche Familie und gegen die Rettung der Menschheit, so werden sie zwar gemeinsam weiterleben, sind

4 Vgl. Mike Calia, Hollywood finally comes calling for horror writer Paul Tremblay, CNBC, 16. Juli 2022, cnbc.com: <https://is.gd/MEU5Vj> [abgerufen am 17. Jänner 2025].

5 Shyamalan: «Do we find purpose when we define ourselves not only as individuals, but as part of a greater collective?» (Megan Maccluskey, How Knock at the Cabin Convinced M. Night Shyamalan to Face the Apocalypse, Time, 3. Februar 2023, time.com: <https://is.gd/89TALu> [abgerufen am 10. Jänner 2025].)

6 Megan Maccluskey, Knock at the Cabin.

7 Damit reiht sich der Film in eine bestehende Tradition filmischer Inszenierungen der Apokalypse ein, in deren Mittelpunkt ein familiales Kollektiv steht. Beispiele sind Andrei Tarkowskis *OPFER (OFFRET)* SE/GB/FR 1986, Michael Hanekes *WOLFZEIT (LE TEMPS DU LOUP)*, AT/FR/DE 2003 oder Alfonso Cuaróns *CHILDREN OF MEN*, US/GB 2006.

aber dazu verdammt, für immer auf dem verlassenen Planeten umherzuwandern: «You will all live long enough to witness the horror of the end of everything. And you will be left to wander the devastated planet alone.»⁸ Entscheidet sich die Familie jedoch für ein Opfer und die Rettung der Menschheit, wird ihr Familienglück zerstört, der Planet und die Menschheit jedoch bewahrt. Inmitten dieser Spannung stellt der Film die Frage, inwiefern sich eine Rettung der Menschheit lohne, ist sie schließlich egoistisch und rücksichtslos gegenüber ihrer Umwelt. Zugleich werden aber auch die positiven Aspekte menschlichen Zusammenlebens in den Blick genommen, wie Fürsorge, Hingabe und Liebe. Im Zentrum der dramatischen Entscheidung von Eric, Andrew und Wen stehen demnach grundlegende ethische Fragen des Überlebens der Menschheit, des gemeinsamen Zusammenlebens und der Verantwortung gegenüber der Umwelt.

Der vorliegende Beitrag fokussiert auf die Inszenierung der Familie und der darin diskutierten Dimensionen menschlicher Beziehungsgeflechte. Dafür beleuchtet er einerseits die Gegenüberstellung der harmonischen Kleinfamilie und der fremden Eindringlinge als Repräsentant:innen der Menschheit. Andererseits wird der Film zum Aushandlungsort für gesellschaftsrelevante Fragen, wie die Notwendigkeit von Solidarität, die Bedeutung von familialem Zusammenhalt und dem Glauben an unkontrollierbare Mächte. Deswegen liegt der Fokus dieser Filmanalyse auf den Figuren und deren (familialen) Beziehungen sowie auf bedeutsamen Motiven und Transformationen der Inszenierung einer drohenden Zerstörung der Erde.

Vom Mikrokosmos der glücklichen Familie ...

Andrew, Eric und Wen werden dem Publikum von Beginn an als vertraute Figurenkonstellation präsentiert, die stets zusammenhält. Nachdem sich der gemeinsame Urlaub in der Hütte in eine lebensbedrohliche Situation verwandelt, werden die Eltern und ihre Tochter als fürsorgliches Kollektiv inszeniert, das sich durch Zusammenhalt, Empathie und Vertrauen auszeichnet (Abb. 2). Im filmischen Verlauf verweisen Rückblenden auf unterschiedliche Szenarien der glücklichen Familie, die deren Funktionalität und Harmonie untermalen. Trotz eines beschwerlichen Weges adoptieren Eric und Andrew zusammen ihre Tochter, die sich als ihr größtes Glück herausstellt (Abb. 3), die Väter und Wen sitzen singend im Auto und machen Späße und bei Ankunft im Ferienhaus springen sie gemeinsam in den nahegelegenen Badensee.

8 KNOCK AT THE CABIN, 00:27:29–00:27:39.



2 KNOCK AT THE CABIN (M. Night Shyamalan, US 2023), 00:09:37. Die drei Schuhpaare der kleinen Familie stehen alle nebeneinander und symbolisieren deren Einheit.



3 KNOCK AT THE CABIN (M. Night Shyamalan, US 2023), 00:35:52. Andrew und Eric halten Wen, getarnt als Ehemann und Schwager, das erste Mal im Arm.

Eric und Andrew werden als zwei gegensätzliche, aber sich ergänzende Partner und daher hervorragende Eltern für Wen dargestellt. Ihre unterschiedlichen Charakterzüge zeigen sich in den harmonischen Momenten: So überwindet Eric seine Angst, um mit Andrew und Wen in den See zu springen, oder die Ehepartner konfrontieren sich gegenseitig mit ihren Charakterschwächen, um daraus zu schlussfolgern, ob sie bereit für ein Kind seien. Jedoch werden die verschiedenen Wesensmerkmale der beiden Väter auch in der filmischen Ausnahmesituation deutlich, auf die Eric wesentlich ruhiger reagiert als der aufgebrachte Andrew. Grundsätzlich wird diese Diskrepanz aber nie als Disharmonie inszeniert, sondern sie versinnbildlicht vielmehr die unterschiedlichen Charakterzüge der beiden Väter. Erics und Andrews ausgeglichene Beziehung wird durch wiederkehrende Worte des Zusammenhalts untermalt: «always together»⁹.

Die filmischen Retrospektiven thematisieren jedoch nicht nur die Erfolge der kleinen Familie, sondern geben auch Hinweise auf zurückliegende Hindernisse sowie auf Gewalt- und Ausgrenzungserfahrungen, die die Väter aufgrund ihrer gleichgeschlechtlichen Liebe erlebt haben. Unmittelbar nachdem sich Eric und Andrew ihren Angreifer:innen geschlagen geben müssen, folgt ein Blick in die Vergangenheit. Andrews Eltern besuchen die Familie. Sie wirken sichtlich betroffen von der Partnerwahl ihres Sohnes, benehmen sich unhöflich und verlassen die Wohnung des Paares so schnell wie möglich. Dadurch signalisieren sie eindeutig ihre

9 KNOCK AT THE CABIN, 00:18:29.

Feindlichkeit gegenüber Erics und Andrews Liebesbeziehung. In einem weiteren Rückblick steht die Intoleranz gegenüber homosexuellen Partner:innenschaften im Adoptionsprozess im Zentrum. Im Verlauf des Films stellt Andrew außerdem fest, dass er einen der Eindringlinge eigentlich schon kennt: Dieser hat ihn in der Vergangenheit mit einer Bierflasche attackiert.

Die Inszenierung dieser Hindernisse untermalt die innige Verbindung des Paares und macht das Schicksal der kleinen Familie, die so sehr für ihr Dasein kämpfen musste, umso bedauernswerter und unfairer. Auch Eric beteuert gegenüber seinen Angreifern: «We haven't done anything wrong»¹⁰ und verdeutlicht den Zusehenden dadurch die Ungerechtigkeit ihrer Lage.

Obwohl *KNOCK AT THE CABIN* mit heteronormativen Ideen von Familie bricht, baut der Film dennoch auf idealisierten Vorstellungen von familialem Zusammenleben auf. Solche normativ aufgeladenen Repräsentationen von Familie können mit dem Konzept von *Familienleitbildern* erfasst werden, die soziologisch als «gesellschaftliche Konstrukte, Ergebnisse von Vereinbarungen und Zuschreibungen, die Sinn vermitteln und Orientierungen schaffen, aber auch gleichzeitig soziale Anforderungen und Normen vorgeben» definiert werden.¹¹ Durch die mediale Verbreitung von Familienleitbildern werden demnach Ideen, Anregungen und Handlungsanweisungen verbreitet, die ein Bild davon vermitteln, wie Familie aussehen sollte, wie Familienmitglieder miteinander umgehen und auf welchen Werten eine familiäre Gemeinschaft beruht. Somit präsentiert *KNOCK AT THE CABIN* mit der queeren Familie einerseits ein Familienleitbild, das die Pluralität und Komplexität von Familie betont, wie durch Wens Aussage kritisch hervorgehoben wird: «All the Disney Channel shows only have one dad.»¹² Andererseits baut die Familie auf gesellschaftlich geteilten und medial reproduzierten Vorstellungen auf, die durch Fürsorge und Harmonie gekennzeichnet sind.¹³ In der Gegenüberstellung dieses Familienleitbildes mit der Menschheit, die durch die vier Eindringlinge repräsentiert wird, gewinnt dieses Ideal zusätzlich an Bedeutung.

10 *KNOCK AT THE CABIN*, 00:27:52.

11 Tanja Mühling, Familienleitbilder im Wandel, in: Tanja Mühling u. a. (Hg.), *Kontinuität trotz Wandel. Die Bedeutung traditioneller Familienleitbilder für die Berufsverläufe von Müttern und Vätern*, München/Weinheim 2006, 41–42.

12 *KNOCK AT THE CABIN*, 00:05:59–00:06:03.

13 Vgl. Yasmina Foehr-Jannsens, «Papa, Mama und die Kinder, das ist natürlich!», in: Anna-Katharina Höpflinger, / Ann Jeffers / Daria Pezzoli-Oligiati (Hg.), *Handbuch Gender und Religion*, Göttingen 2021, 175–177.



4 KNOCK AT THE CABIN (M. Night Shyamalan, US 2023), 00:28:34. Die Eindringlinge Adriane, Sabrina, Leonard und Redmond erläutern ihre Situation.

... zum Makrokosmos der Menschheit

Die vier Personen, die in den harmonischen Mikrokosmos der Familie eindringen, werden nacheinander in die filmische Handlung eingeführt. Der Lehrer Leonard (Dave Bautista), der auch der Anführer der Gruppe ist, nähert sich Wen außerhalb der Hütte zunächst allein, fängt mit ihr Grashüpfer und beginnt sich mit ihr zu unterhalten. Eine freundschaftliche Verbindung entsteht, doch dann kommen der Mechaniker Redmond (Rupert Grint), die Krankenschwester Sabrina (Nikki Amuka-Bird) und die Köchin Adriane (Abby Quinn) mit waffenähnlichen Gegenständen aus dem Wald. Wen flieht erschrocken in die Hütte und warnt ihre Väter. Die Eindringlinge bitten erst höflich um Einlass, verschaffen sich dann aber mit Gewalt Zutritt zu der Hütte. Nachdem sie Eric und Andrew überwältigt haben, reihen sich die Angreifer:innen auf und stellen sich vor (Abb. 4).

Die Zuschauenden erfahren, dass alle vier aus unterschiedlichen Teilen der USA angereist sind und sich vor ihrem Treffen nicht kannten. Was sie zueinander und zu der Hütte geführt hat, sind ihre übereinstimmenden und präzisen Visionen des Weltuntergangs. Schnell wird deutlich, dass weder Leonard, noch Adriane und Sabrina feindliche oder homophobe Absichten haben. Es entsteht vielmehr der Eindruck, dass die drei Mitleid mit der Familie verspüren. Sie versuchen die verursachten Schäden an der Hütte zu reparieren, versorgen Erics Wunden und geben ihr Bestes, um Wen die Angst zu nehmen. Lediglich Redmond wird als unangenehmer Eindringling inszeniert, der aber trotz seiner Unfreundlichkeit und Aggression deutlich macht, dass er sich zu dieser Tat gezwungen fühlt. Um eine Verbindung zu der Familie aufzubauen, erzählen die Fremden von ihren Familien und Freunden. Sabrina spricht von der Familie ihrer Schwester, während Adriane von ihrem Sohn und ihren zwei Katzen berichtet. Leonard erwähnt seine innige Beziehung zu einer Schulklasse, die er unterrichtet.

In diesem Teil der Handlung wird erstmals das Verhältnis zwischen der Familie, den vier Fremden und der Menschheit deutlich. Die individuelle Familie und das Kollektiv der Menschheit, repräsentiert durch die vier Eindringlinge, verschmelzen und beziehen sich aufeinander. Menschheit ist nicht ohne Familie denkbar, die Familie steht stets in einem größeren gesellschaftlichen Beziehungsgefüge und ist davon nicht loszulösen. Diese Verbindung von Individuum und Kollektiv wird auch durch die Berufe der Fremden deutlich, die auf unterschiedliche Art und Weise zum Erhalt einer Gemeinschaft beitragen. Redmond, der als Mechaniker in einer Gasfirma arbeitet, Adriane, die für Menschen kocht, die Krankenschwester Sabrina, die unentbehrlicher Teil des Gesundheitssystems ist, und der Lehrer Leonard, der die wichtige Aufgabe der Erziehung von Kindern übernimmt. Die vier Eindringlinge stehen symbolisch, wie auch Eric am Ende des Films erkennt, für unterschiedliche Eigenschaften der Menschheit, die es zu retten gilt: «They remind us of all aspects of humanity. Redmond, malice. Adriane, nurturing. Sabrina, healing. Leonard, guidance.»¹⁴ Diese wechselseitige Beziehung zwischen der kleinen Familie, der Gruppe von Fremden und der Menschheit wird narrativ zudem dadurch versinnbildlicht, dass bei einer Verweigerung der Familie, das Opfer einzugehen, eine ritualisierte Tötung eines der vier Eindringlinge folgt. Dieser Mord löst anschließend eine Umweltkatastrophe auf der Erde aus. Die Entscheidung der Familie ist somit jedes Mal direkt mit dem Tod eines Menschen in ihrer Hütte und tausender Menschen auf der Erde verbunden. Vor jeder Tötung eines Mitglieds wird diese Verbindung mit den Worten «a part of humanity has been judged»¹⁵ verbalisiert. Die individuelle Familie steht somit in unmittelbarer Beziehung zu einem größeren Kollektiv. Entscheiden sich Eric und Andrew für ihre Beziehung und ihre Tochter, stirbt an deren Stelle ein Teil der Menschheit, bestehend aus Lehrer:innen, Mechaniker:innen, Pfleger:innen und Köch:innen, sowie deren Familien.

Die Darstellung des Todes und der Zerstörung, die im Laufe der filmischen Handlung immer präsenter wird und die Misslichkeit der Lage verdeutlicht, ist ein wesentliches Merkmal des Films. In der Einbettung dieser familialen und gesellschaftlichen Beziehungen in die Inszenierung einer Apokalypse rekurriert *KNOCK AT THE CABIN* auf wiederkehrende Themen und Motive.

14 *KNOCK AT THE CABIN*, 01:23:57–01:24:10.

15 *KNOCK AT THE CABIN*, 00:34:01–00:34:03.

Familie oder Menschheit? Vom richtigen Handeln angesichts des Weltuntergangs

In ihrem Aufsatz *Vom Ende der Welt zur hoffnungsvollen Vision. Apokalypse im Film* erarbeitet die Religionswissenschaftlerin Daria Pezzoli-Olgiati charakteristische Motive filmischer apokalyptischer Erzählungen in Referenz zu Motiven der Apokalyptik in der Johannesoffenbarung, die für eine religionswissenschaftliche Perspektive auf *KNOCK AT THE CABIN* erkenntnisreich sind.¹⁶ In Anlehnung an diese Beobachtungen sollen im Folgenden bedeutsame Themen und Motive von *KNOCK AT THE CABIN* als Apokalypsenfilm erarbeitet werden, wobei der Fokus auf der filmischen Inszenierung und der narrativen Funktion der Familie und ihrer Figuren liegt.

Zerstörung und Tod

Der Untergang der Erde und der Menschheit steht in Filmen, die auf apokalyptische Motive rekurrieren, in enger Verbindung mit der Darstellung von Tod und Zerstörung der bisherigen Welt. Dadurch wird zugleich eine inhärente Kritik dieser bestehenden Schöpfung impliziert.¹⁷ Die verheerenden Ausmaße der bevorstehenden Katastrophe verdeutlicht Leonard im Film eindrücklich: «First the cities will drown. The oceans will swell and rise up into a great fist and pound all the buildings and people into the sand and drag everything out to the sea. Then a terrible plague will descend and people will writhe with fever and mucus will fill their lungs. The skies will fall and crash to the earth like pieces of glass. And God's fingers will scorch the earth, and an everlasting darkness will descend over humanity.»¹⁸ Eric zieht am Ende des Films die für ihn logische Schlussfolgerung: Die vier Fremden sind Boten der anstehenden Weltzerstörung und treten in Form neutestamentlicher Figuren auf: «They're the Four Horsemen of the Apocalypse.»¹⁹ Mit der repräsentativen Tötung eines ihrer Mitglieder für einen Teil

16 Unter apokalyptischen Motiven bzw. Filmen versteht die Autorin filmische Narrationen, die sich dezidiert auf Motive jüdisch-christlicher Apokalyptik beziehen. Diese arbeitet sie in ihrem Artikel exemplarisch an ausgewählten Filmen heraus. Vgl. Daria Pezzoli-Olgiati, *Vom Ende der Welt zur hoffnungsvollen Vision. Apokalypse im Film*, in: Thomas Bohrmann / Werner Veith / Stephan Zöller (Hg.), *Handbuch Theologie und populärer Film*, Bd. 2, Paderborn u. a. 2009, 263. Zur weiteren Einordnung apokalyptischer Motive aus interdisziplinären, theologischen Perspektiven siehe Stefan Beyerle (Hg.), *Apokalyptik*, Tübingen, 2024.

17 Vgl. Daria Pezzoli-Olgiati, *Apokalypse im Film*, 264–266.

18 *KNOCK AT THE CABIN*, 00:29:22–00:29:41.

19 *KNOCK AT THE CABIN*, 01:24:50–01:24:52. Durch die Anzahl der Fremden und der Familie wird inhaltlich zudem auf biblische Zahlensymbolik verwiesen. Die Vier steht als Zahl der Welterschöpfung aber auch Weltzerstörung der Drei als Zahl der Dreifaltigkeit Gottes und

5 KNOCK AT THE CABIN
(M. Night Shyamalan,
US 2023), 00:31:41. Redmond
muss sich als Erster seiner
Hinrichtung stellen.



6 KNOCK AT THE CABIN
(M. Night Shyamalan,
US 2023), 00:58:41.
Der Fernseher zeigt
die katastrophalen
Konsequenzen einer
Pandemie.



der Menschheit transportiert die Gruppe diese Brutalität der Vernichtung in das Wohnzimmer der Ferienhütte, sodass die Familie den Konsequenzen buchstäblich ins Gesicht sieht (Abb. 5). Die tatsächliche Zerstörung der Welt bekommen Eric und Andrew anfangs jedoch nur indirekt zu sehen. Die Fremden zwingen das Paar und ihre Tochter die Nachrichten im Fernsehen zu verfolgen. Die Auswirkungen ihres Handelns werden so zwar räumlich distanziert, aber dennoch visuell eindrücklich vermittelt (Abb. 6).

Für das Ehepaar, aber auch für die Zusehenden, bleibt die Wahrhaftigkeit der Zerstörung durch jene mediale Grenzziehung noch ungewiss. Der Film stellt die spannungsgeladene Frage nach der Echtheit der Apokalypse sowohl an das schockierte Ehepaar, das die verheerenden Folgen ihrer Entscheidung nicht wahrhaben will, als auch an die Zusehenden, die wiederum zu der Frage geführt werden, ob Ähnliches nicht auch bereits auf ihrem Planeten geschieht.

Räume der Katastrophe

Der Blick auf den Fernseher offenbart den Protagonist:innen Zerstörungsszenarien, von denen die in der Natur gelegene Hütte noch nicht betroffen

dreiteilige Beschaffenheit des Menschen gegenüber. Siehe hierfür z. B. die vier Weltreiche in Dan 7,3, vier apokalyptische Reiter in Off 6,1–8 sowie die Dreieinheit der Gottheit in Mt 3,16.17 und der Mensch als 3-teiliges Werk Gottes in 1. Thes 5,23. Vgl. Deutsche Bibelgesellschaft, Lutherbibel, 2017, <https://www.die-bibel.de/>, [abgerufen am 26 Mai 2025]. Für eine Vertiefung in biblische Zahlensymbolik siehe zum Beispiel Jürgen Werlitz, *Das Geheimnis der heiligen Zahlen. Ein Schlüssel zu den Rätseln der Bibel*, München, 2000.

ist. Der Bildschirm zeigt verwüstete Häuser und Straßen, verlassene Ferienresorts und Menschen, die vor meterhohen Wellen am Strand fliehen. Die Hütte im Wald wird somit zunächst als Ort inszeniert, der von der tatsächlichen Weltzerstörung verschont bleibt. Der Familie wird so Zeit eingeräumt, ihre Entscheidung abzuwägen. Die Städte als Zentren der Katastrophen stehen repräsentativ für den vermeintlichen Untergang der Menschheit, während das Wohnzimmer der Ferienunterkunft zum Gerichtssaal wird, in dem über die Zukunft der Erde und ihrer Bewohner:innen verhandelt wird. Erst am Ende des Films wird diese Grenze aufgehoben. Nachdem sich auch Leonard das Leben genommen hat, beginnen Blitze in den Wald neben der Hütte einzuschlagen, ein Gewitter zieht auf und die Vernichtung kommt nun auch bei Eric und Andrew an, die Apokalypse wird sichtbar.

Die medialen Einblicke in die Zentren menschlichen Lebens zeigen demnach einerseits die Abgrenzung der harmonischen Familie von einer vermeintlich feindlichen Welt, sie symbolisieren aber auch die Gesamtheit der Menschen, aller Individuen und Lebensgemeinschaften. Pezzoli-Olgiati sieht in der Stadt ebenfalls eine symbolische Entfaltung des menschlichen Lebens, die positiv und auch negativ konnotiert sein kann.²⁰ Durch die Visualisierung der Globalität der Katastrophen wird außerdem die massive Bedrohung verdeutlicht, die den Untergang der gesamten Menschheit zur Folge hat.²¹

Visionen einer (guten) Zukunft?

Neben den semantischen Bezügen auf die apokalyptische Tradition erarbeitet Pezzoli-Olgiati schließlich Transformationsprozesse auf ästhetischer und narrativer Ebene aus einer filmgeschichtlichen Perspektive. Mit Referenz zu Brent Plate²² weist sie auf die mythische Struktur des apokalyptischen Films hin, der sich dadurch auszeichnet, dass die filmische Handlung «von einem unstabilen Ausgangszustand über eine Krise wieder zu einer neuen, stabilen Situation führt.»²³ In *KNOCK AT THE CABIN* entfaltet sich dieser Handlungsablauf vornehmlich im Rahmen der Frage, mit der sich sowohl die filmische Familie als auch die Zusehenden konfrontiert sehen: Ist die Apokalypse echt oder handelt es sich bei der Entführung um

20 Vgl. Daria Pezzoli-Olgiati, *Apokalypse im Film*, 266–267.

21 Vgl. Daria Pezzoli-Olgiati, *Apokalypse im Film*, 269–270.

22 Siehe hierzu Brent Plate, *Introduction*, in: Brent Plate (Hg.), *Representing Religion in World Cinema. Filmmaking, Mythmaking, Culture Making*, New York 2003, 1–15.

23 Vgl. Daria Pezzoli-Olgiati, *Apokalypse im Film*, 270.

eine grausame Gewalttat von vier verwirrten Menschen? Überdies steht der Handlungskonflikt der Familie im Zentrum: Entscheiden sie sich für ihr eigenes Leben? Oder für den Erhalt der Menschheit? Die damit verbundenen Transformationsprozesse werden im Film maßgeblich anhand der Charaktere von Eric und Andrew verbildlicht und anschließend genauer in den Blick genommen.

Ein wesentlicher transformativer Handlungsstrang des Filmes erstreckt sich in der Frage nach dem Glauben an etwas Übernatürliches oder Transzendentes, durch das dem grausamen Schicksal von Wen, Eric und Andrew ein Sinn verliehen werden könnte. Während Eric von Beginn an als gläubiger Mensch inszeniert wird, markiert Andrew seinen rationalen Gegenpart. Diese Ambivalenz, die in der Familiendynamik kein Problem darstellt, wirkt sich jedoch auf die definitive Entscheidung des Paares und deren Zukunft aus. Trotz der offensichtlichen Katastrophen, die am Ende des Films auch die Hütte im Wald erreichen, klammert sich Andrew noch immer an die Hoffnung, dass es sich bei den Überzeugungen ihrer Peiniger um einen kollektiven Wahn handeln muss. Mehrfach betont er, dass sie «psychotisch»²⁴ und «wahnhaft»²⁵ seien und sich gegenseitig mit ihrer Verschwörungstheorie anstecken würden. Eric hingegen steht zwar bis zum Ende auf der Seite seines Mannes, hat aber von Beginn an Zweifel, ob sich ihre Situation allein durch eine homophobe Gewalttat erklären lässt. Visuell werden die Positionierungen der Ehemänner durch abwechselnde Kameraschwenks zwischen Eric und Andrew dargestellt, wodurch die Abwägung dieses Konflikts filmisch untermalt wird. Während des Monologes von Leonard, in dem er die bevorstehenden Katastrophen detailliert beschreibt, wird diese Ambivalenz sichtbar. Andrew wehrt sich vehement, ruft dazwischen und wirft ihm vor: «You sound like every fake doomsdayer on every corner of every city!»²⁶, während Eric zuhört und nachfragt: «Our part in your visions seems kind of vague?»²⁷ (Abb. 7).

7 KNOCK AT THE CABIN
(M. Night Shyamalan,
US 2023), 00:25:14. Andrew
und Eric müssen sich
überlegen, was sie tun.



24 KNOCK AT THE CABIN, 00:30:23.

25 KNOCK AT THE CABIN, 00:30:24

26 KNOCK AT THE CABIN, 00:30:52–00:30:55.

27 KNOCK AT THE CABIN, 00:31:12–00:31:15.



8 KNOCK AT THE CABIN (M. Night Shyamalan, US 2023), 00:32:17. Eric sieht ein gleißendes Licht im Spiegel hinter Redmond.

Ausgelöst durch eine Art Erscheinung, die Eric kurz vor dem Tod Redmonds erlebt, werden dessen Zweifel stärker. Diese wird als Licht dargestellt, das Eric im Spiegel hinter Redmond blendet (Abb. 8). Bis zum Ende scheint Eric noch nicht gänzlich überzeugt; er hadert mit sich, bleibt allerdings immer wieder an dem Licht und der Figur, die er im Spiegel erkannt zu haben glaubt, hängen. Nachdem sich Leonard als Letzter das Leben nimmt und das Paar nur noch wenige Minuten für die Rettung der Erde übrig hat, versucht Eric die Tragödie in ein transzendentes Weltbild einzubetten: «Maybe this is the way it's always been. Maybe families have been deciding this all through time.»²⁸ Obwohl Andrew ihm glaubt, möchte er an seiner Familie festhalten, während Eric nun sein Leben als Opfer anbietet.

Ein zweiter Transformationsprozess vollzieht sich parallel zu der Aushandlung dieser Frage nach Transzendenz. Wenn das Paar wirklich über das Schicksal der Menschheit verfügt, muss entschieden werden, ob Eric und Andrew an dem vollkommenen Glück ihrer Familie festhalten wollen, oder ob sie ihre familiäre Gemeinschaft zugunsten einer fehlerhaften Menschheit aufgeben. Die beiden Ehepartner vertreten ebenfalls gegensätzliche Positionierungen und verhandeln somit, inwiefern ein individuelles Opfer für den Erhalt des Kollektivs gerechtfertigt ist. Andrew ist der Meinung, dass sowohl ihre Angreifer:innen als auch die Menschheit grundsätzlich kein Opfer wert seien und hält auch bis zum Ende am Erhalt seiner Familie fest. Als Begründung rekurriert er auf seine Erfahrungen als Menschenrechtsanwalt und macht den Fremden gegenüber deutlich: «If you want to make a case for humanity to go on, you're gonna lose.»²⁹

Eric hingegen ist empfänglicher für Leonards, Sabrinas und Adrianes Argumente. Er geht auf die Fragen der Eindringlinge ein, versucht es mit einem gutwilligen Ansatz und appelliert an deren Vernunft. Obwohl auch er sich bis zum vierten Opfer der Gruppe gegen die Menschheit und für seine Familie entscheidet, durchläuft er zeitgleich mit der Erkenntnis über die Echtheit der Bedrohung eine Transformation in seiner Haltung gegen-

28 KNOCK AT THE CABIN, 01:23:21–01:23:26.

29 KNOCK AT THE CABIN, 00:51:01–00:51:03.

über der Menschheit sowie der Bedeutung ihres Opfers. Im filmischen Finale stehen sich Eric und Andrew in einem dramatischen Dialog gegenüber:

A.: We're supposed to give up our love, for them?

E.: It's a sacrifice Andrew. That we would be willing to give up something so beautiful to us. For everyone else.

A.: They're not worth it! They hate us Eric, they hate that we exist.

E.: They're just scared. Like all of us.

A: They're monsters. They destroy everything, they hurt each other!

[...]

A.: I don't believe in them Eric.

E: I do.³⁰

Im Meinungsgefecht von Eric und Andrew projiziert der Film gleichermaßen ebendiese Fragen auf das Publikum: Lohnt es sich, eine Menschheit zu retten, die rücksichtslos und egoistisch sein kann? Wiegt das Schicksal des Einzelnen weniger als das der gesamten Menschheit?

Die Auseinandersetzung der beiden führt nun endlich zu der Entscheidung, auf die das Publikum gewartet hat: Eric und Andrew sehen sich mit der Apokalypse konfrontiert und müssen eine Wahl treffen. In einem dramatischen Showdown erschießt Andrew Eric schließlich, der in seiner Wahrheit Frieden gefunden hat.

Der Film impliziert, dass Eric's religiöser Glaube und seine Selbstlosigkeit letztendlich die Rettung der Menschheit einleiten. Im Gegensatz zu Andrew besitzt er die Fähigkeit zu einer «höheren Erkenntnis», sowohl moralischer als auch religiöser Natur, und kann schlussendlich auch friedlich sterben. Die transformativen Momente, die Eric und Andrew durchlaufen, knüpfen an Fragen der Natur des Menschen, der Verantwortung eines Individuums in einem Kollektiv und der Herausforderungen globaler Katastrophen an. Die unterschiedlich gearteten Charakterentwicklungen von Eric und Andrew tragen somit auf der einen Seite zu einer thematischen Aushandlung von gesellschaftsrelevanten Fragen bei. Auf der anderen Seite wird ein rationalistisches Weltbild einem transzendenten Weltbild gegenübergestellt, das sich schlussendlich als die filmische Realität entpuppt. Durch die Referenz auf apokalyptische Motive wird zudem eine dezidiert transzendente Dimension in die filmische Handlung integriert, die als Katalysator für die Narration und die von ihr angeregten Debatten fungiert. Die Kettenreaktion der Zerstörung, die einerseits explizit durch die brutale

30 KNOCK AT THE CABIN, 01:24:37-01:25:52.

Hinrichtung eines Gruppenmitglieds und andererseits in der räumlich distanzierten Verwüstung unterschiedlicher Teile der Erde visualisiert wird, unterstreicht die Grausamkeit der apokalyptischen Katastrophe und die Dringlichkeit des Handlungsbedarfes. Der Erhalt der Menschheit, der Erde und die Zukunft vieler Familien hängt konkret von der Opferbereitschaft dreier Menschen und der bewussten Zerstörung einer ausgewählten Familie ab. Die räumliche Trennung von Katastrophe und familialem Lebensraum impliziert außerdem einen inhärenten Appell an die Zusehenden. Der separierte Familienraum steht für die Isoliertheit der Individuen innerhalb eines Kollektivs, mit dem sie oftmals nur noch durch die Medien in Kontakt stehen. Die Transformationsprozesse, die die Figuren von Eric und Andrew durchlaufen, stellen demnach nicht nur eine filmische Notwendigkeit für die Abwendung der Apokalypse dar, sondern enthalten ebenfalls eine Botschaft an die Zusehenden: Auch wenn nicht alles an unserer Welt gut ist, wir sollten versuchen sie zu erhalten. Und zwar lieber jetzt als später. Die Rolle der familialen Gemeinschaft für den Ausgang des Films ist bezeichnend und steht repräsentativ für die Rolle des Individuums in der Gesellschaft. Abschließend soll diese Verbindung der Darstellung von Familie und dem gesellschaftlichen Appell des Films in den Fokus gerückt werden.

Familiale Liebe als Rettung der Welt

KNOCK AT THE CABIN stellt das Publikum schonungslos vor eine vermeintlich aussichtslose Situation: Entweder die sympathietragende Familie, die trotz vieler Hindernisse in ihrem Leben eine harmonische und liebende Gemeinschaft ist, wird auseinandergerissen oder die gesamte Menschheit ist dem Untergang geweiht. Es wird impliziert, die Liebe der Familie sei so groß, dass die Apokalypse durch ihr Opfer aufgehalten werden kann. Die potenzielle Selbstlosigkeit unterbreitet Hoffnung auf eine bessere Zukunft. Dieses Motiv betont auch Pezzoli-Olgiati in den von ihr untersuchten Filmen, in denen sie «das Thema der Integrität der Familie als Grundstein für die Rekonstruktion einer neuen Gesellschaft nach der Zerstörung»³¹ eruiert. Die Familie in KNOCK AT THE CABIN ist also nicht nur dafür verantwortlich, die gesamte Menschheit zu retten, indem sich ein Teil von ihr opfert, sondern sie soll durch ihr nobles Handeln auch ein Vorbild für die Menschen sein und für eine bessere Zukunft sorgen. Anhand der Figuren Eric und Andrew wird diese Verantwortung in der filmischen Narration verankert. Die zwei liebenden Väter sind trotz unterschiedlicher Perspektiven

31 Daria Pezzoli-Olgiati, Apokalypse im Film, 268.

9 KNOCK AT THE CABIN
(M. Night Shyamalan,
US 2023), 01:22:28. Andrew
mit der erwachsenen Tochter
Wen in einem potenziellen
Zukunftsszenario.



in der Lage, die moralisch richtige Entscheidung zu treffen und ihr Glück für das Fortbestehen der Menschheit zu opfern.

Die Hoffnung auf eine bessere Zukunft wird maßgeblich durch die Figur ihrer Tochter Wen repräsentiert. Ihre Unversehrtheit ist sowohl in den Augen ihrer Väter als auch für die Eindringlinge das höchste Gut. Wens Eltern und auch die Fremden richten sich immer wieder direkt an das Mädchen, versuchen ihr die Angst zu nehmen und sie abzulenken. Auch der Umgang der Angreifer:innen mit Wen ist stets liebevoll und fürsorglich. Ihre Zukunft wird außerdem zum ausschlaggebenden Punkt, der Eric Frieden in seinem Tod finden lässt. In einem berührenden Ausblick auf Wens potenzielle Zukunft schafft es Eric, Andrew davon zu überzeugen ihn zu erschießen: «I'm thinking about our daughter in the future. And she is living her life exactly how she wanted to. [...] she is everything we always hoped for»³² (Abb. 9).

Die Vision einer hoffnungsvollen Perspektive für Wen und damit auch der Menschheit ist der ausschlaggebende Wendepunkt des Films, auf den bereits zu Beginn der Narration hingewiesen wird. Blicken wir zurück auf die erste Szene, in der Wen Grashüpfer für ihre wissenschaftlichen Beobachtungen fängt. Die Botschaft wird in der Rekapitulation der filmischen Handlung deutlich: Kinder sind unsere Hoffnung auf eine bessere Zukunft und die liebevolle Beziehung von Wen zu ihren Eltern und zu ihrer Umwelt ist der fruchtbare Boden dafür. Die Ideale und Werte, die an die Darstellung von Familie geknüpft sind, werden somit ebenfalls offenbart: Liebe, Hingabe und Opferbereitschaft zeichnen eine «gute» Familie aus.

Shyamalans Inszenierung dieser Geschichte bietet zudem einen breiten Kontext an, in den die tragische und herzerwärmende Geschichte von Eric, Andrew und Wen eingebettet ist. Filmisch wird diese Ebene ebenfalls im Einfangen und Dokumentieren der Grashüpfer visualisiert. Durch die Inszenierung von Wen und ihren wissenschaftlichen Versuchsobjekten, verweist KNOCK AT THE CABIN aktiv auf die Position der Rezipient:innen

32 KNOCK AT THE CABIN, 01:25:39–01:26:04.

des Films. Analog zu der jungen Forscherin wird auch das Publikum in die Rolle von Beobachter:innen und Forscher:innen gerückt. Die Formulierung «It's okay. Relax. I'm not gonna hurt you. I'm just gonna learn about you a little while. Is that okay?» gilt demnach nicht nur den Insekten, die Wen untersucht, sondern signalisiert zeitgleich den Zusehenden, dass die fiktive Geschichte ein pädagogisches Moment für sie bereithält. Stellvertretend dafür steht nicht zuletzt der Lehrer Leonard, der stets die Gesprächsführung der Gruppe übernimmt und der Familie die Konsequenzen ihres Handelns deutlich macht. Die Hütte im Wald mit der Familie und ihren Angreifer:innen ist somit analog zu dem Glas mit den Grashüpfern zu verstehen. Sie wird als Experimentierraum inszeniert, von dessen Ergebnis das Publikum lernen soll. Die Prinzipien der liebenden Familie und deren selbstlose Entscheidung dienen demnach als Orientierungspunkte. Das medial vermittelte Familienleitbild kommuniziert Bedeutungen in Bezug auf die lebensweltliche Ausgestaltung von Familie, indem es Handlungsanweisungen gibt, wie eine Familie handeln sollte und welche Verantwortung ihr in einem gesamtgesellschaftlichen Zusammenhang zukommt.

Schlussendlich weisen der Film und Regisseur Shyamalan damit dezidiert auf den beängstigenden Zustand unserer Welt hin. Umweltkatastrophen und Pandemien bedrohen den Fortbestand aller Spezies und die Menschheit ist durchzogen von Gewalt und Egoismus. Dass wir diesen Zuständen oftmals distanziert durch die Medien begegnen und uns als Individuum nicht für sie verantwortlich fühlen, wird in der filmischen Handlung angesprochen. Jedoch wird auch dargestellt, was passiert, wenn wir diese drohenden Gefahren weiterhin ignorieren. Das Publikum sieht sich mit unterschiedlichen Gefahren und Katastrophen konfrontiert: Der menschengemachte Klimawandel, Kriege und Pandemien bedrohen die Fortexistenz der Menschheit. Die apokalyptischen Verweise im Film unterstreichen einerseits die Dringlichkeit dieser Anliegen, geben jedoch andererseits einen Ausblick auf eine hoffnungsvolle, bessere Zukunft. *KNOCK AT THE CABIN* als Inszenierung einer drohenden Apokalypse bespricht sowohl Familienleitbilder als Ideale gemeinschaftlichen Zusammenlebens, verleiht dem schmerzhaften Opfer aber auch eine transzendente Dimension, die eine Chance auf Erlösung und eine heilsame Nachwelt in Aussicht stellt.

Literaturverzeichnis

Beyerle, Stefan (Hg.), Apokalyptik, Tübingen 2024.

Calia, Mike, Hollywood finally comes calling for horror writer Paul Tremblay, CNBC, 16. Juli 2022, cnbc.com:

<https://is.gd/MEU5Vj> [abgerufen am 17. Jänner 2025].

Deutsche Bibelgesellschaft, Lutherbibel, 2017, <https://www.die-bibel.de/>, [abgerufen am 26. Mai 2025].

- Foehr-Jannsens, Yasmina, «Papa, Mama und die Kinder, das ist natürlich!», in: Anna-Katharina Höpflinger / Ann Jeffers / Daria Pezzoli-Olgiati (Hg.), Handbuch Gender und Religion, 2., aktualisierte und überarbeitete Auflage, Göttingen 2021, 173–184.
- Maccluskey, Megan, How Knock at the Cabin Convinced M. Night Shyamalan to Face the Apocalypse, Time, 3. Februar 2023, time.com: <https://is.gd/89TALu> [abgerufen am 10. Jänner 2025].
- Mühling, Tanja, Familienleitbilder im Wandel, in: Tanja Mühling, Kontinuität trotz Wandel. Die Bedeutung traditioneller Familienleitbilder für die Berufsverläufe von Müttern und Vätern, München / Weinheim 2006, 41–71.
- Pezzoli-Olgiati, Daria, Vom Ende der Welt zur hoffnungsvollen Vision. Apokalypse im Film, in: Thomas Bohrmann / Werner Veith / Stephan Zöller (Hg.), Handbuch Theologie und populärer Film, Bd. 2, Paderborn u. a. 2009, 255–276.
- Plate, Brent, Introduction, in: Brent Plate (Hg.), Representing Religion in World Cinema. Filmmaking, Mythmaking, Culture Making, New York 2003, 1–15.
- Werlitz, Jürgen, Das Geheimnis der heiligen Zahlen. Ein Schlüssel zu den Rätseln der Bibel, München 2000.

Zur Fragilität des guten Lebens in der Science-Fiction

Krisenhorizonte und anthropologische Standortbestimmungen

Am 20. Jänner 2025 wurde Donald Trump zum zweiten Mal in das Amt des Präsidenten der Vereinigten Staaten von Amerika eingeführt. Die Antrittsrede wurde live gestreamt und intonierte klare Botschaften an die Bürger:innen der USA. Unter tosendem Applaus und *standing ovations* formulierte der erneut gewählte Präsident das Bild eines neuen Amerikas, das in verklärender Nostalgie an ein vergangenes «Goldenes Zeitalter» anknüpft: Wohlstand, Freiheit und Frieden verspricht der neue Präsident und damit alles, was ein gutes Leben auszumachen scheint. Das Credo – *America first* – wird mit klaren Abgrenzungshaltungen und -handlungen gegenüber den Nationen der Welt, aber auch implizit gegenüber zukünftigen Generationen formuliert: Mit dem Slogan «Drill, baby drill!»¹ verdichtet Trump seine Vorstellung der Energie- und Klimapolitik. Das Bild des guten (amerikanischen) Lebens wird mit der entgrenzten Ausbeutung von fossilen Brennstoffressourcen und einer Absage an alle zukunftsorientierten und nachhaltigen Wirtschafts- und Gesellschaftsmodelle verbunden. Das gute Leben ist die Verwirklichung des (neo-)kapitalistischen und neoliberalen (Alb-)Traumes. Die dementierenden Aussagen zum Klimawandel, für die Donald Trump paradigmatisch steht, rekurrieren einerseits auf die Vorstellung alternativer Fakten und Wirklichkeitskonzeptionen, die auch in Deutschland und Europa weit verbreitet sind.² Andererseits geht damit auch ein implizites Verständnis zivilisatorischer und kulturanthropologischer Selbstermächtigung einher: Die Steigerung von Wohlstand,

1 Tagesschau, Amtseinführung des neuen US-Präsidenten Trump (unkommentierter Livestream), 20. Jänner 2025, youtube.com: <https://is.gd/vxWbM0> [abgerufen am 22. Jänner 2025], 01:50:47.

2 Vgl. Eva Horn, Die Besserwisser. Wissenschaftsskepsis, Verschwörungsdenken und die Erosion der Wirklichkeit, 29. April 2021, youtube.com: <https://is.gd/2rPal1> [abgerufen am 11. Februar 2025].

absoluter Freiheit und menschlicher Entgrenzung der biologischen und gesellschaftlichen Konstitutionen.

Das gute Leben ist demgegenüber in ethischer Perspektive eine fortlaufende und stimmige Gestaltung von Beziehungen – zu sich selbst, zur sozialen und (im)materiellen Mitwelt sowie zu eigenen (religiösen) Überzeugungen.³ Es bedeutet, persönliche Freiheit selbstbestimmt zu nutzen, zu kontrollieren und zu gestalten, zugleich aber Verantwortung zu übernehmen und die eigene Abhängigkeit von der konkreten wie auch generationenübergreifenden Mitwelt, von der existenziellen Begrenztheit und der nicht-menschlichen Umwelt anzuerkennen.

Vor diesem Horizont gewinnt das gute Leben als relationale Aushandlung in der durch Digitalisierung, Globalisierung und einer subjektiv grenzenlos erscheinenden Steigerung menschlicher Optionen eine religiöse Dimension.⁴ Der vermeintliche Zugewinn von Lebensqualität durch allumfassendes Wissen, Allmachtsphantasien und in extremer Spielweise durch die Überwindung des Todes findet sich in den kulturgeschichtlichen Verflechtungen der europäischen Religionsgeschichte und adaptiert Gottesattribute aus den christlichen Traditionen.⁵

Der Klimawandel als (unsichtbare und) unaufhaltsame Grenzsituation der Gattung Mensch und des ökologisch-planetarischen Systems kollidiert mit dem zivilisatorischen Programm einer permanenten entgrenzenden Steigerung des Menschen oder doch zumindest eines «immer weiter so».⁶

In diesem Beitrag wird ein heuristischer Blick auf das Genre der Science-Fiction (kurz: SF) als Aushandlungsort der (Klima-)Katastrophe und den damit verbundenen Rettungs- und Erlösungsdarstellungen geworfen. Dabei wird insbesondere die Orientierungsleistung der Filme gegenüber der Katastrophenbewältigung hervorgehoben. Mit einer anschließenden Fallbesprechung des Filmes ARRIVAL⁷ wird eine Reflexion und Orientierungsperspektive zum guten Leben eröffnet. Die Analyse fokussiert auf die Repräsentation von Transzendenz, Sprache, Zeit und (zwischen-

3 Vgl. Michael Kuch, Richtig handeln. Glaube und Ethik, Leipzig 2014, 11–23.

4 Vgl. Thomas Gremsl / Hans-Walter Ruckenbauer / Christian Wessely, Vom guten (digitalen) Leben. Hintergründe und Hinführung, in: Thomas Gremsl / Hans-Walter Ruckenbauer / Christian Wessely (Hg.), Vom guten (digitalen) Leben. Umbrüche – Einsprüche – Ausblicke, Theologie im kulturellen Dialog 41, Innsbruck/Wien 2023, 7–17.

5 Thomas Gremsl u. a., Vom guten (digitalen) Leben.

6 Die unterschiedlichen Aspekte dieser Kollision von Mensch/Umwelt, Natur/Kultur hat unter dem Eindruck des Klimawandels und mit Bezug auf die systematisch-ökologische Gaia-Theorie Bruno Latour ausgearbeitet. Vgl. Bruno Latour, Kampf um Gaia. Acht Vorträge über das Klimaregime, Berlin 2017, insbes. 21–75.)

7 ARRIVAL, Denis Villeneuve, US 2016.

menschliche) Beziehung als Ausdruck religiöser Deutungsangebote. Die filmischen Aussagen werden abschließend als Orientierungsform für das gute Leben in der gegenwärtigen und bevorstehenden Klimakatastrophe reflektiert und mit zeitgenössischen Aussagen zum Klimawandel verbunden.

Das Genre zukünftiger Katastrophen

«In Science-fiction-Filmen [sic!] geht es nicht um Naturwissenschaft. Es geht in ihnen um die Katastrophe und damit um eines der ältesten Themen der Kunst.»⁸ In ihrem Essay *Die Katastrophenfantasie* postuliert Susan Sontag die Katastrophe als zentralen Topos der SF und eröffnet eine kunsttheoretische Betrachtungsweise des Genres. Zweifelsohne lässt sich die SF nicht auf dieses Motiv reduzieren,⁹ und insbesondere die ökologische Katastrophe findet sich auch in Werken anderer Genres wieder.¹⁰ Dennoch werden insbesondere in den audiovisuellen SF-Repräsentationen Katastrophen dargestellt, die explizit unsere ökologische Krise inszenieren oder sie durch Strategien der Verfremdung allegorisch verhandeln, beispielsweise durch extraterrestrische Bedrohungen.

Seit den 1980er- und 1990er-Jahren erfährt die mediale Inszenierung des Weltuntergangs eine starke Präsenz im Hollywood-Kino.¹¹ Der Erfolg von *INDEPENDENCE DAY*¹² steht exemplarisch für eine bis heute andauernde Renaissance des Katastrophenfilmes im SF-Genre.¹³ Sind

8 Susan Sontag, *Die Katastrophenphantasie*, in: Susan Sontag, *Kunst und Antikunst*. 24 literarische Analysen, Frankfurt a. M. 2022, 283.

9 Zu den unterschiedlichen Motiven der SF siehe Thomas Koebner (Hg.), *Filmgenres. Science Fiction*, Stuttgart 2007, 9–14.

10 Siehe exemplarisch Baldassare Scolari, *Kinder trotz allem. Gender und Religion in filmischen Ökoapokalypsen*, in: Daria Pezzoli-Olgiati / Anna-Katharina Höpflinger / Ann Jeffers (Hg.), *Handbuch Gender und Religion*, Göttingen 2021, 509–529.

11 Vgl. Charles Martig / Matthias Loretan, *Apokalyptische Visionen im Film. Geschichtsbilder zwischen Weltuntergang und radikalem Neuanfang*, in: Daria Pezzoli-Olgiati (Hg.), *Zukunft unter Zeitdruck. Auf den Spuren der «Apokalypse»*, Zürich 1998, 109–111; Joachim Valentin, *Mit der Rakete in den Kinohimmel. Apokalyptik und Eschatologie in Science-Fiction Filmen*, in: Thomas Schärfl / Jasmin Hassel (Hg.), *Nur Fiktion? Religion, Philosophie und Politik im Science-Fiction-Film der Gegenwart*, Münster 2015, 209–210; Keith M. Johnston, *Science Fiction Film. A critical Introduction*, London / New York 2011, 97–103; Christoph Auffarth, *Rettung von außen, Rettung von innen. Perspektiven vom Ende her auf die Apokalypse als Botschaft für das 20. Jahrhundert*, in: Margit Fröhlich / Reinhard Middel / Karsten Visarius (Hg.), *Nach dem Ende. Auflösung und Untergänge in Kino an der Jahrtausendwende*, Marburg 2011, 25–37.

12 *INDEPENDENCE DAY*, Roland Emmerich, US 1996.

13 Vgl. Charles Martig u. a., *Apokalyptische Visionen im Film*, 109.

es in Emmerichs Werk außerirdische Invasoren, die durch fortschrittliche Waffengewalt die Menschheit auslöschen und die Ressourcen der Erde ausbeuten wollen, inszeniert zwei Jahre später *ARMAGEDDON – DAS JÜNGSTE GERICHT*¹⁴ den drohenden Weltuntergang durch die Gefahr einer Kollision der Erde mit einem Asteroiden. Der Weltuntergang wird konkret und sichtbar. Er wird kontrollierbar und kann durch heroische Taten abgewendet werden, indem ein Bündnis gegen die extraterrestrischen Aggressoren geschmiedet oder der Asteroid durch eine heldenhafte Sprengung zerstört wird. Im Feld religionsbezogener Forschung lässt sich der Katastrophenfilm, insbesondere, wenn er als Zukunftsfiktion der SF zugerechnet wird, mit dem Motiv der Apokalypse aus der christlichen Tradition deuten.¹⁵ Die umfassenden Vernichtungs- und Bedrohungsszenarien der filmischen Gegenwelt werden mit Erlösungsrepräsentationen verbunden, die zu unterschiedlichen Transformationen und Rettungen der Welt führen.¹⁶

Die Apokalypse als Zerstörung der Welt durch extraterrestrische Faktoren wird in den Filmen der ökologischen Apokalypse zur weltimmanenten Gefahr. *THE DAY AFTER TOMORROW*¹⁷ oder auch *2012*¹⁸ repräsentieren explizit eine Verkettung von klimatischen Veränderungsprozessen, die verheerende Konsequenzen für das ökologische System der Erde bedeuten und die Existenz der gesamten Menschheit bedrohen. Schlussendlich überlebt die Menschheit in den beiden *Mainstream-Blockbustern*: In *THE DAY AFTER TOMORROW* sind die klimabedingten Temperaturabfälle und Schneestürme zeitlich begrenzt und führen zu einer erneuten Eiszeit auf der nördlichen Erdkugel. Die Menschheit kann unter zahlreichen Verlusten auf die südliche Halbkugel flüchten. In *2012* werden die Menschen und Tiere durch den Bau von schwimmenden Archon gerettet, die ganz im Sinne der biblischen Sintflut-Geschichte auf dem Weltmeer treiben, auf der Suche nach (neuem) bewohnbarem Land. Die Katastrophe wird in diesen Filmen nicht verhindert, aber sie ist nicht umfassend. Die Menschheit überlebt und der umfassende Untergang wird durch die wissen-

14 *ARMAGEDDON – DAS JÜNGSTE GERICHT (ARMAGEDDON)*, Michael Bay, US 1998.

15 Vgl. Charles Martig u. a., *Apokalyptische Visionen im Film*; Daria Pezzoli-Olgiati (Hg.), *Zukunft unter Zeitdruck*; Daria Pezzoli-Olgiati, *Vom Ende der Welt zur hoffnungsvollen Vision. Apokalypse im Film*, in: Thomas Bohrmann / Werner Veith / Stephan Zöllner (Hg.), *Handbuch Theologie und Populärer Film 2*, Paderborn 2009, 225–275; Joachim Valentin, *Mit der Rakete in den Kinohimmel*, 203–232.

16 Vgl. Charles Martig u. a., *Apokalyptische Visionen im Film*; Daria Pezzoli-Olgiati, *Vom Ende der Welt zur hoffnungsvollen Vision*, 225–275; Joachim Valentin, *Mit der Rakete in den Kinohimmel*, 203–232.

17 *THE DAY AFTER TOMORROW*, Roland Emmerich, US 2004.

18 *2012*, Roland Emmerich, US/CA 2009.

schaftliche Antizipation der Ereignisse sowie den Einsatz fortschrittlicher Technologie verhindert.

Die rettende Arche stellt auch in Christopher Nolans INTERSTELLAR¹⁹ ein zentrales Motiv dar. Das Ausgangsszenario des Filmes repräsentiert eine Welt unmittelbar vor dem Klima-Kollaps. Die unaufhaltsame Ausbreitung von Pilzinfektionen führt zum lebensbedrohlichen Ausfall von Nahrungsmitteln und der fortschreitenden Abnahme des Sauerstoffgehaltes in der Luft. Die Rettung und Evakuierung der Menschheit auf Raumstationen und respektiv auf einen alternativen Planeten gelingt in INTERSTELLAR durch die Manipulation von Raum und Zeit im inneren eines schwarzen Loches. Narrativ verbindet der Film die akute Klimakatastrophe mit einer Weltraummission, in dessen Kern die Selbstrettung der Menschheit über die Adaption der christlichen Passions- und Heilsgeschichte geleistet wird.²⁰ In INTERSTELLAR ist die komplexe diegetische Hintergrunddarstellung für die Klimakrise spannend: Der Film rekapituliert (und kritisiert) unsere materialistische, neoliberale und neokapitalistische Weltordnung.

Die ökologische Katastrophe wird in diesen Filmen mit einer Familiengeschichte verbunden, die durch die Entfremdung zwischen Vätern und Kindern gekennzeichnet ist. In der Bewältigung und Überwindung der Katastrophe wird diese Entfremdung durch heroische Taten und die Wiederentdeckung emotionaler Familienbande überwunden. Mit anderen Worten werden in den Filmen ökologisch-globale Krisen mit sozialen Krisen verbunden. Sie repräsentieren und rekapitulieren insofern ein misslungenes gutes Leben. Die Rettung der Welt geschieht während und (nur) durch die Bewältigung und Überwindung der familiären Herausforderungen.

Die Inszenierung der ökologischen Katastrophe wird durch konkrete Ereignisse diegetisch plausibilisiert: Weil sie sichtbar und in Kausalketten eingebunden ist, wird sie in der filmischen Darstellung durch Wissenschaftsrepräsentationen bewältigbar. In der filmischen Katastrophe gibt es keine Überraschungen und Unvorhersehbarkeiten.

Die filmische Antwort auf die drohenden und sich realisierenden Katastrophen bildet der Mensch, der mit den Mitteln des wissenschaftlichen und technischen Fortschritts die Krise bewältigen oder zumindest überleben kann. Bedingung für diese Rettung ist die sich ereignende Solidarisierung der

19 INTERSTELLAR, Christopher Nolan, US/GB 2014.

20 Siehe hierzu vertiefend Jochen Mündlein, Bodies in Space and Time. Time Travel in INTERSTELLAR (Christopher Nolan, US/UK 2014), in: Journal for Religion, Film and Media 10, 2 (2024), 37–46.

gesamten Menschheit.²¹ So schrecklich die Katastrophe auch ist, sie kann in ihrer umfassenden Zerstörung abgewendet und überwunden werden.²²

Mit AVATAR – THE WAY OF WATER²³ und DUNE: PART TWO²⁴ zirkuliert das Thema der Klimakrise in den aktuellen SF-Megablokbustern weiter und wird dort mit der kolonialistischen Eroberung von Welt und Kosmos verbunden.²⁵ In der Gegenüberstellung von Gut und Böse, Egoismus und Altruismus, positiver Natur und problematischer Kultur werden in Kausalitätskonstruktionen Rettungs- und Erlösungserzählungen repräsentiert. Es liegt in der Struktur des populären Blockbuster-Kinos, Sicherheit und Beherrschbarkeit durch Repräsentationen der Rettung zu vermitteln.²⁶ Das rettende und transformatorische Narrativ der verfremdeten und adaptierten Apokalypse stellt in Produktions- und Rezeptionsperspektive einen idealen Rahmen für die Inszenierung der Klimakrise dar.

Die Kehrseite und Unabwendbarkeit der Katastrophe wird entsprechend durch die Repräsentation des selbstbezogenen und egozentrischen Menschen geleistet. Der Film DON'T LOOK UP²⁷ stellt eine komödiantisch-dystopische Neuinterpretation der Asteroiden-Gefahr dar. Der drohende Weltuntergang, verursacht durch einen auf die Erde zurasenden Kometen, könnte auch hier mit den technologischen Mitteln verhindert werden, scheitert aber durch den Versuch, die extraterrestrischen Ressourcen des Gesteinsbrockens auszuschlachten. Der Film illustriert menschliche Selbstüberschätzung, Ignoranz und einen neokapitalistischen Habitus, aus der (drohenden) Katastrophe Kapital zu schlagen.

DON'T LOOK UP lässt sich als kritische Perspektive auf den Klimawandel lesen, da sich strukturelle Parallelen zu den kulturellen Aushandlungen

21 Die globale Solidarisierung der Menschheit findet häufig unter der US-amerikanischen Flagge statt. Insofern stellen die Filme auch ein politisches Programm dar und idealisieren die kulturellen und gesellschaftlichen Werte und Normen der USA. Vgl. Isabella Hermann, Science-Fiction-Filme des neuen Jahrtausends unter politologischem Blickwinkel. Identitäts- und Alteritätskonstruktionen im Science-Fiction-Film, in: Thomas Schärfl / Jasmin Hassel (Hg.), Nur Fiktion? Religion, Philosophie und Politik im Science-Fiction-Film der Gegenwart, Münster 2015, 93–119; Joachim Valentin, Mit der Rakete in den Kinohimmel, 210–216.

22 Eine der bekanntesten Ausnahmen bildet dabei die Zerstörungsrepräsentation der Erde in MELANCHOLIA (Lars von Trier, DK/SE/FR/DE 2011). In Triers Werk wird die Erde nicht gerettet und es gibt auch keinerlei Konzepte und potenzielle Ideen dazu.

23 AVATAR – THE WAY OF WATER, James Cameron, US 2022.

24 DUNE: PART TWO, Denis Villeneuve, US 2024.

25 Siehe hierzu Jochen Mündlein, Film Review AVATAR – THE WAY OF WATER (James Cameron, US 2022), in: Journal for Religion, Film and Media 9, 2 (2023), 208–211.

26 Vgl. Jörg Herrmann, Sinnmaschine Kino. Sinndeutung und Religion im populären Film, Gütersloh 2001, 88–90.

27 DON'T LOOK UP, Adam McKay, US 2021.

der Klimakrise aufzeigen lassen. Bereits der Titel – «Schau nicht nach oben»²⁸ – zeichnet polemisch einen Zusammenhang zwischen faktenbasiertem Wissen und problematisch-dementierenden Bewertungen der Wirklichkeit. Die Warnung der Wissenschaftler:innen wird ignoriert und in Talkshows banalisiert. Anstelle einer globalen Vereinigung der Menschheit zur Abwendung der drohenden Apokalypse verfolgen politische und ökonomische Parteien – vertreten durch Tech-Unternehmer und korrumpierte Politiker:innen – ihre Einzelinteressen der kapitalistischen Gewinn- und Ressourcensteigerung. Der Kometeneinschlag kann nicht gestoppt und das Leben auf der Erde nicht gerettet werden. In einer Persiflage zeigt der Film abschließend die mittels Raumschiff geflüchteten ökonomischen und politischen Verantwortlichen der Katastrophe auf einem fremden Planeten. Nackt und in einer scheinbar paradiesischen Urszene werden sie von den einheimischen Tieren getötet.

Eva Horn beschreibt in ihrem Buch *Zukunft als Katastrophe* ein modernes Gegenwartsbewusstsein, das in Narrativen, Bildern und Metaphern die Krisenhaftigkeit der Zukunft imaginiert und Aussagen über die Gegenwart liefert. Unter dem Aspekt des Klimawandels wird gerade die Ereignislosigkeit der Krise zentral. Damit wird die Katastrophe des Klimawandels zum Paradoxon, das einerseits ein sich vollziehendes radikales und unabänderliches Ereignis umfasst, gleichzeitig aber gerade Resultat eines (alltäglichen) Verhaltens darstellt und unsichtbar bleibt.²⁹ Horn skizziert eine Katastrophen-Anthropologie, die durch die Unausweichlichkeit der Katastrophe und das Ausbleiben der transformatorischen Apokalypse (im Film) gekennzeichnet ist.³⁰

Sprache und Sozialität als Antwort auf die Krise – Das Fallbeispiel ARRIVAL

Der im Jahr 2016 erschienene Film ARRIVAL reflektiert in der Begegnung mit einer außerirdischen Lebensform menschliche Grunderfahrungen von Leben und Tod, sozialer Gemeinschaft und Sprache als Zugang zur Welt. ARRIVAL erzählt die komplexe Geschichte der Linguistin Dr. Louise Banks, die durch das Erlernen einer extraterrestrischen Sprache die Fähigkeit entwickelt, über ihr Alltagsbewusstsein hinaus ihre eigene Zukunft zu sehen. Der Film – basierend auf der Buchvorlage *Geschichte deines Lebens* von Ted

28 Übersetzung des Filmtitel DON'T LOOK UP durch den Verfasser.

29 Vgl. Eva Horn, *Zukunft als Katastrophe*, Frankfurt a. M. 2014, 17.

30 Eva Horn, *Zukunft als Katastrophe*, 17.

Chiang – erzählt aus Louises Perspektive einerseits in einer Rückschau die Ankunft und gemeinsame Zeit mit außerirdischen Besuchern:innen, genannt Heptapoden, andererseits erleben wir mit Louise in unterschiedlichen Sequenzen die zukünftige Geburt, das Leben und schließlich den Tod ihrer Tochter Hannah. Neben der individuellen Leidenskrise von Louise verhandelt der Film eine vielschichtige militärische Krise. Das Auftauchen der Heptapoden bedeutet eine Störung der politischen und nationalen Ordnungssysteme, die im Film durch Militäreinsätze und misslingende internationale Zusammenarbeit repräsentiert wird. Dahinter steht eine fehlgeleitete Interessens- und Kommunikationskrise, die ich als paradigmatisch für unseren Umgang mit der Klimakrise verstehe.

Die Filmhandlung beginnt in Louises Haus am See. Während die Kamera den Wohnraum und durch eine gläserne Fensterfront den See in der dunklen Abenddämmerung zeigt, erzählt Louise als Off-Erzählerin uns und ihrer zukünftigen Tochter in einer Rückblende, die Geschichte von der Ankunft der extraterrestrischen Besucher.

Der Plot visualisiert über die mediale Berichterstattung die Ankunft von zwölf Raumschiffen – genannt Muscheln – auf der Erde. Überall auf dem Planeten reagieren die Menschen verunsichert. Der nationale Notstand wird in den USA ausgerufen und Wissenschaftler:innen und Militär weltweit versuchen zu verstehen, zu welchem Zweck die fremden Besucher:innen auf der Erde sind. Louise wird als Sprachwissenschaftlerin und Linguistin gemeinsam mit dem Physiker und Mathematiker Ian Donnelly durch das US-Militär rekrutiert, um einen Kommunikationsweg mit den Heptapoden zu entwickeln. Die beiden werden zu einem Militärstützpunkt in Montana gebracht, einem der zwölf Landeplätze der Raumschiffe. Gemeinsam mit einem Begleittrupp von Soldaten betreten sie das Raumschiff und begegnen den Heptapoden in einer Besucherhalle. Getrennt durch eine gläserne Scheibe versucht Louise nun einen Kommunikationsweg zu etablieren. Da eine verbale Verständigung nicht möglich scheint, wechselt die Linguistin zur Schriftsprache, die durch die Heptapoden mit logografischen Zeichen beantwortet wird (Abb. 1).

Über mehrere Monate dekodiert Louise gemeinsam mit ihrem Team die Schriftzeichen und erlernt die Sprache der Heptapoden. Während dieses Lernprozesses verändert sich ihre Wahrnehmung der Wirklichkeit und ihre Denkprozesse werden, gemäß der sogenannten Sapir-Whorf-Hypothese,³¹ umstrukturiert. Während der Sprachaneignung zeigt der Film in

31 Die Hypothese geht maßgeblich auf die sprachphilosophischen Überlegungen von Benjamin Lee Whorf zurück. Siehe Benjamin Lee Whorf, *Sprache, Denken, Wirklichkeit. Beiträge zur Metalinguistik und Sprachphilosophie*, Reinbek b. H. 1982.



1 ARRIVAL (Denis Villeneuve, US 2016), 00:36:42. Das erste Schriftzeichen der Heptapoden, das diese Louise mitteilen, nachdem verbale Kommunikation fehlgeschlagen ist.

Vorausblenden Louises zukünftige Tochter in unterschiedlichen Lebenssituationen. Als die mittlerweile heptapodisch sprachfähige Louise die Frage nach den Absichten der fremden Besucher:innen stellt, antworten diese mit: «Waffe anbieten».³² Die mehrdeutige Aussage wird als Kriegserklärung gedeutet und verursacht einen Kommunikationsabbruch unter den bisher wissenschaftlich vernetzten Nationen. Es kommt zu einem Bombenanschlag durch abtrünnige Soldaten im Montana-Raumschiff, während die chinesische Regierung einen präventiven Angriff gegen die Muschel über ihrem Territorium plant. Nur Louise, die von den friedlichen Absichten der Heptapoden überzeugt ist, tritt erneut in Kommunikation mit den Fremdlingen. Sie erfährt, dass es sich bei der Waffe um die Sprache der Heptapoden handelt, da durch diese ein nichtlineares Wahrnehmen der Zeit möglich wird. Mit dieser neu gewonnenen Fähigkeit gelingt es ihr, mittels Informationen aus einem zukünftigen Treffen mit dem chinesischen Regierungschef diesen in einem Telefonat von seinem Angriffsplan abzuhalten. Der Film endet mit dem Verschwinden der Raumschiffe. Louise und Ian, mittlerweile ein Ehepaar, sind in Louises Haus am See und planen ihr gemeinsames Leben mit der zukünftigen Tochter Hannah. Der Film schließt mit der Eingangsszene.

32 ARRIVAL, 01:04:14.



2 ARRIVAL (Denis Villeneuve, US 2016), 00:44:30. Louise nimmt Kontakt mit den Heptapoden auf.

Das ganz Andere – Begegnungen mit der Transzendenz

Religiöse Dimensionen und Funktionen erschließen sich in ARRIVAL in einer tiefensemantischen Reflexion. Die realitätskompatible, immanente und religionsfrei erscheinende Diegese wird durch das Auftauchen der außerirdischen Besucher:innen auf einen transzendenten Horizont hin geöffnet. Die extraterrestrischen Heptapoden repräsentieren eine transzendente Leerstelle, ähnlich wie der schwarze Monolith in 2001: ODYSSEE IM WELTRAUM³³ oder der lebende Planet in SOLARIS^{34, 35}. Ihre Herkunft, Anwesenheit und auch ihr Verschwinden bleiben offen.

Fritz Stolz beschreibt als Leitdifferenz in (religiösen) Weltbildern die Gegenüberstellung von Diesseits/Jenseits, kontrollierbar/unkontrollierbar, Transzendenz/Immanenz und eröffnet damit eine Perspektive auf religiöse Funktionen von und in Weltbildern.³⁶ In audiovisuellen Medien lässt sich diese Gegenüberstellung in der Repräsentation von Grenzen nachvollziehen, die aufrechterhalten oder überschritten werden. Dass die fremden Besucher:innen in ihren über der Erde schwebenden Raumschiffen bleiben, betont die Grenzsituation und zeitlich befristete Begegnung mit dem Menschen. Lediglich Louise übertritt in mehrfacher Weise diese Grenze. Sie wird zur Vermittlerin zwischen den Sphären von Transzendenz und Immanenz, während sie selbst durch diesen Prozess eine Transformation erfährt:

33 2001: ODYSSEE IM WELTRAUM (2001: A SPACE ODYSSEY), Stanley Kubrick, US/GB 1968.

34 SOLARIS (Солярис/ SOLJARIS), Andrei Tarkowski, SU 1972.

35 Zur transzendenten Leerstelle im SF-Film siehe Markus Pohlmeier, Science Fiction. Filmisch-literarisches Exil des Göttlichen, Hamburg 2014, 53–60.

36 Vgl. Fritz Stolz, Weltbilder der Religionen. Kultur und Natur, Diesseits und Jenseits, Kontrollierbares und Unkontrollierbares, Zürich 2001, 9–17.

3 ARRIVAL (Denis Villeneuve, US 2016), 01:25:19. Louise wird nach einem Bombenanschlag auf die Heptapoden in das fremde Raumschiff gebracht und begegnet den Heptapoden im (transzendenten) extraterrestrischen Raum.



Die Berührung der Trennwand (Abb. 2), die auf das Motiv der Erschaffung Adams im Deckenfresko der sixtinischen Kapelle im Rom anspielt, stellt den Beginn einer Transformation dar, an dessen Ende Louise schließlich im (transzendenten) Raum der Heptapoden hinter der Trennwand landet und die überzeitliche Sprache und Wirklichkeitswahrnehmung der Fremdlinge gewinnt (Abb. 3).

In ARRIVAL ist der Zusammenhang zwischen Zeit und Medien, insbesondere Sprache und Schrift, spannend. Das Medium Sprache wird in der Diegese selbst als eine spezifische Kunstform ausgewiesen, explizit in einer sprachtheoretischen Einführung durch Louise vor einem universitären Auditorium. In dieser Perspektive wird eine religiöse Dimension von Sprache als Kunst, die über das unmittelbar Erfahrene hinausweist, zugänglich. Der Grazer Theologe Gerhard Larcher schreibt dazu: «Was Kunsterfahrung also als Offenbarungsanalogon [...] auszeichnet, ist die anfanghafte Vermittlung eines je größeren, unbegreiflichen und abgründigen Geheimnisses der Freiheit und aller Wirklichkeit entgegen den vermeintlichen Plausibilitäten der Immanenz».³⁷

Sprache als Kunstform (hier im Film) stellt die fundamentalste Form von Transzendenzverweisen dar. Die Vergegenwärtigung der Vergangenheit, die Imagination der Zukunft und die Bezugnahme auf transzendente Entitäten wird in der Sprache performative Realität. In der Eröffnung eines Sprachraumes wird Transzendenz im dialogischen Miteinander erfahrbar und erzeugt einen intersubjektiven Raum der Vergemeinschaftung.

37 Gerhard Larcher, Annäherungsversuche an Kunst und Glaube. Ein fundamentaltheologisches Skizzenbuch, Wien/Münster 2005, 62.

ARRIVAL stellt ein Angebot der Identifikation dar, das den Menschen im Spannungsfeld seiner unmittelbaren (Lebens-)Zeit und seiner mittelbaren (sprachlichen) Erfahrung von Zeit zur Reflexion auffordert. So wird mit der Ankunft der Raumschiffe Zeit auf der Ebene des Plots durch Militärvertreter rhetorisch und durch eingeblendete Zeitangaben in der medialeinen Berichterstattung visuell thematisiert. Der Film vermittelt drängende Zeit, um Antworten betreffend den Aufenthalt der Heptapoden auf der Erde zu erlangen. Die Angabe von Tagen, Stunden und Minuten verdeutlicht diese Dringlichkeit und repräsentiert einen unbestimmten gefährvollen Erwartungshorizont.

Paradoxerweise ist es gerade das Nicht-Handeln der fremden Besucher:innen, das als Gefahr und Spannung repräsentiert wird. Die Heptapoden entziehen sich menschlicher Verstehensleistung und Kontrollierbarkeit. Sie bleiben als Transzendenzverweise bedeutungslos. Ihre Anwesenheit ist ereignislos, wird aber als potenzielle (Existenz-)Bedrohung gedeutet. Die Botschaft der Heptapoden – «Waffe anbieten» – führt zu einem Bombenanschlag in einem der Raumschiffe, bei welchem die sichtbare Zündungssequenz eine ablaufende Zeit visualisiert. Sie wird in dieser Hinsicht als endliche und ablaufende Kategorie dargestellt, die auf ein konkretes und umfassendes Ereignis zuläuft.

Parallel wird Zeit als eine entgrenzte nicht-lineare Dimension des menschlichen Lebens repräsentiert. Louise, die durch das Erlernen der außerirdischen Schrift(-sprache) ihre eigene Zukunft sehen kann, entwickelt eine neue Perspektive auf die Wirklichkeit. Die Grenzen zwischen Zukunft, Gegenwart und Vergangenheit beginnen zu verschwimmen. Die in Vorblenden inszenierten (Wach-)Träume und Veränderungen der Wirklichkeitswahrnehmung nehmen die Zuschauenden in die dialektische Zukunft mit. In dieser Zukunft gibt es das Glück der Eheschließung mit Ian, die Geburt der Tochter Hannah, aber auch Trennung und den Tod des einzigen Kindes. Dabei ist spannend, dass diese Zukunft weder deterministisch noch in absoluter Freiheit gestaltbar dargestellt wird. ARRIVAL verzichtet auf spekulative, simplifizierende und deterministische Kausalverkettungen. In der Überschreitung linearer Zeitkonzepte erlebt und erinnert Louise die Zukunft genauso unmittelbar, wie sie die Vergangenheit als Voraussetzung der Gegenwart wahrnimmt.

Die Grenze des Todes als Dimension des guten Lebens

Tod und Verlust bilden ein zentrales Motiv in ARRIVAL. Schon in den ersten fünf Minuten zeigt der Film den unausweichlichen, durch Leukämie verursachten Tod der Tochter Hannah.

4 ARRIVAL (Denis Villeneuve, US 2016), 00:03:42. Louise im Krankenhaus am Sterbebett ihrer Tochter.



Das Bild der trauernden und verzweifelten Mutter, die sich über den toten Körper des einzigen Kindes beugt, erinnert an die Darstellung einer Pietà aus der christlichen Tradition (Abb. 4). Der Tod wird in seiner Radikalität und Unausweichlichkeit repräsentiert und bildet Louises persönliche Katastrophe. Diese emotionale Krise steht in deutlicher Abgrenzung zur globalen Katastrophenstimmung, die durch das Auftauchen der fremden Raumschiffe begründet ist. Die fragile Allianz der Erdnationen zerbricht im Moment von individueller Furcht vor einem militärischen Nachteil gegenüber den anderen Nationen. Skizzenhaft kommt hier das überindividuelle Bild eines vermeintlich guten Lebens zum Vorschein, das nur auf den eigenen Vorteil aus ist. Die Unkontrollierbarkeit der eigenen Endlichkeit spiegelt die scheiternden Kontrollversuche gegenüber den Fremden wider. Die Chiffre «Waffe anbieten» wird zur Bedrohungssituation stilisiert und führt zum blinden, kollektiv-narzisstischen Aktionismus.

In starkem Kontrast dazu begegnet Louise dem Tod in seiner Unausweichlichkeit. Anstatt den Tod der Tochter zu verhindern, die Zukunft aus der Gegenwart heraus ändern zu wollen, lebt sie in dem Bewusstsein, dass sie eine Tochter bekommen wird, die als Teenager versterben wird. Sie akzeptiert die zukünftige Scheidung von ihrem Mann Ian, nachdem dieser vom Tod der Tochter durch Louise erfahren wird. Louise Akzeptanz des Todes spiegelt sich im Opfer des Heptapoden Abbott während des Bombenanschlags wider. Im Wissen um den eigenen Tod opfert dieser sich selbst, um Louise und der ganzen Menschheit die Sprache der Heptapoden zu bringen. Das Opfer rekurriert auf die Kreuzigung Jesu und die damit verbundene Rettung der Menschheit. Das anschließend nach oben schwebende Raumschiff und der abschließende Abflug der Heptapoden lässt sich als verfremdete Darstellung einer Himmelfahrt lesen.

Die Abwendung des (atomaren) Konflikts mit den Heptapoden durch die chinesischen Streitkräfte gelingt bezeichnenderweise, weil der Tod symbolisch nochmals in Erscheinung tritt. So wiederholt die zukunfts-

wissende Louise im Angesicht der drohenden Kriegssituation am Telefon die letzten Worte von General Shangs Frau auf dem Sterbebett. Der Tod wird vergegenwärtigt und die Wirkmächtigkeit der Worte sorgt für eine Abwendung der Kriegsabsichten Chinas. Es ist Shang selbst, der bei einer zukünftigen Begegnung Louise seine private Handynummer gibt und die Sterbeworte zuflüstert.

Das gute Leben in der Katastrophe

In ihrem Roman *Vom Ende der Welt* werfen Naomi Oreskes und Erik Conway aus einer fiktionalen Zukunft einen Blick auf den aktuellen Klimawandel. Die beiden Wissenschaftler:innen schreiben aus der Perspektive des Jahres 2093 eine fiktional-historisierende Nacherzählung, die die Bedingungen und Dynamiken der Klimakatastrophe aufzeigen. Ein zentrales Schlagwort bildet dabei der sogenannte Marktfundamentalismus, der als eine neokapitalistische Struktur der freien Marktwirtschaft Konsumorientierung postuliert und klimaverträgliche Begrenzung ablehnt.³⁸ Oreskes und Conway verhandeln als spannende Grundfrage, weshalb sich die Klimakatastrophe vollziehen konnte, in der ein Großteil der Menschheit ihr Leben verlor, obwohl es (in der fiktiven Welt des Romans) genügend Hinweise und Daten für die bevorstehende Katastrophe gab. Sie schrieben:

Forscher und Forscherinnen sind sich zwar nicht immer in allen Details einig, doch man ist sich sicher, dass die Menschen der westlichen Zivilisation ganz genau wussten, was mit ihnen geschah – dass sie jedoch nicht imstande waren, die Entwicklungen aufzuhalten. Das enorme Wissen gepaart mit ihrer Unfähigkeit, sich diesem Wissen entsprechend zu verhalten, ist der eigentlich erschreckende Aspekt an der Geschichte ihres Niedergangs.³⁹

Diese fiktionale Beschreibung der beiden Wissenschaftler:innen lässt sich problemlos als Gegenwartsanalyse lesen.⁴⁰ Stark verkürzt beschreiben Oreskes und Conway den ungebremsten Ressourcenverbrauch und die neoliberale kapitalistische Konsumwirtschaft als Gründe für den Klimakollaps. Dabei werden diese ökonomischen Systeme als gesellschaftliche

38 Naomi Oreskes / Erik M. Conway, *Vom Ende der Welt. Chronik eines angekündigten Untergangs*, München 2015, 82.

39 Naomi Oreskes u. a., *Vom Ende der Welt*, 12.

40 Bruno Latour, *Kampf um Gaia*, 193–250.

Ideologien verstanden, die ein gutes Leben in eine direkte Korrelation zu materiellem Besitz und Ressourcenzugang setzen.⁴¹

In seinem Essay *Die Reue des Prometheus* unternimmt Peter Sloterdijk eine Gegenwartsanalyse, die vor einem stattfindenden Klimawandel und der Perspektive einer drohenden Klimakatastrophe die Widerstandskraft neokapitalistischer Ökonomien gegenüber tatsächlichen Veränderungsdy- namiken betont. Er schreibt:

Der dominierende *modus operandi* ist nach wie vor radikal extraktiv, er weist kaum eine Spur von Sinn für das Nachwachsende auf. [...] Man chloroformiert sich mit der Illusion, für die regenerativen Prozesse im ganzen [sic!] etwas zu leisten, wenn man die Raumtemperatur senkt, die Gebäude isoliert und mit E-Automobilen dahinrollt; dennoch ist evident, daß [sic!] kein einziger Hektar des unterirdischen Waldes oder Moores, der als Kohle, Öl oder Gas in Flammen aufgeht, je nachgepflanzt werden wird. Wir sind, was das Energie-Regime im großen und ganzen [sic!] angeht, noch überwiegend auf Endverbrauchertum gepolt.⁴²

Oreskes und Conways fiktionaler Blick aus der Zukunft auf unsere Gegenwart schließt unmittelbar an Sloterdijks Beschreibung an. In beiden Perspektiven stellt das Konsumverhalten und ein damit verbundenes Verständnis des guten Lebens die Ausgangslage für eine problematische Ressourcennutzung dar. Die ökologische Katastrophe als Konsequenz eines neokapitalistischen Produktions- und Konsumverhaltens scheint in diesen Analysen nicht abwendbar.⁴³

ARRIVAL als Perspektive auf das gute Leben in der Krise ist spannend, da keine individuell-klimafreundlichen Handlungsmodifikationen oder heroischen Taten präsentiert werden. Stattdessen orientiert sich ARRIVAL an anthropologischen Grundstrukturen von menschlicher Gemeinschaft und begrenztem Leben. Insbesondere Letzteres stellt ein Gegengewicht zur Steigerungslogik menschlicher Optionen der Gegenwart dar. Das gute Leben gewinnt in ARRIVAL aus der Endlichkeit des Todes und der familien und globalen Gemeinschaft seine Qualität. Die eminente Rolle von Sprache als Antwort auf die Krise im Film ist interessant, da sie (menschliche) Beziehung hervorhebt. Sie liefert den intersubjektiven Raum für ein gemeinsames Weltbild, das im gemeinschaftlichen Teilen von Werten

41 Naomi Oreskes u. a., *Vom Ende der Welt*, 55–72.

42 Peter Sloterdijk, *Die Reue des Prometheus*. Von der Gabe des Feuers zur globalen Brandstiftung, Berlin 2023, 59–60.

43 INTERSTELLAR repräsentiert diese Unabwendbarkeit explizit.

und Normen zivilisatorisch grundlegend ist. Der funktionale Einsatz von Sprache unter den menschlichen Protagonist:innen dient in ARRIVAL zur Präsentation und Durchsetzung eigener Interessen: Die zwischenmenschliche Kommunikation wird egozentrisch dargestellt, während es in der Interaktion mit den Heptapoden um das Interesse am Gegenüber und das Bemühen um Verständnis geht. Das sprachliche Heraustreten aus der eigenen Lebenssituation in der Hinwendung zum Gegenüber wird zum Moment der Begegnung mit der Transzendenz.

Das Medium der Sprache konstituiert in ARRIVAL die raum-zeitliche Wirklichkeit. Sie stellt in dieser Hinsicht die zentrale Form der Teilhabe an der Welt dar, die wesentlich das Dasein und also auch das gute Leben bestimmt. Die Korrelation von Sprache und Wirklichkeit eröffnet damit auch eine transzendente Dimension und religiöse Funktion, da sie die unmittelbare Raum-Zeit-Erfahrung überschreitet und auch die Grenzen zwischen menschlicher Subjektexistenz und objektiver Welt auflöst. Sprache als Kunst, wie sie in ARRIVAL präsentiert wird, ermöglicht die Bezugs- und Beziehungsmöglichkeit auf die Welt, die als freiheitliche Dimension in der dialogischen Realisierung und Vergemeinschaftung erlebt wird, auch und vor allem unter der Dimension von Endlichkeit und Transzendenzoffenheit. «Freilegung von Endlichkeit und ein Sich-Öffnen für ein Darüberhinaus bedingen sich fortschreitend gegenseitig».⁴⁴

Im Horizont des guten Lebens in der Klimakrise wird die Sprache zum wesentlichen Ort des Umgangs mit der Krise. Sprache, die selbstreferenziell nur auf sich bezogen ist, und insofern auch die Wirklichkeit nicht in den Blick nimmt, wie es etwa in den Aussagen von Donald Trump sichtbar wird, stellt einen Beziehungsbruch mit der Welt dar und erschafft eine alternative Wirklichkeit.

Ein praktisches Gegenbeispiel bildet das Werk der Künstlerin Judith Neunhäuserer, das im Angesicht schmelzender Gletscher den Klimawandel als unausweichliche Realität akzeptiert, aber im dialogischen Miteinander die (sprachliche) Selbstverortung in der Welt hervorhebt. In *Old Ice and Us* erzählt die Künstlerin und Kulturwissenschaftlerin von einer gemeinschaftlichen Expedition in die Arktis. Neben Tagebucheinträgen und Beobachtungen interessiert sich Neunhäuserer vor allem für das Verhalten, die Motivationen, Wünsche und Vorstellungen der Expeditionsteilnehmer:innen. In den geführten Interviews gibt sie intime Einblicke in die Gefühlswelt der Künstler:innen. Im Angesicht der klimabedingt schmelzenden Gletscher werden Sorgen und Nöte spürbar, aber auch die Hoffnung, im gemeinschaftlichen Miteinander der Krise zu begegnen und sich neu

44 Gerhard Larcher, *Annäherungsversuche von Kunst und Glaube*, 41.

und als Teil der Welt zu verorten. Im Nachtrag zu den Erfahrungen der Reise schreibt Neunhäuserer: «Ich bin in der Gruppe auf der Antigua aufgegangen und habe mich als Person gesehen und gewertschätzt gefühlt. Diese Erinnerung trägt mich. Es gibt ein «Wir», in das ich mich einfügen will. Das große Wir der Anderen soll auch meines sein. Es spricht von uns Menschen als Spezies, in unauflösbarem planetaren Zusammenhang.»⁴⁵

Old Ice and Us illustriert in der Auseinandersetzung mit dem Klimawandel die Dimension von Sprache in der authentischen Begegnung mit den Möglichkeitshorizonten der Zukunft in einer endlichen und befristeten Gegenwart des Einzelnen, die gerade durch die endliche und fragile Gemeinschaftlichkeit ihre Qualität aufzeigt. Es stellt die Gegenfolie zu immanenten Allmachts- und Ewigkeitskonzeptionen dar, wie sie beispielhaft in der politischen Gegenwartsrhetorik auftaucht.

In den Werken der SF wird die Klimakatastrophe häufig explizit oder allegorisch durch selbstbezügliches Handeln und gestörte Beziehungen zur Mit- und Umwelt repräsentiert. *ARRIVAL* stellt ein Gegenbeispiel dar und spiegelt ein Gegenwartsbewusstsein, das den Menschen in seiner Beziehungsfähigkeit, Transzendenzoffenheit und Weltgebundenheit thematisiert. Das gute (relationale) Leben gelingt in der Katastrophe wesentlich durch die (sprachliche) Gestaltung des sozialen und kulturellen Miteinanders: Die existenzielle Ausrichtung des Menschen findet in der unauflösbaren, umfassenden und fragilen Bindung des Menschen zur Welt und dem Nächsten statt.

Literaturverzeichnis

- Auffarth, Christoph, Rettung von außen, Rettung von innen. Perspektiven vom Ende her auf die Apokalypse als Botschaft für das 20. Jahrhundert, in: Margit Fröhlich / Reinhard Middel / Karsten Visarius (Hg.), Nach dem Ende. Auflösung und Untergänge in Kino an der Jahrtausendwende, Marburg 2011, 25–37.
- Chiang, Ted, Geschichte deines Lebens, in: Ted Chiang, *Arrival – Die Hölle ist die Abwesenheit Gottes*, München 2011, 45–113.
- Gremsl, Thomas / Ruckenbauer, Hans-Walter / Wessely, Christian, Vom guten (digitalen) Leben. Hintergründe und Hinführung, in: Thomas Gremsl / Hans-Walter Ruckenbauer / Christian Wessely, *Vom guten (digitalen) Leben. Umbrüche – Einsprüche – Ausblicke, Theologie im kulturellen Dialog 41*, Innsbruck/Wien 2023, 7–17.
- Hermann, Isabella, Science-Fiction-Filme des neuen Jahrtausends unter politologischem Blickwinkel. Identitäts- und Alteritätskonstruktionen im Science-Fiction-Film, in: Thomas Schärfl / Jasmin Hassel (Hg.), *Nur Fiktion? Religion, Philosophie und Politik im Science-Fiction-Film der Gegenwart*, Münster 2015, 93–119.
- Herrmann, Jörg, *Sinnmaschine Kino. Sinndeutung und Religion im populären Film*, Gütersloh 2001.

45 Judith Neunhäuserer, *Old Ice and Us*, Paris 2024, 267–268.

- Horn, Eva, *Zukunft als Katastrophe*, Frankfurt a. M. 2014.
- Horn, Eva, *Die Besserwisser. Wissenschaftsskepsis, Verschwörungsdenken und die Erosion der Wirklichkeit*, 29. April 2021, youtube.com: <https://is.gd/2rPall> [abgerufen am 11. Februar 2025].
- Johnston, Keith M., *Science Fiction Film. A critical Introduction*, London / New York 2011.
- Koebner, Thomas (Hg.), *Filmgenres. Science Fiction*, Stuttgart 2007.
- Kuch, Michael, *Richtig handeln. Glaube und Ethik*, Leipzig 2014.
- Larcher, Gerhard, *Annäherungsversuche von Kunst und Glaube. Ein fundamentaltheologisches Skizzenbuch*, Wien/Münster 2005.
- Latour, Bruno, *Kampf um Gaia. Acht Vorträge über das neue Klimaregime*, Berlin 2017.
- Martig, Charles / Loretan, Matthias, *Apokalyptische Visionen im Film. Geschichtsbilder zwischen Weltuntergang und radikalem Neuanfang*, in: Daria Pezzoli-Olgiati (Hg.), *Zukunft unter Zeitdruck. Auf den Spuren der «Apokalypse»*, Zürich 1998, 109–134.
- Mündlein, Jochen, *Film Review AVATAR – THE WAY OF WATER* (James Cameron, US 2022), in: *Journal for Religion, Film and Media* 9, 2 (2023), 208–211.
- Mündlein, Jochen, *Bodies in Space and Time. Time Travel in INTERSTELLAR* (Christopher Nolan, US/UK 2014), in: *Journal for Religion, Film and Media* 10, 2 (2024), 37–46.
- Neunhäuserer, Judith, *Old Ice and Us*, Paris 2024.
- Oreskes, Naomi / Conway, Erik M., *Vom Ende der Welt. Chronik eines angekündigten Untergangs*, München 2015.
- Pezzoli-Olgiati, Daria (Hg.), *Zukunft unter Zeitdruck. Auf den Spuren der «Apokalypse»*, Zürich 1998.
- Pezzoli-Olgiati, Daria, *Vom Ende der Welt zur hoffnungsvollen Vision. Apokalypse im Film*, in: Thomas Bohrmann / Werner Veith / Stephan Zöller (Hg.), *Handbuch Theologie und Populärer Film 2*, Paderborn 2009, 255–275.
- Pohlmeyer, Markus, *Science Fiction. Filmisch-literarisches Exil des Göttlichen*, Hamburg 2014.
- Scolari, Baldassare, *Kinder trotz allem. Gender und Religion in filmischen Ökoapokalypsen*, in: Daria Pezzoli-Olgiati / Anna-Katharina Höpflinger / Ann Jeffers (Hg.), *Handbuch Gender und Religion*, Göttingen 2021, 509–529.
- Sloterdijk, Peter, *Die Reue des Prometheus. Von der Gabe des Feuers zur globalen Brandstiftung*, Berlin 2023.
- Sontag, Susan, *Die Katastrophenphantasie*, in: Susan Sontag, *Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen*, Frankfurt a. M. 2022, 279–298.
- Stolz, Fritz, *Weltbilder der Religionen. Kultur und Natur, Diesseits und Jenseits, Kontrollierbares und Unkontrollierbares*, Zürich 2001.
- Tagesschau, *Amtseinführung des neuen US-Präsidenten Trump (unkommentierter Livestream)*, 20. Jänner 2025, youtube.com: <https://is.gd/vxWbM0> [abgerufen am 22. Jänner 2025].
- Valentin, Joachim, *Mit der Rakete in den Kinohimmel. Apokalyptik und Eschatologie in Science-Fiction-Filmen*, in: Thomas Schärfl / Jasmin Hassel (Hg.), *Nur Fiktion? Religion, Philosophie und Politik im Science-Fiction-Film der Gegenwart*, Münster 2015, 203–232.
- Whorf, Benjamin Lee, *Sprache, Denken, Wirklichkeit. Beiträge zur Metalinguistik und Sprachphilosophie*, Reinbek b. H. 1982.

Das Paradies und seine blinden Flecken

Das gute Leben in PSYCHO-PASS

Das Konzept eines guten Lebens ist gemeinhin eng mit der Vorstellung gesellschaftlichen Fortschritts und darin verankerter individueller Erfüllung verknüpft. Utopische Entwürfe versprechen eine Existenz frei von Sorgen und sind geprägt von Sicherheit und Wohlstand. Doch welche Spannungen entstehen, wenn diese Ideale mit den Grenzen individueller Freiheit und moralischer Ambivalenz kollidieren? Die Anime-Serie PSYCHO-PASS¹ illustriert, wie technologische Kontrolle und algorithmische Steuerung, die auf das Gemeinwohl abzielen, Freiheit und Autonomie gefährden können.

PSYCHO-PASS steht in der Tradition des Genres Cyberpunk, dessen dystopische und von Technologie durchzogene Welten ein düsteres Bild liefern, wenn es um die Frage nach dem guten Leben geht. Cyberpunk ist ein Literatur- und Filmgenre, das seinen Anfang in den USA der frühen 1980er nahm. Seine Fiktionen zeigen dystopische Welten in naher Zukunft, in denen Technologie den Alltag durchdrungen hat und hyperkapitalistische Mega-Konzerne die Geschicke der Welt lenken. Wie man in den einschlägigen Filmen wie BLADE RUNNER² oder THE MATRIX³ sehen kann, sind es düstere Szenerien mit wenig Hoffnung auf ein gutes Leben. Die Anime-Serie PSYCHO-PASS zeichnet jedoch ein anderes Bild. Es ist ein Narrativ, das durchaus utopische Züge hat und das eine Gesellschaft entwirft, die strukturiert, freundlich und vor allem friedlich ist – beinahe wie ein Paradies. PSYCHO-PASS stellt die Frage, wie Gesellschaft aussehen könnte, wenn nicht *corporate greed* und Egozentrik wie im Cyberpunk maßgeblich sind. Dieser Artikel analysiert, wie die filmische Diegese der Serie als Paradies begriffen werden kann, das jedoch durch blinde Flecken Raum für Widerstand bietet. Im Zentrum steht die Frage, was ein gutes Leben in diesem Spannungsfeld ausmacht. Dabei wird vor allem die 2012

1 PSYCHO-PASS, Naoyoshi Shiotani, JP 2012–2013.

2 DER BLADE RUNNER (BLADE RUNNER), Ridley Scott, US 1982.

3 MATRIX (THE MATRIX), The Wachowskis, US 1999.

erschiene erste Staffel der Serie betrachtet, die bis heute weitere Veröffentlichungen nach sich zieht.⁴

Das Paradies

In Episode 2 wacht die Protagonistin der Serie, Akane Tsunemori, in ihrer Wohnung auf. Ihr virtueller Home-Assistent Candy kümmert sich um ihre Belange, liefert ihr Informationen, teilt ihr ihren psychischen Zustand mit und stellt ihre Ernährung passend für sie ein. Ihre Wohnung wird in dem von ihr bevorzugten Jugendstil holografisch eingerichtet, wodurch das Apartment freundlich und verspielt erscheint. Auch Tsunemoris persönliche Gegenstände sind farbenfroh und wirken niedlich, sodass in der Sequenz eine wohlig-heimelige Atmosphäre suggeriert wird. Wir sehen das Heim einer Figur, die einen festen Platz in der Gesellschaft ihr Eigen nennen kann und die sich nach ihren individuellen Bedürfnissen einrichtet. Mit dieser Sequenz setzt PSYCHO-PASS den Ton für die dargestellte Gesellschaft, die ihren Bürgerinnen und Bürgern ein friedliches Zuhause und Fürsorge zugesteht.

Die anschließende Einstellung, die eine Szenerie in einem Tokyo des 22. Jahrhunderts zeigt, ist hell und einladend (Abb. 1). Strahlende und saubere Gebäude ragen in einen blauen und lichtdurchfluteten Himmel. Bewachsene Ruinen liegen in klarem Wasser. Althergebrachtes liegt am Boden, während eine neue Zukunft sich in den Himmel erhebt. Die gezeigten Ruinen künden von vergangener Zerstörung und Krieg. Die Wolkenkratzer dagegen symbolisieren eine neue und friedliche Ordnung.⁵ Die Serie war ursprünglich als postapokalyptische Erzählung gedacht, in der ein Staat nach seiner Zerstörung wieder aufgebaut werden sollte. Doch während der Produktion ereignete sich das große Erdbeben am 11. März 2011, bei dem auch der Reaktor des Atomkraftwerks Fukushima Daiichi zerstört wurde. Beinahe 20.000 Menschen starben und die atomare Strahlung zieht bis heute unabsehbare Folgen nach sich. Angesichts dieser Katastrophe entschied sich das Team um Regisseur Naoyoshi Shiotani, PSYCHO-PASS in eine andere Richtung gehen zu lassen⁶: Ein funktionierender Staat

4 2014 erschien die zweite Staffel der Serie, auf die 2019 die dritte folgte. Daneben sind mit den Kurzfilmen (OVAs) PSYCHO-PASS: SINNERS OF THE SYSTEM (2019) und den Kinofilmen PSYCHO-PASS: THE MOVIE (2015) sowie PSYCHO-PASS: PROVIDENCE (2023) weitere Anime entstanden.

5 Zu den architektonischen Darstellungen und solchen der Stadt in PSYCHO-PASS siehe: Malte Frey, Societal Structures from Anime-Cyberpunk to Post-cyberpunk. City Imagery in Ghost in the Shell and Psycho-Pass, in: Journal of Anime and Manga Studies 4 (2023), 131–158.

6 Joe Curzon, An Interview with Psycho-Pass Director Naoyoshi Shiotani, Otaku News, 29. November 2016, otakunews.com: <https://is.gd/B7xh2> [abgerufen am 03. Januar 2024];



1 PSYCHO-PASS (Naoyoshi Shiotani, JP 2012), Episode 2, 00:04:36. Ein neues Tokyo, aufgebaut auf Ruinen.

existiert bereits und hat die Schrecken des Krieges und der Zerstörung überwunden.

Die Welt von Tsunemori stellt sich so ganz anders dar, als wir es von einem dystopischen Cyberpunk-Setting erwarten dürften: PSYCHO-PASS zeigt in hellen Tönen eine friedliche Gesellschaft. Grundlage dessen ist das technologische Sibyl-System, das die Welt von PSYCHO-PASS überwacht, kontrolliert und ordnet. Im Narrativ der Serie ist es dieses System, das Japan zu dem einzigen friedlichen Land der Welt gemacht hat, während der Rest im Chaos versunken ist. Indem es die sogenannten Psycho-Pässe der Bürgerinnen und Bürger ausliest, garantiert das Sibyl-System die gesellschaftliche Ordnung. Die Psycho-Pässe geben unter anderem Aufschluss über die mentale Verfassung eines Menschen, liefern Rückschlüsse über ihre Eignung für bestimmte Berufe und auch über ihre Neigung, Verbrechen zu begehen. Denn das System kann den sogenannten Kriminalkoeffizienten eines Subjekts beurteilen. Dieser Wert und nicht die tatsächliche Tat ist es, was Verbrechen in der Welt von PSYCHO-PASS definiert.⁷ So gelten Bürgerinnen und Bürger als latente Verbrecherinnen und Verbrecher, wenn ihr Koeffizient den Wert 100 übersteigt, unabhängig davon, ob sie bereits ein Verbrechen begangen haben oder nicht. Um eine flächen-

Reconstruction Agency Japan, Great East Japan Earthquake, Reconstruction Agency Japan (2023), [reconstruction.go.jp: https://is.gd/zfejQ7](https://is.gd/zfejQ7) [abgerufen am 31. Januar 2024].

7 Mark A. Wood, Algorithmic Tyranny. Psycho-Pass, Science Fiction and the Criminological Imagination, in: *Crime Media Culture* 15, 2 (2019), 323–339.

deckende Kontrolle und damit Sicherheit für die Bürgerinnen und Bürger zu gewährleisten, werden diese vom System ständig gescannt, sei es durch Straßenscanner oder auch zu Hause.⁸

Tsunemori ist eine junge Inspektorin des Amts für Öffentliche Sicherheit, eine Unterabteilung des Sozial- und Gesundheitsministeriums und der ausführende Arm des Sibyl-Systems. Ihre Aufgabe ist es, Verbrechen zu ahnden und nach Möglichkeit diese präventiv zu verhindern. Latente Verbrecherinnen und Verbrecher werden vom Amt für Öffentliche Sicherheit zur Therapie geschickt, interniert oder sogar getötet, wenn das Sibyl-System urteilt, dass sie nicht mehr resozialisiert werden können. Das Ergebnis ist eine Gesellschaft, in der es nahezu keine Verbrechen gibt: kein Raub, kein Mord, keine Gewalt.

Die Mechanismen des Sibyl-Systems erinnern an Überwachungsgesellschaften aus Fiktionen wie George Orwells Roman *1984* oder Steven Spielbergs Film *MINORITY REPORT*⁹. Tatsächlich nennt der leitende *PSYCHO-PASS*-Regisseur Shiotani unter anderen diese Narrative als Einflüsse.¹⁰ Assoziationen zu sogenannten Social-Scoring-Systemen, wie es sie in China bereits im Versuchsstadium gibt und deren Umsetzung durch Künstliche Intelligenz erst kürzlich durch das neue KI-Gesetz der Europäischen Union in Europa verboten wurde, sind evident.¹¹ Das Sibyl-System überwacht seine Bürgerinnen und Bürger konstant und greift ein, wenn sie nicht das erwünschte Verhalten zeigen.

Trotz all dem greift es zu kurz, *PSYCHO-PASS* als Dystopie zu bezeichnen. In einem klassisch-dystopischen Überwachungsstaat werden Bürgerinnen und Bürger unterdrückt, ihre Freiheit unrechtmäßig beschnitten und die Macht der Mächtigen erhalten. Im Gegensatz dazu fördert das Sibyl-System eine funktionierende Gesellschaft und strebt – ganz im Sinne des Utilitarismus – die größtmögliche Zufriedenheit aller an. Es beeinflusst das Verhalten seiner Bürgerinnen und Bürger, beschützt und umsorgt sie. Es ist diese Mischung aus Kontrolle und Fürsorge, die Michel Foucault mit dem Begriff der *Gouvernementalität* beschreibt: Eine gute Regierung sollte

8 Unter dem Begriff Predictive Policing sind bereits existierende Systeme zu finden, die Algorithmen zur Vorhersage potenzieller Straftaten einsetzen, wie z. B. das Projekt SKALA des Landeskriminalamtes Nordrhein-Westfalen: Ministerium des Innern des Landes Nordrhein-Westfalen, Projekt SKALA. Predictive Policing in NRW, lka.polizei.nrw: <https://is.gd/esKElr> [abgerufen am 30. Dezember 2024].

9 *MINORITY REPORT*, Steven Spielberg, US 2002.

10 Joe Curzon, An Interview with Psycho-Pass Director Shiotani.

11 Future of Life Institute, Das EU-Gesetz zur künstlichen Intelligenz, EU Artificial Intelligence Act (2024), <https://artificialintelligenceact.eu/de/> [abgerufen am 28. Dezember 2024]; Fan Liang / Yuchen Chen, The Making of «Good» Citizens. China's Social Credit Systems and Infrastructures of Social Quantification, in: *Policy & Internet* 14, 1 (2022), 114–135.

die Sicherheit und das Wohlbefinden ihrer Bürgerinnen und Bürger in den Vordergrund stellen und kontinuierlich verbessern. Genau dies ist es, was das Sibyl-System leistet.¹²

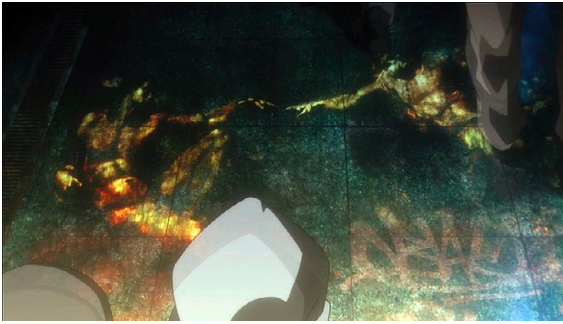
Die Folge ist, dass die Gesellschaft unter dem Sibyl-System in großen Teilen wirkt wie eine Eutopie: Böses scheint vollständig abwesend, weil es durch das System unterdrückt und verhindert wird. Es gibt keine Gewalt und die Bürgerinnen und Bürger können durch die Befriedigung aller Bedürfnisse ihrem Leben unbehelligt und ohne Risiko nachgehen. Sie führen unter dem System ein friedliches und scheinbar erfülltes Leben.¹³ Das liegt auch daran, dass die Urteile des Systems als unfehlbar angesehen werden, gerade weil es sich um ein technologisches System handelt. Die Bürgerinnen und Bürger nehmen nämlich an, dass das Sibyl-System frei von menschlichem Irrtum ist und akzeptieren daher seine Gerechtigkeit. All dies – Abwesenheit von Bösem, Befriedigung der Bedürfnisse, Zufriedenheit – das sind Merkmale von Utopien. Die Gesellschaft unter dem Sibyl-System wirkt so wie ein sprichwörtliches Paradies auf Erden.

Die Evangelische Kirche in Deutschland definiert ein Paradies als «ein mythisches Sinnbild. Es beschreibt einen gedachten Urzustand der Unschuld, bevor die Sünde von den Menschen Besitz ergriff. Das Paradies ist außerdem ein Ort der Sehnsucht. Es ist die Vision einer Welt ohne Egozentrik und Krieg».¹⁴ Das Paradies wird also einerseits als ein durch die Sünde verlorener Ort der Vergangenheit betrachtet und andererseits als ein idealisierter Ort der Zukunft, der angestrebt wird. Beide Dimensionen finden sich ebenfalls in der Welt von PSYCHO-PASS: Eine neue, friedliche Gesellschaft entsteht auf den Ruinen der durch Krieg zerstörten alten Welt. Diese Gesellschaft ist frei von Egozentrik, denn nicht einzelne Akteure, sondern das Sibyl-System trifft Entscheidungen auf der Grundlage des Allgemeinwohls. Es gibt keinen Krieg, denn Gewalt wird vom Sibyl-System proaktiv verhindert. Das Sibyl-System erscheint so fast als wohlmeinender Gott, der über alle Bürgerinnen und Bürger wacht. Es ist ein neues Paradies, ausgerichtet auf die Zukunft.

12 Michel Foucault, *Governmentality*, in: Graham Burchell / Colin Gordon / Peter Miller (Hg.), *The Foucault Effect. Studies in Governmentality*, Chicago 1991, 87–104. Zu *Gouvernementalität* in PSYCHO-PASS siehe: Mari Nakamura, *Emancipation in Postmodernity. Political Thought in Japanese Science Fiction Animation*, Dissertation im Fachbereich Humanities, Enschede, Leiden University 2017, [scholarlypublications.universiteitleiden.nl: https://is.gd/Z71AAB](https://is.gd/Z71AAB) [abgerufen am 28. Juni 2024], 120–124.

13 Zu den utopischen und auch dystopischen Elementen in PSYCHO-PASS siehe: Natasha Harly / Liem Satya Limanta, *The Paradoxical World of Psycho-Pass Anime Series*, in: *Kata Kita* 9, 2 (2020), 158–166.

14 Evangelische Kirche Deutschland (EKD), *Paradies*, EKD.de, ohne Datum, [ekd.de: https://is.gd/hPSqZl](https://is.gd/hPSqZl) [abgerufen am 27. März 2024].



2 PSYCHO-PASS (Naoyoshi Shiotani, JP 2012), Episode 17, 00:15:23. Michelangelos *Die Erschaffung Adams* wird im Boden angedeutet und fungiert als visueller Hintergrund eines Monologs über das Sibyl-System.

Durch die expliziten Verweise auf christliche Symbolik und Themen legt PSYCHO-PASS tatsächlich eine Betrachtung aus christlicher Perspektive nahe: So trägt Episode 9 den Titel «Paradiesfrucht» und Episode 11 heißt «Abendmahl eines Heiligen». Zudem wird das Sibyl-System selbst visuell und narrativ mit einem göttlichen Wesen in einem christlichen Sinne gleichgesetzt. In Episode 17 ist Michelangelos *Die Erschaffung Adams* zu sehen (Abb. 2). Der Ausschnitt aus dem Deckenfresko der Sixtinischen Kapelle in Rom zeigt, wie Gott den Lebensfunken auf Adam überspringen lässt und ihre Finger sich beinahe berühren.

In PSYCHO-PASS erscheint dieses Bild, als die Direktorin des Amts für Öffentliche Sicherheit über die Allwissenheit und Herrlichkeit des Sibyl-Systems spricht. Vor allem in der 2019 erschienen dritten Staffel gibt es zahlreiche religiöse Bezüge, etwa eine Sekte, die das Sibyl-System als Gott verehrt. Auf die Frage, was Gerechtigkeit sei, antwortet die Inspektorin Mika Shimotsuki: «Du sollst nicht an Gott zweifeln. Du sollst Gott nicht versuchen. Sibyls Gerechtigkeit und Wert stehen völlig außer Frage».¹⁵ Michelangelos *Die Erschaffung Adams* wird hier neu interpretiert: Es ist Adam, der Mensch, der durch seine Hand das Sibyl-System erschafft. Diese visuelle Inszenierung greift auf eine klassische Gottesvorstellung zurück und unterstreicht den Anspruch auf Allmacht und Unfehlbarkeit des Sibyl-Systems. Die im Zitat aufgeworfene Parallele zur Versuchung Jesu (Mt 4,1–11) vertieft diesen Anspruch. Der Akt des Versuchens und des Zweifelns wird so nicht nur als menschliche Überschreitung dargestellt, sondern als etwas, das von einer teuflischen Macht verursacht wird. Diese theologische Übertragung kehrt das christliche Narrativ um: An die Stelle einer transzendenten Verheißung tritt eine technologische Ordnung, deren Urteil alternativlos ist – eine säkulare und totalitäre Konstruktion von Absolutheit, die über das Paradies gebietet.

¹⁵ PSYCHO-PASS 3, Naoyoshi Shiotani, JP 2019, Episode 8, 00:07:37–00:07:48.



3 PSYCHO-PASS (Naoyoshi Shiotani, JP 2012), Episode 1, 00:10:36. Aufgegebene Gebiete in PSYCHO-PASS entsprechen der Cyberpunk-Optik.

Die blinden Flecken

Versteckt hinter der blendenden Fassade des Paradieses offenbaren sich allerdings blinde Flecken, die einen erweiterten Blick auf die uns gezeigte Realität ermöglichen. An Tsunemoris erstem Arbeitstag in Episode 1, der sie in einen heruntergekommenen Bezirk Tokyos führt, erfährt sie, dass das Sibyl-System darin nicht aktiv ist. Die Szenerie gleicht einem Bild aus klassischen Cyberpunk-Narrativen: ein leichter Regenschauer benetzt die Straßen, während neonfarbene Reklamen mit japanischen und englischen Schriftzeichen das Ambiente prägen (Abb. 3).

Unmittelbar nach ihrer Ankunft wird Tsunemori die Verantwortung über die sogenannten «Vollstrecker» übertragen, die ihr Kollege Nobuchika Ginoza als wilde Tiere vorstellt, die zur Jagd auf andere wilde Tiere ausgesandt werden. Obwohl «Vollstrecker» ebenfalls Teil des Amtes für Öffentliche Sicherheit sind, gelten sie aufgrund ihres hohen Kriminalkoeffizienten als latente Verbrecherinnen und Verbrecher. Ähnlich den Scharfrichtern des Mittelalters haben auch die «Vollstrecker» keinen anerkannten Platz in der Gesellschaft und können in ihr auch nicht mehr frei agieren.

Während sich das Amt für Öffentliche Sicherheit daraufhin auf die Suche nach einem Verbrecher macht, der eine Geisel in seiner Gewalt hält, wird die Aufmerksamkeit näher auf den Bezirk selbst gelenkt. Innerhalb des Bezirks, abseits des vom Sibyl-System überwachten und kontrollierten Paradieses, befinden sich Personen, die vom System als latent kriminell

eingestuft werden und daher aus der vermeintlichen Perfektion des Paradieses verbannt sind. Bereits zu Beginn der Serie wird den Zuschauenden durch die «Vollstrecker» und die Menschen im Bezirk etwas unmissverständlich vor Augen geführt: Personen mit einem hohen Kriminalkoeffizienten werden entmenschlicht und von der Teilnahme an der Gesellschaft ausgeschlossen.

Doch es existieren auch Personen, die außerhalb des Beurteilungsspektrums des Sibyl-Systems liegen – wie der Antagonist, Shōgo Makishima. Dieser kritisiert die gesellschaftliche Kontrolle durch das Sibyl-System scharf. Fest überzeugt davon, dass es den Menschen ihre Autonomie raubt, schreckt er nicht davor zurück, zu extremen Maßnahmen zu greifen, um gegen es vorzugehen. Das Sibyl-System selbst kann ihn nicht beurteilen, da er die Fähigkeit besitzt, seinen Kriminalkoeffizienten eigenständig zu regulieren, sodass dieser nie einen kritischen Wert erreicht. Dies macht ihn in den Augen des Sibyl-Systems zu einem Menschen mit einer «kriminellen asymptomatischen Konstitution», eine Klassifizierung, die der Gesellschaft nicht bekannt ist, da offiziell nichts dem Blick des Sibyl-Systems entgeht. Makishima kann sich auf diese Weise ungehindert bewegen und ungestraft Verbrechen verüben. Dafür bedient er sich vor allem anderer Menschen als Mittel, indem er diese darin unterstützt, als Ausdruck ihres freien Willens, Verbrechen gegen Sibyl zu begehen.

Eine in dieser Hinsicht besonders verstörende Sequenz entfaltet sich gleich zu Beginn von Episode 14: Ein Mann tötet inmitten einer belebten Fußgängerzone auf brutalste Weise eine Frau. Weder das Sibyl-System, repräsentiert durch einen tatenlosen Polizeiroboter, der lediglich das Opfer auf den erhöhten Wert ihres Psycho-Pass hinweist, noch die Menschen greifen ein (Abb. 4). Weil der Täter mit einem speziellen, von Makishima gefertigten Helm ausgestattet ist, kann das System den Psycho-Pass des Mannes nicht auslesen. Das Sibyl-System bewertet die potenzielle Bedrohung eines Individuums für die Gesellschaft anhand des Kriminalkoeffizienten und berücksichtigt hierzu lediglich den aktuellen psychischen Zustand einer Person. Dabei ignoriert es den situativen Kontext, was dazu führen kann, dass Täter und Opfer gleichermaßen als Gefahr eingestuft werden, sofern beide einen erhöhten Wert aufweisen. Dieser blinde Fleck des Systems steht im starken Kontrast zu unserer intuitiven Vorstellung von Gerechtigkeit, bei der Kontext und Motive von Bedeutung sind.

Die Reaktion der umherstehenden Menschen in dieser Szene ist ebenso beunruhigend. Es scheint, als ob der Drang zu helfen gar nicht existieren würde. In der von PSYCHO-PASS dargestellten Gesellschaft scheint Empathie ein Fremdwort zu sein – vielleicht weil sie überflüssig geworden ist. Zum einen kann das Einfühlen in andere Personen sicherlich als Risiko be-



4 PSYCHO-PASS (Naoyoshi Shiotani, JP 2012), Episode 14, 00:07:52. Ein vom Sibyl-System abgeschirmter Täter verübt einen brutalen Mord in aller Öffentlichkeit.

trachtet werden, da sich im Prozess der eigene Psycho-Pass trüben könnte. Zum anderen hat das Sibyl-System die Rolle der sozialen Fürsorge gänzlich übernommen, weshalb zwischenmenschliche Beziehungen einen geringen Stellenwert haben.

Eine Sequenz in Episode 7 gibt Aufschluss darüber, wie es zu der radikalen Entfremdung der Menschen in der Gesellschaft von PSYCHO-PASS kommen konnte, und legt offen, welchen Preis das vermeintliche Paradies von seinen Bürgerinnen und Bürgern fordert: Während im Hintergrund sanft Beethovens 9. Symphonie erklingt, entfaltet sich ein Gespräch zwischen Makishima und dem 110-jährigen Cyborg Toyohisa Sengūji. Seit der Implementierung der Psycho-Pass-Kontrollen würden immer mehr Menschen ihre Fähigkeit zur Stressverarbeitung verlieren. Sie können externe Reize nicht mehr adäquat bewältigen, da sich ihr Nervensystem aufgrund mangelnder Konfrontation mit Stress teilweise derart zurückbildet, dass letztendlich nicht einmal mehr die eigenen Lebensfunktionen aufrechterhalten werden können. Die Unterdrückung von Stress und negativen Emotionen aus Angst vor dem Sibyl-System führe vermehrt zu gesundheitlichen Problemen, wodurch ironischerweise im vermeintlichen Paradies sogar die Lebenserwartung der Menschen sinke.¹⁶

16 Die «Quantified Self»-Bewegung, die Gesundheitsdaten mittels Fitness-Trackern und Apps analysiert, zeigt, wie stark digitale Systeme schon heute zunehmend menschliches Verhalten beeinflussen können. Dies birgt Risiken wie den Missbrauch sensibler Daten sowie die Vernachlässigung des Körpergefühls zugunsten digitaler Informationen.

Beide kritisieren das Sibyl-System und dessen Manipulation der menschlichen Psyche. In dem Paradies unter Sibyl fänden Diskussionen über das richtige Leben nicht mehr statt, argumentiert Sengūji. Doch was ist erforderlich, um eine Unterscheidung zwischen richtiger und falscher Gestaltung oder gutem und schlechtem Leben überhaupt treffen zu können? Makishima würde wohl argumentieren, dass die Reflexion über das Konzept eines guten Lebens unabdingbar ist und vor allem die Präsenz eines freien Willens erfordere. Da das Sibyl-System den Bürgerinnen und Bürgern alle Entscheidungen und auch die Bestimmung von Gut und Böse abnimmt, kann die Existenz eines freien Willens innerhalb dieser Ordnung bezweifelt werden. Obwohl die Gesellschaft unter dem Sibyl-System zunächst als utopisches Gebilde präsentiert wird, stellt der Antagonist Makishima infrage, ob es richtig ist, die Entscheidungsgewalt über das menschliche Leben einem übergeordneten System zu überlassen.

In einer Schlüsselsequenz in Episode 11 eröffnet Makishima seine Ansicht über den Wert der Menschen: Diese hätten nur dann einen Wert, wenn sie gemäß ihrem eigenen Willen handeln. Fast ironisch wirkt seine Frage, auf welcher Grundlage zwischen Gut und Böse unterschieden wird, während er kurz davor ist, Tsunemoris Freundin Yuki umzubringen. Das Sibyl-System versagt dabei, Makishima als Bedrohung zu identifizieren, was dazu führt, dass Tsunemoris Waffe – die nur auf Zustimmung des Systems funktioniert – nicht aktiviert wird. Ihr werden ihre eigene Hilfslosigkeit und die Begrenztheit des Sibyl-Systems vor Augen geführt, und sie erkennt dadurch, dass sie sich nicht blind auf dieses verlassen kann. Diese Einsicht unterstreicht die Wichtigkeit ihres freien Willens und der persönlichen Entscheidungsfähigkeit, birgt allerdings auch den schmerzvollen Aspekt, die volle Verantwortung für das eigene Handeln zu tragen. Tsunemoris Ohnmacht angesichts des brutalen Mordes an ihrer Freundin Yuki öffnet nicht nur ihre Augen, sondern auch die der Zuschauenden. Die Kluft zwischen eigenem Gerechtigkeitsempfinden und dem, was beobachtet wird, erscheint unüberwindbar und intensiviert die Tragik dieses Moments. Es ist eine deutliche Demonstration der Gefahren eines Systems, das den Menschen ihren freien Willen entzieht und vollständige Kontrolle über ihr Schicksal übernimmt.

PSYCHO-PASS stellt auf diese Weise tiefgründige Fragen zum Konzept eines guten Lebens. Wenn individuelle Freiheit eingeschränkt wird zugunsten von Sicherheit und Stabilität, verlieren Menschen ihre Fähigkeit, autonome Entscheidungen zu treffen. Ohne solche Entscheidungen fehlt die Grundlage, um gutes Leben begreifen zu können. Makishimas Aufbegehren gegen das System und seine Verteidigung des freien Willens der

Menschen – obwohl er der Antagonist ist – macht die blinden Flecken des Paradieses deutlich und bildet im Folgenden den Ausgangspunkt für eine Untersuchung des Widerstands gegen das Sibyl-System.

Der Widerstand

Der Widerstand gegen das Sibyl-System wird in PSYCHO-PASS vor allem durch drei Figuren repräsentiert: dem Antagonisten Shōgo Makishima, dem Vollstrecker Shinya Kogami und der Protagonistin Akane Tsunemori. Die Figuren üben jedoch jeweils unterschiedliche Formen des Widerstands aus.

Shōgo Makishima

Makishimas Überzeugungen sind tief in seinem Verständnis von menschlicher Autonomie verwurzelt, was ihm einen besonders sensiblen Blick auf das Sibyl-System ermöglicht. In dieser Hinsicht kann Makishima als eine Art kritischer Katalysator betrachtet werden, der darauf abzielt, die vom Sibyl-System abhängige Gesellschaft aus ihrer Passivität zu erwecken und sie dazu zu bewegen, ihr eigenes Schicksal aktiv zu gestalten. Ein Prinzip scheint für ihn dabei handlungsleitend: Jedes System, das den eigenen Willen einschränkt – auch ein technologisches –, ist inakzeptabel. Das Sibyl-System muss zerstört werden.

Makishima agiert als Agent des Chaos. Seine Kritik am Sibyl-System scheint auch daraus zu resultieren, dass er selbst vom System nicht wahrgenommen wird. Dies darf nicht verwundern, speist sich Widerstand doch meistens aus den Sphären, die vom Etablierten nicht anerkannt werden und deshalb dagegen aufbegehren. In diesem Sinne nutzt Makishima seine Einzigartigkeit und die blinden Flecken im Paradies strategisch aus. So orchestriert er im Laufe der Serie eine Reihe von Ereignissen, die sowohl das Funktionieren des Systems als auch dessen moralischen Anspruch infrage stellen. Er inspiriert, manipuliert und provoziert andere, Verbrechen zu begehen, um so den Glauben der Menschen an das Sibyl-System zu untergraben.

Dieser Widerstand ist gewalttätig, brutal und destruktiv. Gewalt dient ihm als Sprache, um seine Philosophie der Freiheit zu kommunizieren und verdeutlicht dabei die düsteren Aspekte der menschlichen Existenz, die die Gesellschaft in PSYCHO-PASS bereits zu vergessen scheint. Auf den ersten Blick wirkt Makishimas brutales und sadistisch-manipulatives Vorgehen, das Leid verursacht und zahlreiche Leben fordert, unvereinbar mit

den konventionellen Vorstellungen von Menschlichkeit. Dennoch: Makishimas Charakterisierung geht über die stereotype Schablone eines Antagonisten hinaus und enthüllt tiefgreifendere Facetten. Trotz seines scheinbar unmenschlichen Auftretens zeigt die Figur ein humanistisches Streben nach Freiheit, Autonomie und Selbstverwirklichung. Der Literaturwissenschaftler Daniel Hourigan spricht in Bezug auf Makishima daher von einem «dark humanism».¹⁷

Um sein Ziel zu erreichen, ist es für Makishima unabdingbar, die «dunklen» Aspekte der menschlichen Existenz anzuerkennen, anstatt sie, wie das Sibyl-System es tut, im Keim zu ersticken. Besonders deutlich wird dies zu Beginn von Episode 21, in der Makishima den Beginn des Gleichnisses «Vom Unkraut unter dem Weizen» aus dem 13. Kapitel des Matthäus-Evangeliums zitiert. Das Gleichnis handelt von einem Herrn, der auf seinem Weizenfeld auch das Unkraut wachsen lässt, welches von einem Feind gesät wurde. Er entscheidet sich bewusst gegen eine sofortige Entfernung des Unkrauts, da er befürchtet, dass dabei auch der Weizen Schaden nehmen könnte. Zum einen verweist Makishima mit diesem Zitat recht bildlich auf seinen Plan, ein zerstörerisches Virus auf die sogenannten «Hyper-Oats» zu übertragen, ein gentechnisch verändertes Getreide, welches 99 % der Lebensmittelversorgung des Landes ausmacht. Durch die Nahrungsmittelknappheit würde sich Japan dem im Chaos liegenden Rest der Welt öffnen müssen und das Sibyl-System dadurch die absolute Kontrolle verlieren. Zum anderen verweist er auf die untrennbare Verbindung zwischen den positiven und negativen Aspekten des menschlichen Lebens: Das Negative kann nicht einfach eliminiert werden, ohne das Positive zu beeinträchtigen. Diese Botschaft spiegelt auch das Gleichnis wider, das Gerechtigkeit und Vertrauen in Gottes Urteil lehrt. Es mahnt zur Vorsicht bei vorschnellen Unterscheidungen zwischen Gut und Böse, da das endgültige Urteil erst am Tag der Ernte erfolgt. Das Sibyl-System agiert im Gegensatz zu diesem Gleichnis, indem es das Unkraut, also die vom System als Sünder gebrandmarkten, gnadenlos ausreißt, ohne die Auswirkungen auf den Weizen zu berücksichtigen. Diese Diskrepanz lädt dazu ein, über das Ausmaß der Kontrolle und Regulierung menschlichen Lebens nachzudenken.

Die Figur Makishima stellt einen subversiven und destruktiven Widerstand gegen einen autoritären Kontrollapparat dar. Sein Widerstand konfrontiert uns mit zentralen Fragen unserer Zeit: Wie balancieren wir

17 Daniel Hourigan, *The Symptoms of the Just. Psycho-Pass, Judgment, and the Symptomatic Commons*, in: Ashley Pearson / Thomas Giddens / Kieran Tranter (Hg.), *Law and Justice in Japanese Popular Culture. From Crime Fighting Robots to Duelling Pocket Monsters*, Oxon / New York 2018, 25.

Sicherheit gegenüber Freiheit? Welchen Einfluss hat Technologie auf unsere Vorstellung vom Menschsein? Seine Figur mahnt uns auch zur Reflexion über die wachsende Dominanz autoritärer Staaten, aber auch technologischer Systeme in unserer Welt: Wie viele unserer Rechte sind wir bereit zu opfern für den Schein einer friedlicheren Gesellschaft? Es geht letztendlich um die Frage, welchen Preis wir als Zuschauende für Sicherheit und Ordnung zu zahlen bereit sind.

Shinya Kogami

Der Vollstrecker Shinya Kogami fungiert als Brücke zwischen Makishima und Tsunemori. Er leitet die naive Protagonistin an und eröffnet Einblicke in Grauzonen menschlicher Moral, ohne wie Makishima direkt gegen das System zu agieren. Kogami, ein ehemaliger Inspektor des Amtes für Öffentliche Sicherheit, zeichnet sich durch seine bemerkenswerte Intelligenz und sein detektivisches Können aus. Aufgrund von Rachedgedanken nach dem Tod eines Kollegen verschlechterte sich sein Psycho-Pass-Wert, sodass er schließlich zum Vollstrecker herabgestuft wurde. Kogami manifestiert seinen Widerstand gegen das autoritäre Sibyl-System auf individuelle Weise: nicht durch den direkten Versuch, das System zu zerstören, wie Makishima, sondern vielmehr durch sein Streben nach persönlicher Autonomie innerhalb des Systems.

Im Narrativ fungiert Kogami als Kontrastfigur zu Makishima. Schon sein äußeres Erscheinungsbild, gekennzeichnet durch dunkle Kleidung und Haarfarbe, steht in einem Gegensatz zu Makishimas heller Kleidung und weißem Haar. Kogami ist fest davon überzeugt, dass das Sibyl-System, also das Gesetz, nicht in der Lage ist, die Menschen angemessen zu schützen. Diese Überzeugung zeigt sich besonders in seiner unerbittlichen Entschlossenheit, Makishima zur Strecke zu bringen, die sich vor allem darin gründet, dass er herausfand, dass Makishima damals für den Tod seines Kollegen mitverantwortlich war. Kogami hat erkannt, dass das Sibyl-System nicht in der Lage ist, einen Täter wie Makishima zur Verantwortung zu ziehen. Kogamis individuelle Entscheidung, deswegen außerhalb des Systems zu operieren und Makishima selbst zu bekämpfen, markiert einen entscheidenden Akt des Ungehorsams gegenüber dem Urteil des Sibyl-Systems. Ähnlich wie Makishima wählt er einen destruktiven Widerstand, der ebenso auf individueller Autonomie und Selbstbestimmung beruht: Sein Ziel ist Rache. Diese Selbstjustiz symbolisiert seinen kompletten Bruch mit dem System und die Wiedererlangung seiner persönlichen Autonomie. Dies führt jedoch im Umkehrschluss dazu, dass er innerhalb des Systems nicht existieren kann: Er tötet Makishima und muss aus Japan flüchten.

Die Darstellung von Kogamis Widerstand in PSYCHO-PASS demonstriert, dass Widerstand nicht nur in direkter Konfrontation wie bei Makishima besteht, sondern auch im unabhängigen Handeln und in den moralischen Grundsätzen von einzelnen Individuen. Das Konzept individueller Gerechtigkeit stellt eine Alternative zum Sibyl-System dar, das die individuelle Moral nicht befriedigen kann. Insofern legt auch Kogami die blinden Flecken des Systems offen. Kogamis bewusste Entscheidung, seinen eigenen Verstand einzusetzen, symbolisiert dabei die Bedingungen für diese Transformation und bildet die Grundlage für Akane Tsunemoris Widerstand, trotz ihrer deutlich abweichenden Methoden.

Akane Tsunemori

Sowohl Makishimas als auch Kogamis Ansätze des Widerstandes gründen sich auf Individualismus und Destruktion. Tsunemori liefert dazu ein Gegenbild. Die Protagonistin will das System nicht wie Makishima zerschlagen. Auch will sie nicht ein archaisches Bild von Gerechtigkeit durchsetzen, das auf Rache und individueller Beurteilung beruht, wie es bei Kogami der Fall ist. Auch Tsunemori stellt sich gegen das System, doch ihr Ansatz ist ein vollkommen anderer, denn für Tsunemori steht die gewaltlose, friedliche Gesellschaft unter dem Sibyl-System an erster Stelle.

Im Laufe der Serie lernt Tsunemori, dass das Sibyl-System keine übermenschliche KI ist, sondern ein Zusammenschluss menschlicher Gehirne in Tanks, die durch Vernetzung zu übermenschlichen Fähigkeiten gelangen und so nach eigenen Angaben die menschliche Ethik transzendiert haben. Die gesellschaftliche Ordnung ist also auf einer Lüge aufgebaut, denn es ist gar nicht eine technologisch-unfehlbare Instanz, die die Gesellschaft kontrolliert – es sind Menschen, die über Menschen richten. Damit kollabiert der Gedanke eines Paradieses mit einem übermenschlichen und unfehlbaren Gott. Außerdem will das System sich Makishima einverleiben, um sich weiterzuentwickeln. Faktoren, die sich dem Verständnis des Systems entziehen, sollen in das System inkorporiert werden. Um dieses Ziel zu erreichen und auch um sein Geheimnis zu wahren, greift das Sibyl-System zu Maßnahmen, die offensichtlich Unrecht sind.

Tsunemori ist schockiert über diese Wahrheit. Sie lehnt das System auf einer emotionalen Ebene ab, aber im Gegensatz zu Makishima will sie es nicht zerstören. Zu wichtig ist ihr der Status Quo der friedlichen Gesellschaft. Sie stellt dem System Bedingungen für ihre mögliche Kooperation. Ihr Ziel: Aushandlung, Veränderung und Reform. Kogami soll keine Selbstjustiz üben und Makishima zur Verantwortung gezogen und bestraft werden. Das System soll irgendwann ins Licht der Öffentlichkeit treten und

sich selbst an seinen eigenen Wertestandard halten. Tsunemori distanziert sich also zum einen vom System, indem sie eine kritische Position diesem gegenüber einnimmt, zum anderen bleibt sie dem System verbunden und kooperiert mit ihm. Der Japanologe Filippo Cervelli argumentiert, dass die Figur dadurch als Vehikel für *Critical Thought* diene – sowohl innerhalb der Serie als auch für die Zuschauenden. Tsunemori finde ihre Stimme im System und könne so letztlich strukturelle Veränderungen anstoßen. Ziel sei es, das System kollektiv von *innen* heraus zu verändern.¹⁸

Konklusion

Tsunemoris Widerstand ist der einzige Ansatz, der nicht in Tod und Zerstörung mündet. Makishima hat keinen Plan für das, was nach der Zerstörung kommt. Ihm geht es nur um das Aufbrechen an sich. Auch Kogami bietet keine Alternative zum bestehenden Gesellschaftsmodell, denn Selbstjustiz und archaische Gerechtigkeit können kaum als Basis für einen Staat dienen. Tsunemoris Widerstand ist dahingegen nicht destruktiv, sondern sie will auf Bestehendem aufbauen, indem sie weder nur gegen das System (Makishima) noch allein aus individuellen Gründen (Kogami) agiert. Anstelle einer gewaltvollen Revolution gegen das System proklamiert sie eine gewaltlose Reformation des Etablierten.

Tsunemoris Ansatz blickt sowohl in die Vergangenheit als auch in die Zukunft. Sie versteht das Gesetz als eine Ansammlung der Wünsche und Gefühle der Menschen, wie in der letzten Episode dargelegt wird. Es sei ein Ausdruck dessen, wie die Menschen sich eine Gesellschaft vorstellen. Deshalb beschütze nicht das Gesetz die Menschen, sondern die Menschen beschützen das Gesetz als Ausdruck ihres freien Willens. Gesetze, die diesem Willen nicht entsprechen, gehören abgeschafft. Kogami bemerkt dazu, dass es das oppressive Sibyl-System wohl nicht mehr brauche, wenn alle Menschen so denken würden wie Tsunemori. Dann wäre das Paradies wohl gekommen.

Das gute Leben zeigt sich somit weder in der utopischen Absicherung des Friedens durch das Sibyl-System noch in der destruktiven Autonomie von Kogami und Makishima. Vielmehr liegt es in den transformatorischen Prozessen, die auf Aushandlung ausgelegt sind. Allerdings ist in diesem Sinne Widerstand gegen bestehende Strukturen nur innerhalb der gesteckten Grenzen möglich. Dies beinhaltet auch, dass oppressive Systeme nur sukzessiv überwunden werden können. Für viele kommt Tsunemoris Paradies dann aber zu spät.

¹⁸ Filippo Cervelli, *Mindless Happiness. Presentism, Utopia and Dystopian Suspension of Thought in Psycho-Pass*, in: *Japan Forum* (2022), 15–17.

Literaturverzeichnis

- Cervelli, Filippo, Mindless Happiness. Presentism, Utopia and Dystopian Suspension of Thought in *Psycho-Pass*, in: Japan Forum (2022), 1–22.
- Curzon, Joe, An Interview with Psycho-Pass Director Naoyoshi Shiotani, Otaku News, 29. November 2016, otakunews.com: <https://is.gd/dB7xh2> [abgerufen am 03. Januar 2024].
- Evangelische Kirche Deutschland (EKD), Paradies, EKD.de, ohne Datum, ekd.de: <https://is.gd/hPSqZl> [abgerufen am 27. März 2024].
- Foucault, Michel, Governmentality, in: Graham Burchell / Colin Gordon / Peter Miller (Hg.), *The Foucault Effect. Studies in Governmentality*, Chicago 1991, 87–104.
- Frey, Malte, Societal Structures from Anime-Cyberpunk to Post-cyberpunk. City Imagery in *Ghost in the Shell* and *Psycho-Pass*, in: *Journal of Anime and Manga Studies* 4 (2023), 131–158.
- Future of Life Institute, Das EU-Gesetz zur künstlichen Intelligenz, EU Artificial Intelligence Act (2024), <https://artificialintelligenceact.eu/de/> [abgerufen am 28. Dezember 2024].
- Harly, Natasha / Limanta, Liem Satya, The Paradoxical World of *Psycho-Pass* Anime Series, in: *Kata Kita* 9, 2 (2020), 158–166.
- Hourigan, Daniel, The Symptoms of the Just. *Psycho-Pass*, Judgment, and the Symptomatic Commons, in: Ashley Pearson / Thomas Giddens / Kieran Tranter (Hg.), *Law and Justice in Japanese Popular Culture. From Crime Fighting Robots to Duelling Pocket Monsters*, Oxon / New York 2018, 19–31.
- Liang, Fan / Chen, Yuchen, The Making of «Good» Citizens. China's Social Credit Systems and Infrastructures of Social Quantification, in: *Policy & Internet* 14, 1 (2022), 114–135.
- Ministerium des Innern des Landes Nordrhein-Westfalen, Projekt SKALA. Predictive Policing in NRW, Ika.polizei.nrw: <https://is.gd/esKElr> [abgerufen am 30. Dezember 2024].
- Nakamura, Mari, Emancipation in Post-modernity. Political Thought in Japanese Science Fiction Animation, Dissertation im Fachbereich Humanities, Enschede, Leiden University 2017, scholarlypublications.universiteitleiden.nl: <https://is.gd/Z71AAB> [abgerufen am 28. Juni 2024].
- Orwell, George, 1984, München 2024 [1949].
- Reconstruction Agency Japan, Great East Japan Earthquake, Reconstruction Agency Japan (2023), reconstruction.go.jp: <https://is.gd/zfejQ7> [abgerufen am 31. Januar 2024].
- Wood, Mark A., Algorithmic Tyranny. *Psycho-Pass*, Science Fiction and the Criminological Imagination, in: *Crime Media Culture* 15, 2 (2019), 323–339.

Wer ist das «Monster»?

Auf der Suche nach dem «guten Leben» im aktuellen japanischen Film

Im Vorfeld der Tagung «Wie im Einklang leben?» liefen im Frühjahr 2024 zwei hochrangige japanische Filme in den österreichischen Kinos, die in unterschiedlicher Weise Variationen des Tagungsthemas behandelten. Offensichtlich ist der Zusammenhang bei Ryūsuke Hamaguchis *EVIL DOES NOT EXIST*¹, der das Mensch-Natur-Verhältnis thematisiert. Dieser Film hat mit Agnieszka Hollands *DIE SPUR*² auch eine thematische Entsprechung, der ein anderer Beitrag in diesem Band gewidmet ist. Einen anderen, vielmehr sozialen Aspekt des guten Lebens thematisiert hingegen Hirokazu Kore-edas *DIE UNSCHULD*³. Hier geht es wie so oft bei Kore-eda um familiäre Beziehungen und prekäre Existenz, wobei auch die Natur eine wichtige Rolle für die Erzählung spielt. Von diesem Film entlehne ich auch die titelgebenden «Monster», die dem individuellen oder kollektiven «guten Leben» oft im Wege stehen, und denen hier nachgespürt werden soll.

Die Filme

Die Regisseure

Hirokazu Kore-eda, geboren 1962, ist seit 2001 regelmäßiger Gast in Cannes, wo er insgesamt fünf Preise erhalten hat (darunter 2018 die Goldene Palme für *SHOPLIFTERS*⁴). Er gilt als einer der wichtigsten zeitgenössischen japanischen Regisseure, schreibt meist selbst die Drehbücher und zeichnet für den Schnitt seiner Filme verantwortlich. Durch sein Werk ziehen sich die Themen Familie, Tod (bzw. Abwesenheit) und Erinnerung. Insbesondere

1 *EVIL DOES NOT EXIST (AKU WA SONZAI SHINAI)*, Ryūsuke Hamaguchi, JP 2023.

2 *DIE SPUR (POKOT)*, Agnieszka Holland, DE/PL/SE/SK/CZ 2017.

3 *DIE UNSCHULD (KAIBUTSU)*, Hirokazu Kore-eda, JP 2023.

4 *SHOPLIFTERS – FAMILIENBANDE (MANBIKI KAZOKU)*, Hirokazu Kore-eda, JP 2018.

die Filme LIKE FATHER LIKE SON⁵, SHOPLIFTERS und BROKER⁶ stellen gezielt die Frage, was Familie zwischen biologischen und sozialen Banden eigentlich ausmacht. Besonderen Wert legt er auf die Perspektive von Kindern, speziell in NOBODY KNOWS⁷, I WISH⁸, mit Abstrichen in UNSERE KLEINE SCHWESTER⁹ und schließlich in DIE UNSCHULD. Stilistisch ist Kore-eda minimalistisch und fokussiert auf die Beobachtung von Alltag, die Dialoge sind betont natürlich. Seine Erzählweise geht empathisch mit den Figuren um, bleibt aber insofern realistisch, als dass sie in ihren vielfältigen Konflikten gezeigt werden und das so Dargestellte nicht bewertet wird. Er wird oft in eine Tradition mit Yasujirō Ozu (1902–1963) gestellt, er selbst verweist eher auf den Japaner Mikio Naruse (1905–1969) und den Briten Ken Loach (geb. 1937), die durch ihre gut beobachteten Sozialdramen bekannt sind.¹⁰

Ryūsuke Hamaguchi, geboren 1978, schaffte nach einigen ambitionierten Hochschulprojekten und einer Dokumentarfilmtrilogie über die Folgen des Tsunamis nach dem Tohoku-Erdbeben den internationalen Durchbruch mit HAPPY HOUR¹¹. 2021 wurde er zu den Festspielen in Berlin und Cannes eingeladen und dabei für DAS GLÜCKSRAD¹² und DRIVE MY CAR¹³ auch ausgezeichnet. Für DRIVE MY CAR, eine Adaption von zwei Kurzgeschichten Haruki Murakamis, erhielt er 2022 den Oscar für den besten fremdsprachigen Film und drei weitere Nominierungen. Auch Hamaguchi schreibt die Drehbücher seiner Filme in der Regel selbst und im Mittelpunkt seines filmischen Schaffens stehen zwischenmenschliche Beziehungen. Die Filme sind dialoglastig, wobei der Fokus oft auf Frauenfiguren liegt und auf dem, was im Dialog unausgesprochen bleibt. Hamaguchis Stil ist ebenfalls realistisch, aber experimenteller als der Kore-edas.

Evil Does Not Exist

Für EVIL DOES NOT EXIST arbeitete Hamaguchi als Regisseur und Drehbuchautor zum wiederholten Male mit der Komponistin Eiko Ishibashi zusammen. Der Film wurde 2023 in den Wettbewerb um den Goldenen

5 LIKE FATHER LIKE SON (SOSHITE CHICHI NI NARU), Hirokazu Kore-eda, JP 2013.

6 BROKER (BEUROKŌ), Hirokazu Kore-eda, KR 2023.

7 NOBODY KNOWS (DARE MO SHIRANAI), Hirokazu Kore-eda, JP 2004.

8 I WISH (KISEKI), Hirokazu Kore-eda, JP 2011.

9 UNSERE KLEINE SCHWESTER (UMIMACHI DIARY), Hirokazu Kore-eda, JP 2015.

10 Peter Bradshaw, Hirokazu Kore-eda: «They compare me to Ozu. But I'm more like Ken Loach», The Guardian, 21. Mai 2015, theguardian.com: <https://is.gd/EnhTne> [abgerufen am 15. Juli 2025].

11 HAPPY HOUR (HAPPĪ AWĀ), Ryūsuke Hamaguchi, JP 2015.

12 DAS GLÜCKSRAD (GŪZEN TO SŌZŌ), Ryūsuke Hamaguchi, JP 2021.

13 DRIVE MY CAR (DORAIBU MAI KĀ), Ryūsuke Hamaguchi, JP 2021.



1 EVIL DOES NOT EXIST (AKU WA SONZAI SHINAI, Ryūsuke Hamaguchi, JP 2023), 00:09:23. Im Film EVIL DOES NOT EXIST steht die Idylle (so auch der Titel seines ersten Kapitels), das «gute Leben» als Leben in einer (scheinbar) unberührten Natur auf dem Spiel.

Löwen bei den Filmfestspielen von Venedig eingeladen, was in fünf Preisen gipfelte, darunter der Silberne Löwe.

Die Handlung spielt im Spätwinter in Mizubiki, einem Bergdorf unweit von Tokio, wo der Witwer Takumi und seine achtjährige Tochter Hana ein einfaches und naturverbundenes Leben in einer dörflichen Gemeinschaft führen. Eines Tages wird bekannt, dass ein Tokioter Unternehmen im Wald einen Glamping-Standort errichten will, eine luxuriöse Zeltstadt als Refugium für gestresste Stadtmenschen. Bei einer Dorfversammlung stellen Takahashi und Mayuzumi, Mitarbeitende des Projektträgers, den Plan vor. Dabei wird offensichtlich, dass die geplanten Naturschutzmaßnahmen unzureichend sind, insbesondere was die Abwasserentsorgung angeht, und die Firma, eigentlich eine Künstleragentur, primär an Profitmaximierung und dem rechtzeitigen Abrufen von Covid-Fördergeldern interessiert zu sein scheint. Das «gute Leben» der Dorfgemeinschaft als Leben in einer scheinbar unberührten Natur (Abb. 1) steht auf dem Spiel. Die Versammlung fordert daher Nachbesserungen und lehnt das Projekt in der vorgelegten Form ab.

Die Projektträger betreiben das Projekt trotz dieser Bedenken weitgehend unverändert weiter. Takahashi und Mayuzumi werden damit beauftragt, Takumi als Mitarbeiter zu gewinnen, um so ohne größere Änderungen die Stimmungslage drehen zu können. Die beiden verbringen daraufhin einen Nachmittag mit ihm, Takahashi beschließt sogar, länger zu bleiben, um von Takumi den Umgang mit der Natur zu erlernen.

Am Ende spitzen sich die Ereignisse zu: Hana geht im verschneiten Wald verloren, woraufhin die gesamte Dorfgemeinschaft sie bis in die Nachtstunden hinein erfolglos sucht. Der Film endet in surrealen Szenen: Takumi und Takahashi finden Hana schließlich auf einer Lichtung, wo sie sich auf einen Hirsch und sein angeschossenes Kalb zubewegt. Als Takahashi sie retten will, hält ihn Takumi zurück und würgt ihn bis zur Bewusstlosigkeit. Anschließend nimmt er Hana auf, die regungslos und mit blutender Nase auf der Lichtung liegt (die Tiere sind verschwunden), und trägt sie unter heftigen Atemgeräuschen in den Wald.¹⁴ Der Film endet mit einer Einstellung, die an den Start anknüpft, einem minutenlangen Schwenk in die blattlosen Baumkronen und den dahinter liegenden nächtlichen Winterhimmel.

Die Unschuld

Für DIE UNSCHULD¹⁵ arbeitete Kore-eda erstmals mit Drehbuchautor Yuki Sakamoto zusammen, die Musik stammt von Ryūichi Sakamoto. Der Film wurde 2023 in den Wettbewerb um die Goldene Palme bei den Filmfestspielen von Cannes eingeladen, Sakamoto gewann dabei den Drehbuchpreis, der Film die Queer Palm.

Die Erzählung des Films ist asynchron, wir sehen das Geschehen aus drei verschiedenen Perspektiven in parallelen Zeitebenen, die jeweils etwas weiter voranschreiten und sich erst am Ende zu einem Gesamtbild verbinden.¹⁶ Die Handlung spielt in einer namenlosen japanischen Kleinstadt (gedreht wurde in Suwa, Präfektur Nagano), wo die alleinerziehende Witwe Saori

14 Die gesamte Szenerie ist als Überlagerung von zwei Zeitebenen zu deuten, wo wir zugleich zeitlich frühere Ereignisse um Hana sehen, wie auch das zeitlich wohl spätere Eintreffen von Takumi und Takahashi.

15 Der Titel verlangt nähere Ausführungen, weil die deutsche Version vom japanischen Original stark abweicht und auch die englische Version keine präzise Übersetzung ist. Kore-eda dazu: «<Monster> erinnert an eine Kreatur mit sehr definierten Formen. Der japanische Titel, <Kaibutsu>, bezieht sich auf etwas Ungeheuerliches, das sich der Vernunft entzieht, es ist eher eine negative Kraft als ein greifbares Monster.» (Thomas Abeltshauer, «Die geheime Welt ist verschwunden», taz, 20. März 2024, taz.de: <https://is.gd/2izOri> [abgerufen am 15. Juli 2025].) Im Deutschen geht die Bedeutungsverschiebung allerdings wesentlich weiter, indem offensichtlich die Schuldlosigkeit der Kinder in den Mittelpunkt gestellt wird.

16 Der Vergleich mit Akira Kurosawas RASHOMON – DAS LUSTWÄLDCHEN (RASHŌMON, JP 1950) liegt nahe und wurde immer wieder gezogen. Kore-eda verweist auch selbst darauf (vgl. Thomas Abeltshauer, Die geheime Welt), aber auch auf Gus van Sants ELEPHANT (US 2003), bei dem ein Schulmassaker aus verschiedenen Perspektiven zusammengesetzt wird (vgl. Louis Chilton, Monsters and closets: Behind Japan's groundbreaking new film exploring queer childhoods, The Independent, 14. März 2024, independent.co.uk: <https://is.gd/VjdLMX> [abgerufen am 15. Juli 2025].).



2 DIE UNSCHULD (KAIBUTSU, Hirokazu Kore-eda, JP 2023), 00:20:03. Die Schule als Problemort: In einer skurrilen Szene erbittet der Lehrkörper Verzeihung für «unklare Anweisungen», während die besorgte Mutter eine Misshandlung ihres Sohnes klären möchte.

Mugino mit ihrem elfjährigen Sohn Minato lebt. Wir sehen zuerst die Ereignisse aus Saoris Perspektive. Ihr fällt auf, dass sich im Laufe des Schuljahres Minatos Verhalten seltsam verändert, sie verdächtigt daraufhin seinen Lehrer Michitoshi Hori, ihn zu schikanieren oder gar zu misshandeln. Die Schule versucht, das Problem herunterzuspielen, vor allem Direktorin Makiko Fushimi ist um den Ruf der Schule besorgt und zwingt daher Lehrer Hori zu einer halbherzigen Entschuldigung (Abb. 2). Von Saori damit konfrontiert, erklärt dieser, dass es vielmehr Minato sei, der seinerseits einen Mitschüler schikanieren, den gleichaltrigen, aber kleiner gewachsenen Yori Hoshikawa. Als Saori diesen zuhause aufsucht, reagiert auch er seltsam und stellt sich vielmehr als Freund von Minato vor. Die Handlung spitzt sich zu, Saori betreibt erfolgreich die Entlassung des Lehrers.

Die folgende Schilderung der Ereignisse findet aus der Perspektive des Lehrers Hori statt. Dabei sehen wir, dass Saoris Verdächtigungen vor allem aus den Versuchen des Lehrers entspringen, schlichtend in Konflikte zwischen den Kindern einzugreifen. Zudem lernen wir Yoris alleinerziehenden Vater Kiyotaka Hoshikawa kennen, der sich jede Einmischung verbietet. Die Lage entgleitet auch Hori, der öffentlich bloßgestellt und von seiner Freundin verlassen wird. Daher möchte er Minato mit den Folgen der Anschuldigungen konfrontieren, was die Lage weiter verschlimmert. Hori erwägt daraufhin, Selbstmord durch einen Sprung vom Schuldach zu begehen, besinnt sich aber noch rechtzeitig. Während eines Regensturms entdeckt er ein verstecktes Muster in alten Hausaufgaben von Yori, wo dieser Minatos Namen buchstabiert. Er erkennt, dass er die Beziehung der Kinder völlig falsch interpretiert hat.

In der dritten Schilderung aus Minatos Perspektive erfahren wir, dass Yori von seinen Mitschülern ständig gehänselt und gemobbt wird. Minato

distanziert sich daher in der Schule von seinem Freund, mit dem er privat jedoch viel Zeit verbringt, besonders in einem ausrangierten Eisenbahnwagen. Die Freundschaft der beiden Jungen vertieft sich und stürzt Minato in einen Gewissenskonflikt, weil er Angst bekommt, seine Gefühle könnten «romantisch» werden, was nicht zu den Erwartungen passt, die sein Umfeld an ihn als «Mann» stellt. Als er Yori eines Abends zuhause aufsucht, erklärt dessen Vater, dass dieser nun «geheilt» sei. Yori widerspricht nach kurzem Zögern und wird daraufhin von seinem Vater misshandelt.

Damit steuert die Geschichte auf ihren dramatischen Höhepunkt zu, als ein schrecklicher Sturm über den Ort hereinbricht. Es ist dieselbe Nacht, in der Hori herausfindet, was es mit der Beziehung der beiden Kinder auf sich hat, woraufhin er Saori aufsucht, um sich zu entschuldigen. Dabei erfährt er, dass Minato verschwunden ist, woraufhin Mutter und Lehrer im Sturm und bei strömendem Regen nach den Kindern suchen und dabei bis zu einer erdrutschbedingten Straßensperre kommen. Sie kämpfen sich zum Eisenbahnwagen vor, der mittlerweile abgestürzt ist. Die Kinder aber sind nicht mehr dort. In den letzten Einstellungen sehen wir, wie Minato und Yori durch einen Kanal unter dem Wagon hervorkriechen und sich – wieder im Licht der Sonne – fragen, ob sie jetzt wiedergeboren wurden. Am Schluss rennen sie fröhlich über eine Wiese.

Die besondere Rolle der Musik

Beide Filme arbeiten mit fast durchgehend extradiegetischer Musik als wesentlichem Element der Erzählung, wobei *EVIL DOES NOT EXIST* als Bebilderung der Musik angelegt war, die erst im Laufe der Produktion zu einem Spielfilm erweitert wurde.¹⁷ Anders als den eher dialoglastigen *DRIVE MY CAR* hat Hamaguchi *EVIL DOES NOT EXIST* gezielt so angelegt, dass vor allem auf die Musik abgestimmte Bilder den Inhalt vermitteln.¹⁸ Ishibashi von Streichern dominierter und mit elektronischen Instrumenten

17 Leo Barraclough, Venice Competition Title <Evil Does Not Exist,> From Director of Oscar Winner <Drive My Car,> Sells to France, Italy, Spain, Variety, 24. Juli 2023, variety.com: <https://is.gd/SXezfk> [abgerufen am 15. Juli 2025]. Ursprünglich sollte lediglich eine szenische Begleitung der Musik für Aufführungen entstehen, ein wortloser 30-Minuten-Kurzfilm, was letztlich in Form von szenischen Bildern als Begleitung für Aufführungen der Musik (unter dem Titel «Gift») auch umgesetzt wurde. (Rob Jones, «I felt something abstract had to be at the core» – Ryusuke Hamaguchi talks Evil Does Not Exist, FILMHOUNDS, 14. März 2024, filmhounds.co.uk: <https://is.gd/N2wFkX> [abgerufen am 15. Juli 2025].)

18 Rob Jones, I felt something abstract. Hamaguchi beschreibt auch als Schlüssel zum Verständnis des Films, dass man ihn so sehen sollte, als würde man Musik hören. (Patrick Brzeski, Ryusuke Hamaguchi Embraces the Unknowable with Oscars Follow-Up <Evil Does Not Exist>, Hollywood Reporter, 4. September 2023, hollywoodreporter.com: <https://is.gd/WpQCdr> [abgerufen am 15. Juli 2025].)

angereicherter Score wird im Film trotzdem sparsam eingesetzt, jedoch atmosphärisch gezielt, um sowohl den Einklang mit der Natur zu unterstreichen als auch am Ende die Dramatik der Ereignisse. Dabei schwillt ruhige Musik immer wieder an, wenn im Bild Natur gezeigt wird, die teils sphärisch wirkt, oft geprägt von dissonanten Akkorden (diese stets im nicht immer erfolgreichen Bemühen darum, sich in Harmonien aufzulösen). Sie ist daher beruhigend und beunruhigend zugleich, versöhnlich und spannungsvoll, und wiegt das Publikum in Sicherheit, um dann mit einem harten Schnitt anzuzeigen, dass Ruhe und Geborgenheit abrupt enden können.¹⁹ Hingegen werden Szenen zwischen Menschen nicht mit Musik unterlegt (im Haushalt von Takumi und Hana ist sogar ein Klavier stumm als Repräsentant der verstorbenen Mutter präsent) und nur in einem typischen Werbevideo, das zu Beginn der Dorfversammlung abgespielt wird, kommt eine klanglich völlig andere Musik intradiegetisch zum Einsatz. Das unterstreicht die Fremdartigkeit des Vorhabens durch den Kontrast mit der akustischen und visuellen Repräsentanz von Natur zuvor. Gegen Ende des Films wird die Musik fast geräuschartig, wenn es vor allem darum geht, die wachsende Sorge um Hana zu unterstreichen.²⁰

Auch in DIE UNSCHULD kommt eine melancholische, aber zugleich harmonische Musik zum Einsatz, wobei Ryūichi Sakamoto krankheitsbedingt nur zwei (von sieben) Titeln original für den von Klavierklängen dominierten Score fertigstellen konnte und ansonsten ältere Kompositionen verwendete. Die Musik wurde eng an den Sound des Films angelehnt, wobei Kore-eda zur Bedeutung der Musik erklärt: «Hätte er die Arbeit nicht mehr vollenden können, hätte ich gar keine Musik verwendet, sondern nur die Geräusche, die wir während der Dreharbeiten einfangen konnten: den Wind, den Fluss, den Regen. Die Kraft von Ryūichis Kompositionen ist für den Film unersetzlich.»²¹ In diesem Film begleitet daher die dezente, ruhige und harmonische, teils akzentuierte Musik die Handlung, insbesondere

19 So Jessica Kiang treffend mit Bezug zum Ende der Startsequenz (vgl. Jessica Kiang, «Evil Does Not Exist» Review: Ryusuke Hamaguchi's Tale of Rural Gentrification Is a Tone Poem with an Atonal End, Variety, 4. September 2023, variety.com: <https://is.gd/94nC5w> [abgerufen am 15. Juli 2025].) Derartige Brüche kommen wiederholt vor, unter anderem, als sich Mayuzumi an einem Dorn verletzt.

20 Die Kameraführung sollte die Musik unterstützen und die Interaktion zwischen den Figuren und mit der Natur einfangen – abgesehen von der Start- und Schlusseinstellung, die beide insofern artifiziell sind, als dass diese Perspektive nur von einer Kamera und niemals von einem Menschen eingenommen werden könnte. «Es ist vielleicht wie die Natur sieht», mein Hamaguchi dazu. (Tasha Robinson, Evil Does Not Exist director Ryūsuke Hamaguchi unpacks its strange, controversial ending, Polygon, 22. Mai 2024, polygon.com: <https://is.gd/hh0HbA> [abgerufen am 15. Juli 2025].)

21 Thomas Abeltshauer, Die geheime Welt. Ryūichi Sakamoto konnte aufgrund eines Krebsleidens, dem er im März 2023 erlag, keinen kompletten Soundtrack fertigstellen.

Interaktionen zwischen den Figuren, und das vor allem als kontrastiver Indikator, wenn die visuelle und dialogische Erzählebene des Films den eigentlichen Inhalt noch nicht offenlegen oder bei Wiederholungen die Stimmung verändert wird (etwa, wenn eine vergleichsweise harmonische Musik eine eher konflikthafte Situation vertont). Damit enthüllt die Musik teils mehr als das Bild und vor allem das Wort, sie steht auch für mögliches, teils noch verborgenes Glück. Zudem wird sie zur Markierung der Übergänge eingesetzt, indem sie gegen Ende des ersten und zweiten Teils einsetzt und damit die sich anbahnende Veränderung vorwegnimmt. Schließlich ist die emotionale Kraft der Musik in diesem Film gezielter eingesetzt, indem sie Empathie mit den Figuren verstärkt, besonders in der Schlusssequenz. Die einzige Abweichung im sonst durchkomponierten Sound des Films geschieht in den Szenen, in denen Minato und Direktorin Fushimi selbst Posaune und Waldhorn spielen, was auch ihren Charakter als Schlüsselszene markiert.

Diskussion der thematischen Schwerpunkte

Strapazierte Familien

Im Mittelpunkt beider Filme stehen Kleinfamilien, die durch Schicksalschläge dezimiert sind. Sie bestehen jeweils aus einem alleinerziehenden Elternteil und einem Kind, die von der Gesellschaft zumindest latent als unzureichend und unvollständig gelesen werden und in unterschiedlicher Weise auch so inszeniert sind. Während über Minatos verstorbenen Vater einige Details auf verschiedenen Erzählebenen vermittelt werden, ist Hanas Mutter nur visuell durch wenige Fotos präsent, es dominiert das Unausgesprochene. Dazu kommen weitere als defizitär inszenierte Familien, wie jene Yoris (abwesende Mutter), und verschiedene Beziehungsprobleme. In den Figuren, speziell mittels der Eltern, werden zudem Geschlechterstereotype verhandelt. So wird Minatos Mutter konsequent als überfürsorglich, Hanas Vater hingegen als geistesabwesend inszeniert und Yoris Vater sogar als gewalttätig, allesamt Verhaltensmuster, die zwar aus den Figuren nachvollziehbar sind, aber vor allem für zugeschriebene Defizite stehen.

Beide Filme bemühen sich, trotz aller tragischen Zuspitzung emphatisch mit den Figuren zu bleiben, indem sie das aufrichtige Bemühen um das Gelingen von Familie trotz aller Widrigkeiten zeigen. Sie zeigen aber auch das Scheitern, weil Gelingen nicht selbstverständlich und manchmal unmöglich ist. Die Botschaft in Bezug auf das Thema dieses Beitrags ist klar: Wie generell gelingende Beziehungen können speziell funktionierende Familien

ein gutes Leben entscheidend unterstützen. Diese Spannung zwischen Bemühen und Gelingen hat viel mit gesellschaftlichen Erwartungen zu tun und mit den Folgen, die sich ergeben, wenn man diesen nicht entspricht. Speziell Kore-eda problematisiert prominent den ausgeprägten Konformitätszwang. Das gilt für die Mutter, die Lehrer, die Direktorin und vor allem für die beiden Hauptcharaktere. Dabei leben Kinder, speziell Einzelkinder, im modernen Japan aus Kore-edas Sicht deutlich unfreier als früher, indem sie zum «alleinigen Ziel der Erwartungen und der Aufsicht der Eltern»²² würden:

Minato und Yori leben ihre aufkeimende Zuneigung in völliger Unschuld. Es ist die Gesellschaft, die sie zwingt, sich zu hinterfragen. Minato glaubt, seine Zuneigung könnte etwas Falsches sein, weil seine Mutter sich wünscht, dass er ein würdiger Sohn für seinen verstorbenen Vater ist. Auch die Lehrerin [gemeint ist wohl Lehrer Hori, A. E.] ermutigt ihn, gängigen Vorstellungen von Männlichkeit zu entsprechen. Die Erwachsenen geben ihm das Gefühl, mit seinen Gefühlen für Yori nicht «normal» zu sein. Wie ihm geht es vielen Kindern in Japan. Weil es immer noch Menschen gibt, die glauben, dass Anderssein korrigiert werden muss.²³

Damit sind wir bei einem zentralen Konflikt im japanischen Kino angelangt, dem zwischen Individuum und Kollektiv. Auch bei Hamaguchi ist es der Konformitätsdruck, der in diesem Fall auf der gesamten Gemeinde lastet, die sich der kapitalistischen Verwertungslogik fügen soll, und dem auch die Mitarbeitenden der Agentur ausgesetzt sind, die ihre Komplizenschaft zwar infrage stellen, ihre Rolle aber nicht ablegen können. Die Kleinfamilie wird hier im Gegensatz zu Kore-eda jedoch trotz aller Abweichung von der Gemeinschaft, in die sie eingebettet ist, ohne Vorwürfe so akzeptiert, wie sie eben ist, was aber letztlich die Tragik der Ereignisse unterstreicht.

Identität und Erwartungen

In beiden Filmen geht es um Identitätskonflikte, auch wenn diese unterschiedliche Funktionen haben. Bei *DIE UNSCHULD* ist die persönliche Identitätssuche zwischen äußerem Anspruch und innerer Wirklichkeit das Hauptmotiv, bei *EVIL DOES NOT EXIST* ist der Stadt-Land-Gegensatz eher ein Hintergrund, vor dem die Geschichte spielt. Beide Konflikte sind im japanischen Film allgegenwärtige Themen, insbesondere der Stadt-Land-Gegensatz wird oft und auf verschiedenen Ebenen der Darstellung verhandelt.

22 Thomas Abeltshauser, *Die geheime Welt*.

23 Thomas Abeltshauser, *Die geheime Welt*.

Hier das reine, idyllische, beschauliche Landleben, auch mit Kindheit, Tradition und «guter» Vergangenheit assoziiert, dort das korrumpierte, entfremdete, hektische Stadtleben, das die Zwänge der modernen Gesellschaft symbolisiert und sich zur dystopischen Zukunftsvision steigern kann.²⁴ Bei Hamaguchi spitzt sich das zur regelrechten «Invasion» und offensichtlichen Kapitalismuskritik zu. Das erste Drittel des Films zeigt das «gute» ländliche Leben, das zweite Drittel den Widerspruch mit dem städtischen, artifizialen Leben (besonders zugespitzt in einer Videokonferenz), das letzte Drittel den Zusammenstoß beider Welten. Der Film nimmt in der Figurenzeichnung dabei eindeutig Stellung zugunsten des Landlebens. Während die Dorfgemeinschaft und insbesondere Takumi und Hana sich achtsam in der Natur bewegen,²⁵ werden die vom Stadtleben geprägten Figuren als in unterschiedlichem Grad davon entfremdet und teils sogar hilflos gezeigt: bereits hoffnungslos bei den führenden Protagonisten der Agentur (die auch nur in der Stadt auftreten), hingegen noch unentschiedener bei jenen, die sich zwischen den Welten bewegen (abwartend und reflektiert bei Mayuzumi, überschwänglich und naiv bei Takahashi). Die Auflösung des Films zeigt, dass dabei immer Ambivalenzen bleiben. Takumi, stellvertretend für das Landleben, ringt Takahashi nieder, stellvertretend für dessen Invasion, vielleicht, um keinen Angriff der Tiere zu provozieren, vielleicht aber auch, um ein Eingreifen von außen zu verhindern (Abb. 3).²⁶

In DIE UNSCHULD ist hingegen Identität das Schlüsselthema. Zwar hat Kore-eda sich für den Film Fachberatung von einer Organisation geholt, die queere Kinder und Jugendliche begleitet, es gab aber gerade von dieser Seite Kritik am Film, insbesondere in Bezug auf die Darstellung und Kommunikation von Queerness. Sie entlud sich an der Viktimisierung der Hauptcharaktere und der defensiven Marketingstrategie des Films.²⁷ So war das

24 Siehe zu einer anderen Variante dieser Verhandlung auch den Beitrag von Edgar Edel und Malte Frei in diesem Band, wo eine letztlich dystopische Technikutopie im Animationsfilm ausführlich thematisiert wird.

25 Wobei der Film dies nochmals bricht: Auch wenn Takumi wohl am Land aufgewachsen ist, ist das Dorf insgesamt erst nach dem Zweiten Weltkrieg entstanden und viele der aktuell von den Glamping-Plänen Betroffenen sind überhaupt erst vor kurzem aus der Großstadt hergezogen.

26 Nach Tasha Robinson legt Takumi hier ein irrationales, instinktgetriebenes Verhalten an den Tag und räumt seiner Tochter keinen Vorrang gegenüber den Tieren ein, die sich in dieser Situation verteidigen müssen. (Tasha Robinson, *Evil Does Not Exist*.) Zudem spiegelt sich in der tierischen Kleinfamilie (ebenfalls ein Elternteil und ein Kind) ja auch seine eigene Lebensrealität.

27 Kore-eda hat sich zu diesem und anderen Themen auf einen interessanten Dialog mit zwei prominenten Kritiker:innen, Mizuki Kodama and Rio Tsuboi, eingelassen, der in voller Länge online verfügbar ist (allerdings nur in Japanisch und hinter einer Bezahlschranke). (Mizuki Kodama, *The Film «Monster»: Criticism Surrounding Queerness and Hirokazu*



3 EVIL DOES NOT EXIST (AKU WA SONZAI SHINAI, Ryūsuke Hamaguchi, JP 2023), 01:35:47. Takumi deutet Takahashi, nicht einzugreifen, trotz offensichtlicher Gefahr für Hana, die sich der verwundeten Tierfamilie nähert.

Thema vor der Verleihung der Queer Palm als Spoiler markiert und blieb daher unerwähnt. Wenngleich dramaturgisch nachvollziehbar (handelt es sich doch um den entscheidenden *plot twist*), wurde damit Queerness unsichtbar gemacht und die Möglichkeit vergeben, für das Thema Öffentlichkeit zu schaffen.²⁸ Kore-eda nimmt in der Erzählung die Mehrheitsposition des Publikums ein, weil er sich nicht anmaßen möchte, für eine Minderheit zu sprechen, damit aber wird Queerness als Aspekt eines *Coming-of-Age*-Films eher versteckt als thematisiert.²⁹ Die generelle Verwirrung des Heranwachsenden steht im Zentrum des Films, was sich in Hilflosigkeit und in der Folge durch Gewalt zeigt (gegen sich selbst, andere oder Sachen). Kore-eda legt den Fokus generell auf die kindliche Perspektive, letztlich erfahren wir erst von den Kindern die «Wahrheit», soweit eine solche feststellbar ist, und müssen diese Perspektive daher auch für die Deutung des

Kore-eda's Response, a 3.5-Hour Dialogue, The Asahi Shimbun, 15. März 2024, [asahi.com: https://shorturl.at/BuPOj](https://shorturl.at/BuPOj) [abgerufen am 15. April 2025, japanisches Original 映画『怪物』クィアめぐる批判と是枝裕和監督の応答 3時間半の対話 mittels DeepL ins Englische übertragen].)

- 28 Der eigentliche Kern der Kritik ist vielleicht gut zusammengefasst in Mizuki Kodamas Worten: «In a society where oppression prevents people from expressing their own minority identities in concrete terms, [...] I feel we are still at a stage where we need to make these things more clearly visible.» (Mizuki Kodama, The Film «Monster».)
- 29 Mizuki Kodama, The Film «Monster». So würde eine eigentlich queere Geschichte in eine universelle transformiert und die Betroffenen damit in gewissem Sinne «enteignet».

Endes ernst nehmen. Diese einschlägige Kritik ist trotzdem sehr relevant, ist doch Queerness jedenfalls mehr als nur ein Aspekt des Films, der durch dieses Thema stark an Tiefe gewinnt, weil er eine nicht heteronormative Identitätsfindung und «intime Freundschaft»³⁰ von Jugendlichen an der Schwelle des Kindseins behandelt, die gerade in Japan (aber nicht nur dort) immer noch tabuisiert wird. In der Auseinandersetzung mit der Kritik räumt Kore-eda schließlich ein, dass daher eine Neubewertung seines Standpunkts und Rollenverständnisses notwendig sein könnte.³¹

Zudem ist die zerstörerische Kraft von Gerüchten ein wichtiges Thema des Films, auch in kleinen Nebenhandlungen: Urteile über den Lebenswandel von Lehrer Horii entspringen einer unbedachten Äußerung von Kindern; das «Schweinehirn» ist die verzweifelnde und feindselige Beschreibung eines Vaters für seinen Sohn, nicht eines Lehrers für einen Schüler; die Direktorin darf nicht verantwortlich für den Tod der Enkelin sein, weil das ihrer geliebten Schule schaden würde. Alle deuten Handlungen, Ereignisse und Äußerungen in jeweils eigenen Kontext und mit unvollständigen Informationen, ziehen daraus aber oft weitreichende, fehlerhafte Schlussfolgerungen. Besagtes «Schweinehirn» wird schließlich zum Symbol für das Unerhörte, Unerwünschte, ja Unerlaubte, eben Monströse, von dem man «geheilt» werden muss, um den Erwartungen der Gesellschaft in Bezug auf echte «Männlichkeit» gerecht zu werden, denen aber auch die nächsten Angehörigen folgen, selbst wenn sie es vielleicht nicht so meinen. Zwischen Abweichung und Normalität gibt es bei oft hilflosen Eltern und einem Lehrer, der vor allem «sei ein Mann» als Lösung anzubieten hat (Abb. 4), keinen einfachen Ausweg.

Aber wie kann Minato den Erwartungen der Mutter gerecht werden, die nur möchte, dass er normal leben kann, und eines toten und daher nicht mehr wandelbaren Vaters, der als Rugby-Spieler ganz klassische männliche Ideale verkörpert hat? Minato weiß bereits, dass er nicht wie sein Vater ist (oder je sein wird) und dass er damit Erwartungen enttäuscht. Er versucht, das seiner Mutter zu sagen, diese versteht es aber akustisch nicht, als sie bereits angespannt mehr zu sich selbst spricht als zu ihrem Sohn: «Aber ich habe ihm [dem Vater] versprochen, dass ich durchhalte, bis du heiratest und eine Familie gründest. Eine stinknormale Familie, wie es sie überall gibt.»³² Daraus entsteht die Situation, dass Saori die Schule als ver-

30 Thomas Abeltshauer, *Die geheime Welt*.

31 Im Wortlaut: «perhaps a re-evaluation of my stance is necessary», nicht zuletzt wegen der Prominenz von Kore-eda im japanischen Kino, die auch Verantwortung mit sich bringe. (Mizuki Kodama, *The Film «Monster»*.)

32 DIE UNSCHULD, deutsche Untertitel, 00:11:16–00:11:30.



4 DIE UNSCHULD (KAIBUTSU, Hirokazu Kore-eda, JP 2023), 01:40:07. «Gebt euch die Hand wie Männer» nach einer Rauferei zwischen Minato und Yori: Chronologisch erst später versteht Lehrer Hori, worum es dabei wirklich ging.

antwortlich für Minatos Wesensveränderung erachten muss. Wie sollte sie zu diesem Zeitpunkt wissen, dass ihre eigenen Aussagen wesentlicher Teil des Problems sind? Eines Abends, als ein echtes Gespräch möglich ist, sagt sie zu ihrem Sohn: «Ich schaffe es einfach nicht. Ich habe das Gefühl, dir nicht gerecht zu werden. Du tust mir so leid», worauf Minato erwidert: «Mach dir nicht so viele Gedanken», die Hand seiner Mutter nimmt und sagt: «Mama, ich muss dir nicht leidtun.»³³ Vielleicht ist das die Essenz dieser Beziehung, die auf gleichwertigen Respekt gehoben werden muss. Dabei wäre es an der Mutter, ihrem Sohn (und damit sich selbst) Vertrauen entgegenzubringen und die unerfüllbaren Erwartungen an ein «stinknormales» Leben aus dem Spiel zu nehmen. Die Gesellschaft erwartet allerdings anderes: Wenn man «geheilt» ist, wieder «normal», erst dann ist alles wieder gut, so Yori, indem er das Weltbild seines Vaters referiert. War ohnehin nicht so gemeint, und auch Minato erwidert: «Warst Du schon immer», «normal» nämlich.³⁴ Im offenen Widerstand gegen seinen Vater in dieser Szene emanzipiert sich Yori, ansonsten von Anfang an die gefestigtere Figur, auch von einem fast unerträglich duldsamen alten Ich.

Minatos Metamorphose, zentral für den Film, ist da schon in vollem Gang. In einer Schlüsselszene gegen Ende des Films gesteht Minato der Direktorin, dass er «jemanden mag», und meint: «Ich lüge, weil ich es keinem sagen kann. Sonst wüssten alle, dass ich nie glücklich sein wer-

33 DIE UNSCHULD, deutsche Untertitel, 00:39:34–00:40:28.

34 DIE UNSCHULD, deutsche Untertitel, 01:43:32–01:43:42. «Es ist alles in Ordnung mit dir!», erklärt auch Lehrer Hori im Sturm vor dem Haus der Muginos. In der Erzählung früher, aber chronologisch später, erkennen das nun auch Außenstehende. (DIE UNSCHULD, deutsche Untertitel, 01:08:07.)

de.»³⁵ Darauf blasen Direktorin Fushimi und er gemeinsam in einer Art Musiktherapie Laute aus Waldhorn und Posaune. Diese Klänge der persönlichen Befreiung, offensichtliche akustische Abweichungen auf der sonst so homogenen Tonspur, halten gleichzeitig Lehrer Hori vom Sprung vom Schuldach ab. Wir hören auf der Tonspur weiter diese Klänge, als Minato durch die Straßen saust, auf dem Weg zu seiner «Wiedergeburt» als Mensch, für den persönliches Glück endlich zur Möglichkeit wird.

Das Gute wollen und es nicht hinbekommen

Offensichtlich geht in beiden Filmen trotz oft bester Absichten vielleicht nicht alles, aber doch vieles schief. In letzter Konsequenz streben alle Protagonistinnen und Protagonisten das Gute an, jedenfalls für sich, meist aber auch für ihr Umfeld. Takumi will ein guter Vater sein und bekommt es nicht hin. Hana ist für ihr Alter gut auf ein Leben in der Natur vorbereitet, aber am Ende nicht gut genug. Irgendwie wollen Takahashi und Mayuzumi sowohl ihr Leben als auch ihren Job hinbekommen, aber es geht gegenüber der Dorfgemeinschaft letztlich nur darum, Einwände «zu berücksichtigen». Doch der Unterschied in der Perspektive ist gerade hier ein fundamentaler, wie von Gemeindevorsteher Suruga unterstrichen wird, wenn er bedächtig ausführt:

Ich spreche jetzt nicht einmal vom Naturschutz. Aber alles, was flussaufwärts passiert, summiert sich und hat große Auswirkungen auf alles, was flussabwärts liegt. Und die Menschen, die flussaufwärts leben, tragen die Verantwortung dafür. [...] Das ist unsere Pflicht. Wir dürfen kein Abwasser flussabwärts fließen lassen, nur um schnellen Profit zu machen. Wir bitten Sie, das zu verstehen. Wenn Sie Teil dieser Gemeinde werden wollen, ist das das Erste, was Sie verstehen müssen.³⁶

Das Beste für die Gemeinschaft, das Beste im Hinblick auf ein «gutes Leben», das ist nicht unbedingt das Beste aus Sicht eines Projektwerbers. Dieser möchte vermutlich gar nicht «Teil der Gemeinde» werden, Einwände werden nur dann «berücksichtigt», sofern sie die eigenen Profitinteressen nicht schmälern. Noch vordergründiger ist das in *DIE UNSCHULD*, wo Yoris Vater Kiyotaka seinem Sohn ersparen will, ein Leben als Außenseiter füh-

35 *DIE UNSCHULD*, deutsche Untertitel, 01:48:06–01:48:16. Etwas, das seiner Mutter immer schon Sorgen bereitet hat, weil Minato nachts oft unter Tränen aufwacht, aus Angst davor, geliebte Menschen zu verlieren.

36 *EVIL DOES NOT EXIST*, deutsche Untertitel, 00:46:38–00:47:40.

ren zu müssen (womit er auch sein Versagen und die Schande verstecken möchte, als die er die Situation offenbar empfindet), und als einzigen Ausweg die «Heilung» des Sohnes sieht, die er notfalls mit Gewalt durchsetzen wird. Selbst ihm, der am wenigsten sympathisch gezeichneten Figur, wird von seinem Sohn zugestanden, es zumindest gut zu meinen. Und auch Yori meint es möglicherweise gut, wenn er eine Bar in Brand steckt, weil sein Vater sich dort regelmäßig betrinkt. Empathischer als Kiyotaka begegnet man hingegen Minatos Mutter Saori, die sich in einem «elterlichen Horror-szenario»³⁷ wiederfindet und alles tut, um ihrem Kind zu helfen. Doch auch sie scheitert und wird selbst zur Ursache der Probleme, die sie zu lösen versucht. Sie ist damit – wie der zur Loyalität zwangsverpflichtete Lehrer Hori – in einer ausweglosen Position. Kore-eda dazu in einem Interview mit Patrick Brzeski: «Eventually, they both realize that the children are in a place beyond the reach of their understanding. Maybe parents would see that as something to despair and worry about, but I didn't see it that way. I wanted to see it as a possibility. The fact that the children are in a place that is unreachable by us – I saw that as a source of hope. That was constantly going through my mind as I worked on set.»³⁸

Die Auswirkungen unbedachter, manchmal gut gemeinter Äußerungen sind in DIE UNSCHULD eine zentrale Erzählstrategie, schon in der Einstiegssequenz wird dieses Muster etabliert. Auf die unvermittelte Frage von Minato, ob man mit implantiertem Schweinehirn ein Mensch oder ein Schwein sei, antwortete seine Mutter nachvollziehbar: «Natürlich wäre das kein Mensch [...]».³⁹ Sie weiß noch nicht, dass sie damit Minatos Freund Yori beschreibt und wird so verleitet, vieles zu missdeuten, was in weiterer Folge geschieht. Minato wiederum möchte sich in seiner zunehmenden Unsicherheit selbst schützen und grenzt sich vom «Außerirdischen» Yori ab, um dem Vorbild seines verstorbenen Vaters zu entsprechen und die Erwartungen seiner Mutter nicht zu enttäuschen. Schon Kleinigkeiten können einem den Boden unter den Füßen wegziehen. Wenig genügt, um Lehrer Hori vom fürsorglichen, einfühlsamen und offenbar exzellenten Lehrer zum «Monster» zu machen, arbeitslos, verlassen und geschmäht.

Dabei ist der Kampf gegen die ungerechte, vielleicht sogar unmenschliche Schule moralisch einfach zu führen, ist sie doch etwas Abstraktes.

37 Urs Bühler, Wer ist hier das Monster? Der japanische Regiemeister Hirokazu Kore-eda erzählt vom Geheimnis einer ungeheuren Kinderfreundschaft, NZZ, 25. Jänner 2024, nzz.ch: <https://is.gd/M2NJAB> [abgerufen am 15. Juli 2025].

38 Patrick Brzeski, Legend of the Croisette: How Hirokazu Kore-eda Put a Fresh Spin on His Trademark Humanism for Competition Title «Monster», Hollywood Reporter, 17. Mai 2023, hollywoodreporter.com: <https://is.gd/68P60H> [abgerufen am 15. Juli 2025].

39 DIE UNSCHULD, deutsche Untertitel, 00:03:06.

Die Schule scheitert auch am kolossalsten daran, das Gute wirklich zu erreichen, weil sie Loyalität einseitig auf die Institution verengt und einfordert, sodass sich alle in ihrem Umfeld ihren Bedürfnissen unterordnen müssen. Die Schule steht dabei stellvertretend für eine Gesellschaft (nicht nur in Japan), die Abweichung sanktioniert. Das wird auf die Spitze getrieben, wenn Direktorin Fushimi ruhig, aber erschöpft erklärt: «Es spielt keine Rolle, was tatsächlich passiert ist»,⁴⁰ denn wichtig ist nur, wie es wahrgenommen wird, wie es erscheint. Obwohl sie Lehrer Hori glaubt, fordert sie von ihm unbedingte Loyalität, genauso wie von sich selbst.

Gewalt der Natur und der Menschen

Zu dieser strukturellen Gewalt erklärt Kore-eda im Interview mit Patrick Brzeski: «In many places, but in Japan especially, we see examples of how the individual is sacrificed to protect the organization or institution.»⁴¹ Doch es erwächst auch unmittelbare Gewalt aus guten Absichten, insbesondere Alltagsgewalt, die nicht immer sofort als solche erkennbar, teils auch nicht so gemeint ist. Speziell in *DIE UNSCHULD* ist das eine bewusste Entscheidung des Regisseurs. Oft werden verletzendende Bemerkungen erst im Rückblick aus einer anderen Perspektive heraus als solche erkennbar. Offensichtlich sind hingegen Bullying und Mobbing, die lange als das eigentliche Thema des Dramas erscheinen, sowie gegen Ende auch die Spuren körperlicher Gewalt in Yoris Familie. Speziell Gewalt in der Schule kann aber auch einen völlig anderen Zweck haben, wie insbesondere in einer Schlüsselszene (Abb. 5) klar wird, in deren Folge schließlich der Vorwurf entsteht, Lehrer Hori habe Minato misshandelt und dieser würde Yori schikanieren.

Geht es in *DIE UNSCHULD* vor allem um Gewalt von Menschen und Institutionen an anderen Menschen, ist es bei *EVIL DOES NOT EXIST* auch Gewalt gegen die Natur. Mehrmals während des Films sind im Hintergrund entfernte Gewehrschüsse zu hören, die offenbar von einem nahegelegenen Jagdgebiet herrühren. Doch auch die Pläne des Unternehmens gefährden sowohl das ökologische Gleichgewicht als auch die Lebensweise der Menschen, stellen damit sowohl direkte Gewaltanwendung gegen die Natur als auch indirekte gegen Menschen dar. So ist die Verschmutzung des Wassers trotz seiner mehrschichtigen Bedeutung für das Dorf aus Sicht der Agentur kein existenzielles Problem, sondern liegt lediglich «innerhalb des Toleranzbereichs». Das verweist auf ein fundamental unterschiedliches,

40 *DIE UNSCHULD*, deutsche Untertitel, 00:51:23–00:51:26.

41 Patrick Brzeski, *Legend of the Croisette*.



5 DIE UNSCHULD (KAIBUTSU, Hirokazu Kore-eda, JP 2023), 01:20:44. Die anderen Jungs schikanieren Yori, da weiß sich Minato nicht anders zu helfen, als die Aufmerksamkeit durch einen Ausraster von seinem Freund abzulenken.

vielleicht unversöhnliches Verständnis des Sachverhalts. Wasser ist jedenfalls viel wichtiger, als bloße Ressource oder gar reines Verbrauchsmaterial zu sein, man trägt Verantwortung dafür. Ganz konkret wird das bei Wirtin Sachi, die vor allem wegen des Wassers aus Tokio hergezogen ist, wenn sie bei der Versammlung erklärt:

Als ich hier einmal Soba gegessen habe, wurde mir klar, wie wichtig die Wasserqualität dafür ist. [...] Aber ich bin nicht hier, um über mich zu reden. Schon in der kurzen Zeit, die ich hier bin, habe ich gespürt, wie wichtig Wasser für die Menschen hier ist. Wenn ich ihnen sage, dass ich meine Udon-Nudeln mit Quellwasser mache, empfehlen sie mich weiter. Und ich sehe, dass es sie stolz und glücklich macht. Bitte verstehen sie, dass hier etwas auf dem Spiel steht, das für die Gemeinde eine wesentliche Bedeutung hat.⁴²

Dieser Konflikt bleibt ungelöst und schließlich löst das Zusammenspiel von Menschen und Natur die Katastrophe aus: Wir sehen zwar nicht, was passiert, aber alles deutet darauf hin, dass ein Hirsch in Verteidigung einer durch die Jagd (wahrscheinlich tödlich) verletzten tierischen Familie das menschliche Kind angegriffen und (möglicherweise tödlich) verletzt hat. Dabei wird die sich anbahnende Dramatik durch Bild (besorgte Menschen, hereinbrechende Nacht, geschwenkte Taschenlampen) und Sound (Lautsprecher-Durchsagen, Suchrufe, auffallend unruhige Autogeräusche, lautes Wasser im Kanal) erzeugt. Auch die Musik wird bruchstückhafter und

42 EVIL DOES NOT EXIST, deutsche Untertitel, 00:37:35–00:39:01.

mischt sich mit den Rufen, ehe sich Bild, Ton und Musik im dramatischen Finale wieder beruhigen, durchaus in bewusstem Kontrast zu den verstörenden Ereignissen.

Trotzdem ist die Natur nicht im menschlichen Sinne «böse», weil sie es gar nicht sein kann. Zugleich wäre es naiv, an sie als Idylle zu glauben, in der kein Leid existiert. Der Titel habe sich aufgedrängt, so Hamaguchi, kann aber auch wie der Titel eines Musikstücks verstanden werden, der keinen Bezug zum Inhalt haben muss.⁴³ Die visuelle Ebene des Films, unterstrichen von der Musik, spiegelt uns ständig diese Widersprüchlichkeit, wenn der Titel in Etappen eingblendet wird,⁴⁴ uns aufeinanderfolgend Bilder des Lebens (aufkeimende Pflanzen) und des Todes (Kadaver) geliefert werden oder die Gefahren der Natur durch Verletzungen sichtbar.

Auch bei Kore-eda ist die Gewalt der Natur für die Erzählung letztlich wichtig. Mit dem Taifun, der alle drei Erzählstränge verbindet, wird diese Gewalt zentrales Element der Handlung, während Darstellungen von Natur vorher stets betont friedlich inszeniert wurden. Dieses erzählerische Element des Sturms ist bei Kore-eda nicht neu, sondern kam bereits in *AFTER THE STORM*⁴⁵ vor, um eine Katharsis auszulösen – in diesem Fall eines Vaters (und dessen Exfrau) und seines Sohnes, der ihm emotional zu entgleiten droht, also einer anderen in gewisser Hinsicht gescheiterten Familie.

Zwei phantastische Schlüsse

Vordergründig erscheint das Ende beider Filme tragisch, vor allem für *DIE UNSCHULD* eröffnet aber gerade das Motiv des Sturms eine alternative Interpretation. Der Sturm symbolisiert die voll ausgebrochene und nach Entscheidung verlangende Identitätskrise, als deren Ergebnis eine metaphorische Wiedergeburt als neue Menschen steht (Abb. 6). Die beiden Kinder erwarten den Sturm geradezu freudig, überstehen ihn unbeschadet und treten buchstäblich ans Licht, um ein neues Leben zu beginnen, während er über Saori und Horii mit voller Wucht hereinbricht, weil sie an der Wiedergeburt der Kinder nicht teilnehmen können. Zugespitzt wird dies in der Eisenbahnstrecke, die für Minato und Yori früher noch durch ein Eisengitter versperrt war. Nun ist dieses Hindernis auf dem gemeinsamen Weg

43 Patrick Brzeski, Ryusuke Hamaguchi. Die Idee zum Titel entstand, als es am Drehort kalt genug gewesen war, um zu erfrieren, aber natürlich die Natur nicht wollte, dass das geschieht, zugleich also keine böse Absicht präsent war. (Tasha Robinson, *Evil Does Not Exist.*)

44 Zuerst kommt «EVIL», dann «EXIST», anschließend «DOES», alles in Blau, und erst als Letztes «NOT», zudem in roter Farbe.

45 *AFTER THE STORM* (UMI YORI MO MADA FUKAKU), Hirokazu Kore-eda, JP 2016.



6 DIE UNSCHULD (KAIBUTSU, Hirokazu Kore-eda, JP 2023), 01:56:42. Schlussendlich ist der Weg in eine bessere Zukunft endlich frei, die Kinder feiern ausgelassen ihre symbolische Wiedergeburt.

spurlos verschwunden und die Zukunft liegt frei.⁴⁶ Yori, im gesamten Film eine Figur, die «ganz wunderbarlich in sich ruht»,⁴⁷ wird von seinem Freund Minato, der zum selbstbewussteren Charakter herangewachsen ist und dabei auch seine tiefe Traurigkeit ablegen konnte, aus der Dunkelheit des Kanals zurück ans Licht geholfen. Dazu programmatisch der Schlussdialog:

YORI: «Ob wir wiedergeboren wurden?»

MINATO: «Nein, ich glaube nicht.»

YORI: «Sicher?»

MINATO: «Nein, wir sind noch dieselben.»

YORI: «Aha, ich verstehe. Auch in Ordnung.»⁴⁸

Dabei ist es für das Thema dieses Beitrags nicht wichtig, ob hier nicht doch ein Jenseits als letztmöglichster Fluchtort für ein unlebbares Leben dargestellt wird, weil das die Botschaft in Bezug darauf, wie ein gutes Leben sein sollte, nicht beeinflusst. Denn das Ende ist mehrdeutig und zurecht wendet Mizuki Kodama aus einer queeren Perspektive im Gespräch mit Kore-eda ein: «If Kore-eda truly wanted to depict <life>, considering the historical context where queer individuals are often associated with tragic deaths, he should have steered the narrative more clearly toward <life>.» Und Rio Tsuboi: «By the time the ending arrives, queer audiences are men-

46 Das ist auch die Intention, die Kore-eda selbst angibt: «I also had them pretend they were blown away by a typhoon, removing the railway fence that had been blocking their path, allowing them to go further. That symbolised the opening of the future.» (Mizuki Kodama, The Film «Monster».)

47 Urs Bühler, Wer ist hier das Monster?

48 DIE UNSCHULD, deutsche Untertitel, 01:55:52–01:56:04.

tally exhausted. After realising that they couldn't possibly survive in such an environment, the whiteout occurs, so perhaps they are made to feel that queer people must die.»⁴⁹

Hamaguchis Ende ist offensichtlicher phantastisch, geht jedoch in eine andere Richtung. Die Tragik wird vorbereitet: Gewehrschüsse deuten Gefahr an; Takumi erläutert, dass Hirsche nur angreifen, wenn sie oder ihr Nachwuchs verletzt sind; Suruga mahnt Hana, nicht zur «großen Wiese» zu gehen; auf der visuellen Ebene werden Kadaver gefunden und Dornen verursachen blutende Wunden; eine hartnäckige Trauer und gewisse Verlorenheit sind in der Kleinfamilie allgegenwärtig. Am Ende wissen wir nicht, wer tot ist und wer lebt, Kleinigkeiten können dafür entscheidend sein. Die Natur ist nicht barmherzig, weil sie es gar nicht sein kann, das Leben hingegen immer prekär, auch für «grundanständige Menschen», die sich bemühen, das Richtige zu tun.⁵⁰ Letztlich aber, so Peter Bradshaw, verschließt sich Hamaguchis «ruhige, enigmatische Öko-Parabel» einfachen Erklärungen, weil jedes Urteil auch Grautöne enthält.⁵¹ Auch der Eindringling Takahashi, der anhand mehrerer Szenen als Personifikation von Fremdheit inszeniert wird, könnte tot sein. Demgegenüber ist Mayuzumi, die sich im Wissen um das Problem zögerlicher in den Stadt-Land-Konflikt begeben hat, bloß verletzt und darf sich bei Takumi «wie zuhause» fühlen. Dessen Welt bricht aber unter der Invasion von außen zusammen, nicht zuletzt, weil sie durch die Trauer von innen bereits erodiert ist.⁵² Am Ende schwimmt Takumi, Hana auf den Armen tragend, im Nebel mit dem Hintergrund, und verschwindet.

Schlussfolgerungen

Wer also ist das Monster?

Die Frage «Wer ist das Monster» ist in *DIE UNSCHULD* allgegenwärtig, laut Kore-eda auch als bewusste Aufgabe ans Publikum, nicht zuletzt zur Selbstreflexion. Dabei ist die Frage selbst eines der Missverständnisse im

49 Mizuki Kodama, The Film «Monster». Besagtes Whiteout wird von Kore-eda als Zufall auf die Lichtbedingungen beim Dreh zurückgeführt – es ist aber natürlich nicht zufällig im Film verblieben.

50 Jessica Kiang, «Evil Does Not Exist» Review.

51 Peter Bradshaw, Evil Does Not Exist review – Ryu Hamaguchi's enigmatic eco-parable eschews easy explanation, The Guardian, 4. September 2023, theguardian.com: <https://is.gd/bIGbrv> [abgerufen am 15. Juli 2025].

52 Tasha Robinson interpretiert den Angriff auf Takahashi als Verteidigung gegen den Übergriff von außen, ohne an die Konsequenzen zu denken, wie das möglicherweise auch ein Hirsch tun würde. (Tasha Robinson, Evil Does Not Exist.)



7 DIE UNSCHULD (KAIBUTSU, Hirokazu Kore-eda, JP 2023), 00:41:41. Bereits am Ende des ersten Erzählstrangs sehen wir es vor uns: Das «Monster» ist auf den selbst gebastelten Spielkarten ein riesengroßes Herz.

Film, das sich schrittweise offenbart. Denn eigentlich ist sie nur der Titel eines Kinderspiels (Abb. 7),⁵³ und daher so unschuldig, wie es die Kinder in ihrer unvermeidlichen Suche nach einer eigenen Identität sind, während es sofort in Schuldzuweisungen ausartet, wenn Erwachsene Monster sehen oder davon hören.

Die filmische Erzählung legt nahe, den offensichtlich fehlgeleiteten Konformitätszwang des gewalttätigen und überheblichen Alkoholikers Kiyotaka oder die bis zur Selbstaufgabe getriebene Verteidigung der Schule durch Direktorin Fushimi als «monströs» abzulehnen, wobei sie zugleich von allen Figuren vielleicht am ehesten ihre eigene Ungeheuerlichkeit erkennen. Aber so einfach ist es nicht, da auch aus dem fürsorglichen Bemühen der Mutter Saori, die an ihre Grenzen stößt, die titelgebenden Monster erwachsen. Wahrhaft monströs wird es besonders dadurch, dass in bester Absicht gehandelt wird.

Es ist vor allem Minato, der die Versöhnung mit dem Ungeheuerlichen verkörpert, dem Verlust der Unschuld, der diese zugleich wiederherstellt. Das Thema der Wiedergeburt ist bereits im Tod des Vaters gegenwärtig, auf einer metaphorischen Ebene im Sinne des Erwachsenwerdens omnipräsent, was verschärft wird, weil das Umfeld die damit verbundenen Veränderungen infrage stellt, zudem noch als nicht «normal». Für Minato und Yori verschwindet damit die Familie als möglicher sicherer Rückzugsort. Für sie geht es darum, sich mit dem Anderssein zu versöhnen, damit diese Ablehnung durch sich selbst (stärker bei Minato), aber auch durch

⁵³ Vergleichbar mit «Wer bin ich?», wenn sich die Spielenden gegenseitig Karten vor die Stirn halten (oder kleben) und dann durch Fragen in die Runde erraten müssen, wer sie sind (Abb. 8).



8 EVIL DOES NOT EXIST (AKU WA SONZAI SHINAI, Ryūsuke Hamaguchi, JP 2023), 00:09:30. Das geradezu ritualisierte Schöpfen reinen Quellwassers, weit mehr als nur Rohstoff für die Nudelsuppe.

das Umfeld (stärker bei Yori), in Akzeptanz und affirmative Empathie transformiert werden kann. Nicht mehr die gesellschaftliche Ablehnung soll die eigene Existenz definieren, sondern eine gefestigte Identität bestimmt sie neu, was die Tür in ein besseres Leben öffnet. Mutter und Lehrer sind zwar nahe dran, können diese Wiedergeburt aber letztlich nur akzeptieren und – wie zu hoffen bleibt – in Zukunft positiv unterstützen. Immerhin durchbrechen sie eine Straßensperre auf der Suche nach den Kindern, vielleicht hat sie der Sturm wenigstens von einigen konformistischen Konventionen bereits befreit.

Hamaguchi sucht nicht nach Monstern, aber auch bei ihm finden wir sie im Zwischenmenschlichen (und nicht in der Natur, in der es, seinem fast schmerzhaft ambivalenten Titel gemäß, das Böse ja nicht gibt). Der Kapitalismus ist das Monster, die Achtlosigkeit im Umgang mit einer Natur, die anderen buchstäblich heilig ist, indem sie im Wasserschöpfen Beziehung pflegen und der Gemeinschaft dienen (Abb. 8). Dabei ist in *EVIL DOES NOT EXIST* der Kapitalismus das einfach zu identifizierende Monster, weil er ebenso abstrakt und von behaupteten Sachzwängen geprägt ist wie die Schule in *DIE UNSCHULD*. Ambivalenter wird es bei Takahashi und vor allem Mayuzumi, die das zwar wissentlich unterstützen, aber trotzdem versuchen, menschlich zu bleiben. Schwierig, aber trotzdem monströs ist es in der Kleinfamilie: Schließlich vergisst Takumi immer wieder, sich um seine Tochter zu kümmern und vielleicht ist sogar Hana selbst ein «Monster», wenn sie sich trotz vieler vorheriger Warnungen fast achtlos in Gefahr begibt.

Und worin besteht das gute Leben?

Mit dem Monströsen um uns herum kann man nur seinen Umgang finden und es dadurch in etwas weniger Schreckliches transformieren, aus der Konfrontation vielleicht sogar wachsen. Dabei können offensichtlich Acht-



9 EVIL DOES NOT EXIST (AKU WA SONZAI SHINAI, Ryūsuke Hamaguchi, JP 2023), 00:25:51. Das «gute Leben» besteht in gelingenden Beziehungen und gegenseitiger Wertschätzung.

samkeit und Aufmerksamkeit helfen, deren Abwesenheit in den Filmen durch Distanz inszeniert wird und die katastrophalen Auswirkungen dieses Fehlens verdeutlicht werden. So sehen wir ein absonderliches Hobby des Lehrers Hori (das obsessive Suchen von Tippfehlern), das ihm ermöglicht, etwas zu bemerken, was anderen verborgen bleiben muss. Ähnliche Empathie kann Direktorin Fushimi über das Medium der Musik erreichen. Sie erkennt den Schmerz von Minato über seine Lügen, der ihren eigenen über die abgeschobene Schuld am Tod der Enkelin widerspiegelt, und leitet ihn an, diese Last loszuwerden. Dasselbe Motiv finden wir im gemeinschaftsstiftenden Schöpfen des Quellwassers als *pars pro toto* für ökologische und soziale Verantwortung des Dorfes für alle, die «flussabwärts» liegen, im übertragenen Sinne natürlich auch abwärts am Fluss der Zeit und ausgedehnt auf die gesamte Welt.

So besteht das «gute Leben» offensichtlich auch in gelingenden Beziehungen. Saori wird als gute Mutter gezeigt, die aber stets an sich zweifelt. Hori wird als fürsorglicher Lehrer inszeniert, der geduldig ist, die Kinder ermutigt, ihnen zuhört und sich um sie sorgt, aber trotzdem entlassen wird. Takumi ist ein bemühter, wenn auch vom Leben erschöpfter Vater, Takahashi und Mayuzumi sind immerhin auf der Suche nach Heilung. Bei Hamaguchi sehen wir die gelingenden Beziehungen am deutlichsten zwei Tage vor der Dorfversammlung, als ein Treffen einiger wichtiger Figuren stattfindet, bei dem der Ofen knistert, wo es gutes Essen und gute Gespräche gibt, wo eine Fasanenfeder als Geschenk übergeben wird, die vor-

her für diesen Zweck im Wald gesammelt worden ist, und wo viel gegenseitige Wertschätzung erlebt wird (Abb. 9). Die Dorfversammlung selbst zeigt auch starke Solidarität der Dorfgemeinschaft gegenüber, ist sonst aber geprägt von Täuschung, einer bloßen Inszenierung von Natur und Verantwortungsbewusstsein, die verschleiern soll, dass es den Projektwerbern um Profit geht, und wie bewusst dieser Schein allen Beteiligten ist. Damit wird nochmals die Fremdheit der Eindringlinge aus der Stadt unterstrichen.

Das Thema gelingender Beziehungen und der Schwierigkeit, das Streben danach mit den eigenen Ansprüchen und Erwartungen und den vielfältigen Einflüssen von außen in Einklang zu bringen, zieht sich durch beide Filme als ein wichtiges Element eines guten Lebens. Dabei ist die Botschaft von *DIE UNSCHULD* klar: Ein gutes Leben liegt in Verwirklichungschancen, dass Menschen sein können und sein dürfen, was und wie sie sein wollen. Die Schwierigkeit liegt nicht zuletzt darin, dass viele das Gute wollen, vielleicht sogar aus einem aufrichtigen Verantwortungsgefühl heraus, es aber nicht erreichen (können). Denn manchmal ist es vielleicht auch zu viel, das Gute tatsächlich anzustreben, wo man es doch vor allem geschehen lassen müsste. Ähnlich bei *EVIL DOES NOT EXIST*, auch wenn da die Botschaft etwas ambivalenter bleibt: Das gute Leben liegt darin, im Einklang mit sich, mit anderen und mit der Natur zu leben. «I hope the audience will feel the life force of the figures that are stirring in nature and music»⁵⁴, wie Hamaguchi dazu erklärt, und auch Kore-eda möchte das Leben gefeiert wissen:

I directed the two young actors to be exhilarated and that they can scream in joy and jump. I told them to bless themselves [...]. Originally, I filmed the last scene as the two kids looking directly into the camera, which was used on the poster. But when I put in composer Ryuichi Sakamoto's song «Aqua,» having them keep running without looking back felt it had more sense of celebration for them, so I changed it. The thought I had in mind when filming this scene was a blessing.⁵⁵

Eine bessere Gesellschaft wäre also letztlich eine, in der «Wiedergeburt», die ja von Zeit zu Zeit notwendig sein kann, nicht mit derartigen Schmerzen und Gefahren verbunden ist, eine achtsamere Gesellschaft, in der die Menschen empathischer für die Bedürfnisse anderer sind. Oder mit Takumi

54 Leo Barraclough, Venice Competition.

55 Lee Gyu-lee, Director Kore-eda describes «Monster» final scene as blessing, Korea Times, 12. Februar 2024, koreatimes.co.kr: <https://is.gd/HHPwIk> [abgerufen am 15. Juli 2025]. Und an anderer Stelle explizit: «I told the two of them that I wanted them to express the joy of living as their true selves in the end.» (Mizuki Kodama, The Film «Monster».)

gesprachen: «Entscheidend ist das Gleichgewicht. Wer's übertreibt, stört das Gleichgewicht.»⁵⁶ Oder mit Direktorin Fushimi, nicht weniger programmatisch: «Aber das ist doch Blödsinn. Wenn es nicht für alle zu haben ist, nennt man es nicht Glück. ... Totaler Quatsch ... Glück ist etwas, das uns allen gehören sollte.»⁵⁷

Literaturverzeichnis

- Abeltshauser, Thomas, «Die geheime Welt ist verschwunden», taz, 20. März 2024, taz.de: <https://is.gd/2izOri> [abgerufen am 15. Juli 2025].
- Barracough, Leo, Venice Competition Title «Evil Does Not Exist,» From Director of Oscar Winner «Drive My Car,» Sells to France, Italy, Spain, Variety, 24. Juli 2023, variety.com: <https://is.gd/SXezfk> [abgerufen am 15. Juli 2025].
- Bradshaw, Peter, Hirokazu Kore-eda: «They compare me to Ozu. But I'm more like Ken Loach», The Guardian, 21. Mai 2015, theguardian.com: <https://is.gd/EnhTne> [abgerufen am 15. Juli 2025].
- Bradshaw, Peter, Evil Does Not Exist review – Ryu Hamaguchi's enigmatic eco-parable eschews easy explanation, The Guardian, 4. September 2023, theguardian.com: <https://is.gd/bIGbrv> [abgerufen am 15. Juli 2025].
- Brzeski, Patrick, Legend of the Croisette: How Hirokazu Kore-eda Put a Fresh Spin on His Trademark Humanism for Competition Title «Monster», Hollywood Reporter, 17. Mai 2023, hollywoodreporter.com: <https://is.gd/68P60H> [abgerufen am 15. Juli 2025].
- Brzeski, Patrick, Ryusuke Hamaguchi Embraces the Unknowable with Oscars Follow-Up «Evil Does Not Exist», Hollywood Reporter, 4. September 2023, hollywoodreporter.com: <https://is.gd/WpQCdr> [abgerufen am 15. Juli 2025].
- Bühler, Urs, Wer ist hier das Monster? Der japanische Regiemeister Hirokazu Kore-eda erzählt vom Geheimnis einer ungeheuren Kinderfreundschaft, NZZ, 25. Jänner 2024, nzz.ch: <https://is.gd/M2NJAB> [abgerufen am 15. Juli 2025].
- Chilton, Louis, Monsters and closets: Behind Japan's groundbreaking new film exploring queer childhoods, The Independent, 14. März 2024, independent.co.uk: <https://is.gd/VjdLMX> [abgerufen am 15. Juli 2025].
- Gyu-lee, Lee, Director Kore-eda describes «Monster» final scene as blessing, Korea Times, 12. Februar 2024, koreatimes.co.kr: <https://is.gd/HHPwlk> [abgerufen am 15. Juli 2025].
- Jones, Rob, «I felt something abstract had to be at the core» – Ryusuke Hamaguchi talks Evil Does Not Exist, FILMHOUNDS, 14. März 2024, filmhounds.co.uk: <https://is.gd/N2wFkX> [abgerufen am 15. Juli 2025].
- Kiang, Jessica, «Evil Does Not Exist» Review: Ryusuke Hamaguchi's Tale of Rural Gentrification Is a Tone Poem with an Atonal End, Variety, 4. September 2023, variety.com: <https://is.gd/94nC5w> [abgerufen am 15. Juli 2025].
- Kodama, Mizuki, The Film «Monster»: Criticism Surrounding Queerness and Hirokazu Kore-eda's Response, a 3.5-Hour Dialogue, The Asahi Shimbun,

56 EVIL DOES NOT EXIST, deutsche Untertitel, 00:45:08–00:45:15.

57 DIE UNSCHULD, deutsche Untertitel, 01:49:12–01:49:30.

15. März 2024, asahi.com: <https://shorturl.at/VYEF0> [abgerufen am 15. April 2025, japanisches Original 映画『怪物』クィアめぐる批判と是枝裕和監督の応答 3時間半の対話 mittels DeepL ins Englische übertragen].

Robinson, Tasha, Evil Does Not Exist director Ryūsuke Hamaguchi unpacks its strange, controversial ending, Polygon, 22. Mai 2024, polygon.com: <https://is.gd/hh0HbA> [abgerufen am 15. Juli 2025].

Der Homo Sapiens – Eine Spezies «Matter out of Place»?

Interview mit Nikolaus Geyrhalter

Du bist ein Autodidakt, der eigentlich von der Fotografie kommt. Wie bist Du zum Film gekommen und warum speziell zum Dokumentarfilm?

Das war am Anfang alles nicht so klar und nicht so logisch. Ich habe immer schon fotografiert. Und ich wollte nach der Schule auf die Filmakademie gehen. Die Kurzfassung ist, ich habe es dreimal probiert, an der Filmakademie aufgenommen zu werden, und wurde dreimal abgelehnt. Das hat mich dann so geärgert, dass ich mir und der Welt beweisen wollte, dass ich es doch kann, und mit ein paar Freunden meinen ersten Film angefangen habe zu drehen.

Dafür gab es zu Beginn natürlich noch keine Förderung. Das war damals generell eine sehr spannende Zeit, wo gerade die Grenzen zur ehemaligen Tschechoslowakei aufgegangen sind. In Bratislava hat man beim slowakischen Fernsehen günstig Filme entwickeln können und wir haben eine alte Kamera gekauft und begonnen, entlang der Donau einen Film zu drehen, *ANGESCHWEMMT*¹. Sobald wir etwas herzeigen konnten, haben wir dann doch die ersten kleinen Förderungen bekommen. Und irgendwie ist der Film fertig geworden, relativ erfolgreich auf Festivals gelaufen und auf einmal ist man Filmemacher.

Das ist so, wie wenn man ein Buch schreibt. Ist es erfolgreich, dann erwartet jeder, dass man danach das nächste schreibt, obwohl man vielleicht nur das eine schreiben wollte. Auf einmal ist man Autor. Aber ich wollte und will ja noch viele Filme machen, und ich bin froh, dass sich alles so ergeben hat. Es hätte auch anders kommen können. Ich habe mich auch für Theater interessiert, ich mag das Bühnenhafte. Aber die Bildästhetik hat mir hier gefehlt. Beim Fotografieren wiederum fehlt der Ton. Bei Fotos ist mir immer auch der Kontext wichtig gewesen. Wie bei den World-Press-Fotos ist das Wichtige ja nicht nur das Bild, sondern das, was darunter

1 *ANGESCHWEMMT*, Nikolaus Geyrhalter, AT 1994.

steht, die Kontextualisierung, die Beschreibung des Moments, der festgehalten wurde.

Die Kombination aus all dem bedeutet für mich, bewegte Bilder zu schaffen, bewegte Fotografie, in der sich der Inhalt selbst erzählt. Das entsteht durch das Schaffen einer bühnenhaften Situation, in der Wirklichkeit passieren darf. Es gibt einen abgesteckten Rahmen, ein genau definiertes Bild, aber das, was darin passiert, ist doch wieder unberechenbar.

Hat sich im Laufe der Zeit der Zugang verändert zum Dokumentarfilm? Hast Du Dich mehr getraut? Hast Du Grenzen verschoben? Davon, was für Dich möglich ist?

Ich glaube, ich habe von Anfang an genug Selbstbewusstsein gehabt, um vieles zu probieren, sonst hätte ich es gar nicht gemacht. Ich habe aufwändige Projekte eigentlich schon sehr früh gemacht, oder solche, die immer an die Grenzen des Machbaren gegangen sind. Natürlich war es eine Überwindung, in ein Kriegsgebiet zu fahren und dort DAS JAHR NACH DAYTON² zu drehen. Es war ziemlich verrückt, nach Tschernobyl zu fahren, relativ kurz nach dem Unfall, und dort PRIPYAT³ zu drehen. Da waren wir überhaupt die ersten Journalist:innen, die länger als einen Tag dort sein durften. Wir haben in der Sperrzone drei Monate gearbeitet und gewohnt. Das waren Projekte, wo ich schon das Gefühl hatte, Grenzen überwunden zu haben. Aber zuallererst waren es natürlich die Themen, die mich interessiert haben.

Ich habe jetzt nicht mehr das Gefühl, dass ich irgendwelche extremen Dinge machen muss. Jetzt geht es mir mehr ums genauere Hinschauen auf unsere Gegenwart und wahrscheinlich hat sich die Formalität auch verändert. Am Anfang war ich froh, dass da überhaupt ein Film rauskommt, und natürlich habe ich auf einen «schönen Film» gehofft, der ernstgenommen wird. Aber damals war das allein technisch eine echte Hürde, das überhaupt hinzukriegen. Inzwischen kann ich mich weniger auf die Technik und mehr auf die Bilder und den Bildinhalt konzentrieren und merke schon, dass die Bilder immer strenger und ausgefeilter werden und dass das ein bisschen zu meiner Marke geworden ist, was mir auch Spaß macht.

Du hast im Zuge der 17 Filme, die Du gemacht hast, eine sehr unverkennbare Bildsprache entwickelt und dabei arbeitest Du offensichtlich am liebsten mit einem Weitwinkelobjektiv.

2 DAS JAHR NACH DAYTON, Nikolaus Geyrhalter, AT 1997.

3 PRIPYAT, Nikolaus Geyrhalter, AT 1999.

Ja, das ist richtig.

Das ist gerade im Bereich des Dokumentarfilms, wo es ja dann Interviews und Porträts gibt, doch eher ungewöhnlich, dass man auch, selbst wenn man Personen interviewt, Weitwinkel verwendet. Gibt es einen speziellen Grund für diese selbst auferlegte Reduktion?

Ich sehe das gar nicht als Reduktion, sondern im Gegenteil als Erweiterung. Ich fände es eine Reduktion, wenn ich zum Beispiel ganz nah auf Deinen Kopf hinzoomen und Deine Hände nicht sehen würde, und den Raum auch nicht, in dem Du sitzt und mit mir sprichst. Ich finde es genau umgekehrt, das weite Bild entspricht meinem Wahrnehmungsradius. Ich habe hier eine große Totale vor mir und innerhalb von diesem weitwinkeligen Bild, das mein menschlicher Sehbereich ist, habe ich dann die Möglichkeit, mich im Kino in Echtzeit für ein Detail zu entscheiden und genau hinzusehen. Das ist aber auch erst möglich geworden, seit Dokumentarfilme nicht mehr auf 16 mm gedreht werden, seit man also eine hohe Auflösung im Kino zur Verfügung hat und man auch in diesem weitwinkeligen Bild als Zuschauer und Zuschauerin die Möglichkeit hat, kleine Details wirklich scharf zu sehen.

Klassischerweise würde man ein Interview wahrscheinlich in verschiedenen Einstellungsgrößen drehen und Zwischenschnitte machen oder mit zwei Kameras drehen und hin und her schneiden. Aber wozu? Das Schönste ist doch, wenn das Publikum selbst die Möglichkeit hat, zu entscheiden, wo es gerade hinschauen will. Deswegen finde ich es wichtig, dass die Leute möglichst an Orten sprechen, die etwas mit ihnen oder dem Thema, um das es geht, zu tun haben. Also die Menschen in ihrer Umgebung, die Menschen in Bezug zu ihrer Arbeit, zu ihrem Leben, zu ihrer Umwelt. Das ist bei der weiten Brennweite das Schöne, dass sich das alles in einem Bild ausgeht. Und auch hier entsteht eine Bühne. Bei meinen Bildern sind ja meistens die Linien gerade, sie sind zentriert und diese Komposition hat auf jeden Fall etwas Gesetztes, etwas Inszeniertes. Ich sage den Leuten immer, schaut mal, von hier bis hier ungefähr reicht das Bild. Das ist eine unnatürliche Situation, weil wir euch jetzt filmen, also versteht das Bild als eine Bühne, auf der ihr euch selbst spielt. Wir tun nicht so, als ob wir nicht da wären, das wäre ja eine absurde Lüge und würde auch nicht funktionieren.

Viele Deiner Eingangsszenen sind Aufsichtsperspektiven, die einen Film, ein Kapitel eröffnen, oftmals wirklich spektakulär. Da denke ich mir immer, wie bekommt er diesen Blickwinkel zustande? Das ist ohne Drohne fast nicht zu erreichen. Gleichzeitig ist das Bild aber vollkommen unbewegt und man hört die

Drohne nicht. In einem Interview zu STILLSTAND⁴ hast Du erwähnt, dass Du gerne mit der Leiter arbeitest. Aber ich denke, wenn Du auf weiten Reisen bist, hast Du die Leiter wahrscheinlich nicht dabei.

Das hängt immer davon ab, wie hoch das Bild sein soll. Ich finde, dass alles, was über die normale menschliche Wahrnehmung hinausgeht, die Aufmerksamkeit erhöht, einfach weil es einen Überblick schafft. Das ist wie ein großes Gemälde, da sind die Menschen auf einmal dann auch kleiner und nur noch Teile des Ganzen, weil sie Teil dieser Umgebung sind. Deswegen mag ich das. Es ist ja so, dass die Kamera eigentlich immer, aber speziell auch wenn sie höher ist, nicht nach unten auf die Menschen schaut, sondern trotzdem immer nur geradeaus. Das finde ich extrem wichtig. Einfach klar geradeaus nach vorne schauen.

Da gibt es dann tausend Möglichkeiten. Wir haben tatsächlich sehr oft Leitern im Auto. Wir haben manchmal auch ein Gerüst mit. Auf dem Produktionsauto ist eine begehbare Dachgalerie installiert, das reicht oft schon aus, um einen Überblick zu bekommen. Früher haben wir viel mit Arbeitsbühnen, mit Steigern gearbeitet. Das hat man aber planen müssen. Man hat sich eine selbstfahrende Arbeitsbühne ausborgt für ein, zwei Tage. Das hat Vorteile gehabt im Vergleich zu den Drohnen, die wir heute verwenden, weil es im Korb ruhig ist und man den Originalton aufnehmen kann. Aber es hat auch Nachteile gehabt, das Ausborgen und Zurückbringen war aufwändig. Und man kann sich mit dem Steiger auch nicht überall beliebig hinstellen, man braucht einen Standort, der geeignet ist, und das ist oft nicht die ideale Kameraposition.

Mit den Drohnen hat sich das Arbeiten für mich natürlich verändert und die ideale Position ist leichter zu erreichen, dafür ist es in der Postproduktion mehr Aufwand. Auch wenn die Drohne ziemlich ruhig in der Luft steht, sind die Bilder nicht so perfekt unbewegt, wie sie nachher im Kino stehen. Da muss auf vielen Ebenen stabilisiert werden und es gibt auch keinen echten O-Ton aus der Höhe, weil die Drohne viel zu laut ist. Deshalb wird unten separat ein Ton aufgenommen und dieser dann möglichst realistisch dazugemischt. Es sind zwei verschiedene Arbeitsweisen und klar, mit der Drohne geht es schneller, aber manchmal vermisse ich das Arbeiten, wie es früher war, wo man sich einen Lkw geholt hat, um genau ein Bild zu drehen. Da ist man auf der tatsächlichen Kameraposition in der Höhe im Korb gestanden und hat in aller Ruhe einrichten können. Ich kann jetzt nicht sagen, welche Methode besser ist, aber der Blick von oben war mir immer schon wichtig und seit es Drohnen gibt, wird er auch ein bisschen

4 STILLSTAND, Nikolaus Geyrhalter, AT 2023.

inflationär verwendet, finde ich. Gott sei Dank sind Drohnen meistens in Bewegung, nur bei mir steht das Bild, als ob es vom Stativ gefilmt wäre.

Aus dem, was Du gesagt hast, habe ich herausgehört, dass Dir der Mensch in seiner Einbettung wichtig ist, also auch beim Interview mehr als nur den Menschen selbst zu zeigen, wie in einem Gemälde. Ist das zentral für Dich?

Schon. Ganz egal, was für ein Thema die Filme gerade haben, irgendwie sind es immer Filme über uns Menschen. Und die Menschheit zu erforschen und uns verstehen zu wollen, spiegelt sich über verschiedene Teilaspekte wider, egal, ob jetzt die Frage ist, wieviel Müll wir erzeugen oder wie wir mit Schnee umgehen. Eigentlich versuche ich immer, uns näher zu kommen und uns als System zu verstehen. Und wie wir mit diesem Planeten und mit der Umwelt in Zusammenhang stehen und in diesem ganzen Gemenge interagieren.

Du hast gesagt, die gefährlichen Filme hast Du am Anfang gemacht, aber gilt das nicht für später genauso, etwa wenn Sprengungsszenen in ERDE⁵ vorkommen oder beim Dreh von wilden Mülldeponien in MATTER OUT OF PLACE⁶ zum Beispiel? Beides war sicher nicht ganz ungefährlich. Grundsätzlich mutest Du Dir und Deinem Filmteam viel zu, um zu erreichen, was Dir filmisch vorschwebt?

(Lacht.) Ich hoffe immer noch, dass der Dreh in Tschernobyl auch wirklich nicht gefährlich war. Wir haben natürlich Geigerzähler und Dosimeter mitgebracht und sind bei jeder Rückkehr freigemessen worden und haben das natürlich nicht einfach so blauäugig gemacht. Wir haben auch dokumentiert, dass das alles passt. In Bosnien haben wir auch so gut es ging auf uns aufgepasst. Man weiß trotzdem nie, ob man knapp nicht auf eine Mine getreten ist, und wird es auch nie erfahren.

Eigentlich glaube ich nicht, dass ich mir und meinem Team tatsächlich Gefahr zumute. Was ich den Leuten, die mit mir arbeiten, schon zumute, sind manchmal viel zu lange Arbeitstage und zu viel Anstrengung. Es ist normalerweise nicht so, dass wir uns in große Gefahr begeben, aber es ist meistens so, dass die Drehs, obwohl wir vergleichsweise gute Arbeitsbedingungen haben, trotzdem unter Zeitdruck passieren. Man ist eine Woche an einem Ort und muss am Ende dieser Woche mit einer möglichst guten Geschichte nach Hause kommen, die es wert ist, dass andere Leute sie sehen wollen.

5 ERDE, Nikolaus Geyrhalter, AT 2019.

6 MATTER OUT OF PLACE, Nikolaus Geyrhalter, AT 2022.

Und mit dem Drehen allein ist das ja nicht getan. Es muss jemanden geben, der das vorbereitet. Das ist oft die schwierigste Arbeit. Erstens einmal die Orte zu finden und dann die Genehmigungen einzuholen, mit den Leuten in Kontakt zu bleiben. Das Drehen ist ja nur ein kleiner Teil der Arbeit. Am Ende des Tages muss das Material kopiert und mehrfach gesichert werden, das Equipment muss fit gemacht werden für den nächsten Tag. Also es sind für alle Beteiligten lange Arbeitstage. Die reale Gefahr ist wahrscheinlich eher die Reise zu den Drehorten als dann vor Ort.

Deine Filme wirken sehr strukturiert und durchkomponiert. Passiert das schon vor oder beim Dreh und in der Nacharbeit? Worauf legst Du Wert bei der Konzeption Deiner Filme?

Wert lege ich darauf, dass es ein möglichst offenes Konzept gibt, das einmal grob die Richtung vorgibt, aus der etwas entstehen soll. Dann setzen wir uns zusammen. Jetzt bei MELT⁷ zum Beispiel war es Sophia Laggner, meine Regieassistentin, die von Anfang an mit mir die Orte gesucht und Themen festgemacht hat und ständig über Jahre den Schneewetterbericht beobachtet und dementsprechend wieder Pläne verworfen und neu adaptiert hat. Es gibt natürlich im Konzept gewisse Themen, die wir drinnen haben wollen, und manchmal sind das Orte, die wirklich als Ort wichtig sind. Oft sind es aber Themen, die man an verschiedenen Orten drehen könnte, das schafft Flexibilität. Irgendwann ist das wie ein Baum, der Äste entwickelt und wächst.

Sobald die ersten zwei oder drei Episoden gedreht sind, werden diese roh geschnitten. Dann schauen wir, wie geht sich das aus, wo kommen wir damit hin, was haben wir jetzt schon, und was brauchen wir noch, was wir hier nicht bekommen haben oder was haben wir hier vielleicht zufällig bekommen, was wir woanders geplant hätten. Am Schluss, irgendwann nach einem mehr oder weniger langen Schnitt, wenn wir das Gefühl haben, da ist ein Film entstanden, der passt so wie er ist, da kommt dann der Moment, wo wir es gut sein lassen. Ab dann gilt die Erzählung, alles wäre genauso geplant gewesen. Aber das stimmt natürlich nicht. Es war geplant, einen möglichst feinen Film zu diesem Thema zu machen und dieser ist es jetzt geworden.

Bei Deiner Regiearbeit übernimmst Du zusätzlich auch die Kamera.

Ich sehe es ja fast umgekehrt. (Lacht.)

7 MELT, Nikolaus Geyrhalter, AT 2025.

Danke für den Hinweis. Was Du aber nicht selbst machst, was natürlich für Deine Filme auch wichtig ist, ist der Schnitt und das Sounddesign. Das lagerst Du aus, da arbeitest Du mit anderen zusammen. Wenn ich richtig liege, hast Du früher eher mit einem gleichbleibenden Team gearbeitet, in den letzten Filmen ist das eher variabel. Macht das die Arbeit nicht komplizierter oder mühsamer, als mit einem eingespielten Team zu arbeiten? Hängt das an der Verfügbarkeit oder hast Du bei der Konzeption eines Filmes jemand Bestimmtes im Kopf, der das für Dich machen soll?

Beim Ton ist das einfacher zu beantworten. Ich arbeite zwar mit verschiedenen Tonmeister:innen, die am Set den Originalton aufnehmen, aber das ist unproblematisch, weil es da in erster Linie darum geht, nach festgelegten Standards technisch einwandfreie Tonaufnahmen zu machen. Beim Sounddesign, also dem kreativen Part, arbeite ich schon lange immer wieder mit den gleichen Leuten und der gleichen Firma. Und auch Alexander Koller, der Mischmeister, hat, glaube ich, nur bei einem einzigen meiner Filme nicht den Ton gemischt, weil es sich damals nicht ausgegangen ist. Da gibt es eine gute Kontinuität, und das ist sehr hilfreich, weil er oder die Leute, mit denen ich hier arbeite, schon wissen, was ich mir vorstelle.

Mit dem Schnitt ist es so, dass früher Wolfgang Widerhofer viele meiner Filme geschnitten hat, der jetzt aber nicht mehr schneidet, weil er bei uns in der Firma die Dramaturgie macht. Gernot Grassl, der gerade MELT geschnitten hat, hat auch schon einige meiner Filme vorher geschnitten. Wir müssen natürlich immer jemanden finden, der Zeit hat und sich auch die Zeit nehmen kann, wenn der Schnitt länger dauert, und der nicht sofort wieder eingetaktet ist mit dem nächsten Projekt. Das ging sich jetzt mit Gernot zum Glück gut aus. Natürlich muss die Person das Thema auch schneiden wollen. Und wenn das dann manchmal Menschen sind, mit denen ich vorher noch nicht gearbeitet habe, habe ich dennoch das Vertrauen, dass am Schluss ein Film rauskommt, der sozusagen in das Portfolio meiner Machart passt. Das ist auch immer spannend beim ersten Mal. Ja, weil jeder und jede einen eigenen Blick auf das Material mitbringt und trotzdem ist durch meine Art, zu drehen, und durch diesen Rhythmus viel vorgegeben. Da gibt es viel Raum, wo die Cutter:innen sich individuell einbringen können.

Wenn man relativ knapp hintereinander Deine Filme ERDE, MATTER OUT OF PLACE und MELT sieht, hat man die Idee einer Trilogie vor Augen. So ist es mir zumindest ergangen und das wollte ich Dich eigentlich fragen, habe dann aber gelesen, dass die Idee schon mehrere gehabt und Dich das in Interviews auch gefragt haben. Du hast das dann eher schmunzelnd zur Kenntnis genommen und

die Frage verneint. Deswegen versuche ich das ein bisschen umzuformulieren. Wenn man das Spektrum der Filme erweitert und etwa UNSER TÄGLICH BROT⁸ und HOMO SAPIENS⁹ dazu nimmt, haben diese bei aller Unterschiedlichkeit doch so etwas wie einen gemeinsamen Kern. Ich würde es eine Art filmische Vermesung des Anthropozäns nennen, unter besonderer Rücksicht der Folgen menschlichen Eingreifens sowohl für unseren Planeten als auch für die Gattung Mensch. Könntest Du mit so einer Sicht etwas anfangen?

Das hast Du schön beantwortet, da brauche ich gar nichts mehr zu sagen. (Lacht.) Also Trilogie ist es keine, aber es sind schon ähnliche inhaltliche Schwerpunkte, die mich eben interessieren.

Es sind auch breitere Fragen als vielleicht in den früheren Filmen?

Ja, natürlich. Wobei rückwirkend betrachtet, finde ich, geht es eigentlich immer schon um mehr als nur um diesen speziellen Ort, wie etwa in PRIVAT oder DAS JAHR NACH DAYTON. Aber den Blickwinkel zu erweitern, hat mich interessiert. Ja, ich glaube, das mit der Trilogie kommt jetzt vielleicht auch hin, weil tatsächlich manche Leute erst ab ERDE und MATTER OUT OF PLACE meine Filme entdeckt haben. Und jetzt sehen sie mit MELT drei Filme, die eine Handschrift haben, die ähnlich sind und dann liegt das schnell auf der Hand. Aber ich habe das nie so gedacht und wenn ich jetzt einen vierten Film mache würde, der einen anderen Fokus hat und trotzdem ähnlich ist, was machen wir dann, dann ist die Idee der Trilogie auch schon wieder hinfällig.

Und die Idee, dieser Frage des Anthropozäns filmisch nachzugehen, seit wann schwebt das in Deinem Kopf?

Klar, das Thema Anthropozän liegt nahe. ERDE ist schon aus der Beschäftigung mit dem Anthropozän entstanden. Denn allein für die Frage, ob man diese Gegenwart Anthropozän nennen soll, braucht es wirklich valide Beweise, dass der Mensch jetzt der entscheidende Umweltfaktor geworden ist. Deshalb ist unter anderem diese Studie entstanden, die feststellt, zumindest bewegen wir Menschen inzwischen mehr Erdmaterial, als es die Natur selbst tut. Das hat man auf verschiedene Arten gemessen und berechnet. Diese Studie war für mich eine gute Möglichkeit, sich aus dem großen Anthropozän-Gedanken einen Aspekt genauer anzuschauen. Egal, ob der wissen-

8 UNSER TÄGLICH BROT, Nikolaus Geyrhalter, AT 2005.

9 HOMO SAPIENS, Nikolaus Geyrhalter, AT 2016.

schaftliche Begriff Anthropozän ist oder nicht, es passiert. Und es passiert genau einmal und wir leben mittendrin. Das ist eine spannende Zeit.

Für das Bewegen von Materie braucht man große Maschinen. Irgendwie hat man das Gefühl, eine gewisse Faszination für Maschinen ist bei Dir gegeben, wenn man die Filme so anschaut, für diese großen Maschinen, aber auch die kleinen. Die Szene mit dem Zerkleinerer bei MATTER OUT OF PLACE, die ist natürlich meditativ und schön. Gibt es diese Faszination?

Um auf diese Einstellung in MATTER OUT OF PLACE zu sprechen zu kommen: Da kann man zuschauen, was da zufällig gerade an Sperrmüll in den Zerkleinerer hineingekippt wird, das Paar Skier, die Tische, die Möbel. Das alles wird geschreddert, weil es wertlos geworden ist. Im Grunde genommen verschwindet hier in zwei Minuten mehr oder weniger das Inventar eines Lebens – in einer ziemlich brutalen Maschine.

Wir sind also in der Lage, Maschinen zu bauen, die wahnsinnig viel können. Ich finde diese Maschinen deswegen interessant, weil sie unser menschliches Bestreben widerspiegeln, große Dinge umzusetzen, ohne uns anzustrengen und uns die Finger schmutzig zu machen. Auch in MELT sehen wir wieder viele Maschinen, die in diesem Fall Schnee bewegen. Weil es so ist, dass der Schnee zwar sehr romantisch und schön ist, aber kaum ist er gefallen, muss er ganz schnell wieder weg. Oder wenn er dort nicht gefallen ist, wo die Zimmer gebucht sind, muss er hergestellt werden, da braucht man dann andere Maschinen. Also, es liegt in unserem Wesen, uns Werkzeuge zu bauen, und die sind zum Teil ziemlich *sophisticated* und haben gleichzeitig eine Brutalität in sich. Deshalb kann man über Maschinen immer auch sehr viel von uns erzählen.

Ob ich jetzt so fasziniert davon bin, weiß ich nicht, jedenfalls schrecke ich nicht vor ihnen zurück und kann viele auch bedienen. Ich kann Bagger fahren, ich kann Schneepflug fahren, das habe ich mal einen Winter lang gemacht. Ich habe also schon viel mit Maschinen gearbeitet und habe da keine Berührungsängste. Auch die Maschinen, von denen ich vorher geredet habe, die Arbeitsbühnen, die bediene ich immer selbst. Ich habe einen Lkw-Schein, ich hole mir das Gerät und stelle mich auf den Hauptplatz und fahre damit hoch, um ein Bild zu drehen, wie es eben normalerweise Arbeiter tun, die eine Lampe oder Leitung reparieren müssen. Weil ich auch sehr gerne manchmal in der Illusion lebe, ein normaler arbeitender Mensch zu sein. Ich finde das eine gute Erdung. Auch bei dem Dreh zu MELT hat uns das sehr oft geholfen. Zum Beispiel in Japan, wo der Schneekorridor freigeschoben wird, da waren die Baggerfahrer, als wir sie bei der Arbeit aus der Nähe filmen wollten, wirklich nervös. Die haben sich jahrelang nicht über-

reden lassen, dass wir sie bei der Arbeit filmen dürfen. Weil es gefährlich ist, weil wir in den Schneerinnen übersehen werden könnten. Da hat es geholfen, dass ich den Leuten sagen konnte, dass ich selbst solche Raupen fahren und die Arbeitsschritte einschätzen kann und mir das insgesamt nicht fremd ist. Dass ich also kein weltfremder Künstler bin, der sich in Gefahr begibt, sondern dass wir ganz genau kommunizieren werden und ich ein Verständnis davon habe, wo wir uns sicher bewegen können und wo nicht. Das war dann der Schlüssel, dass sie uns vertraut haben.

Ich finde es wichtig, dass man, wenn man vorgibt, von der Welt und verschiedenen Lebensrealitäten etwas erzählen zu können, diese auch wirklich ein bisschen verstanden und gespürt hat. Ich brauche das für mich immer wieder, aus diesem schon sehr elitären Kulturkreis manchmal auszubrechen.

Wir möchten uns jetzt gerne mit den beiden Filmen, die für unser Buch besonders wichtig sind, ein bisschen genauer beschäftigen, nämlich mit MELT und MATTER OUT OF PLACE. Fangen wir mit MATTER OUT OF PLACE an. Da sind die Dreharbeiten zum Film auch in die Zeit der Corona-Lockdowns gefallen. Hat das die Auswahl der Drehorte beeinflusst oder die Dreharbeiten erschwert?

Ich würde sagen, dass Corona die Dreharbeiten hauptsächlich verzögert hat. Es war ja so, dass das Reisen eine Zeit lang so gut wie gar nicht möglich war, und wir wussten, wir brauchen zum Beispiel noch eine ungeordnete Mülldeponie. Wir hatten eigentlich vorgehabt, in Indien zu drehen, und das ging dann gar nicht. Aus irgendeinem Grund hat dann Sophia Laggner, die die Recherche gemacht hat, herausgefunden, dass man trotz Corona nach Nepal einreisen kann, wenn man ein Arbeitsvisum hat und freigesetzt ist, und so sind wir erst darauf gekommen, dass es bei Kathmandu diese Deponie gibt. Vorher war diese noch nie gefilmt worden und es war schön, dass wir sie über diesen Umweg «entdeckt» haben. Sonst hätten wir vermutlich an einem Ort gefilmt, auf den man auch schon im Internet stößt, weil unsere Recherche ja oft mit Internetrecherchen beginnt. So gesehen hat die Pandemie auch zu Entdeckungen geführt, die aus Zufällen resultiert sind, einfach nur, weil wir den Film weiterbringen mussten. Insofern würde ich sagen, war es hauptsächlich eine zeitliche Verzögerung.

Welche Chance hat denn der Zufall in Deiner Arbeit?

Der hat ständig Chancen, die ganze Zeit. Das steht auch in jeder Einreichung drin, dass die Filmbeschreibung eine ungefähre Idee ist, und am Schluss kann es ganz anders sein. Also klar, es wird ein Film von mir zu

einem bestimmten Thema, aber mehr ist es nicht. Eigentlich könnte man die Einreichung auf diesen Satz reduzieren. Das kann man natürlich nicht machen, aber genau genommen ist es so. Und die Kommissionen verstehen und wissen das. Sie haben oft genug erlebt, dass Filme von mir sich in der Produktion sehr gewandelt haben, aber dann trotzdem dem Thema gerecht geworden sind, nur vielleicht auf eine andere Art und Weise.

Am wichtigsten finde ich, dass man die ganze Zeit bis zum Schluss offen bleibt und die Umgebung wahrnimmt und nicht versucht, ein Konzept abzufilmen, das man vorher festgelegt hat. Klassische Fernsehdokumentationen funktionieren so, die werden ja sehr genau geskriptet und dann muss man die Leute irgendwie dazu kriegen, im Interview den richtigen Satz in der richtigen Länge zu sagen. Bei mir ist es genau das Gegenteil. Wir schauen uns um, beschäftigen uns über einen bestimmten Zeitraum intensiv mit einem Thema und suchen Bilder, um das, was ich mir an Botschaft vorstelle, zu transportieren. Es ist natürlich nicht so *random*, wie es klingt, aber der Zufall darf reinspielen, wenn er passt, würde ich sagen. «Chance favors a prepared mind.» (Lacht.)

Das setzt voraus, dass ihr, Du als Regisseur und auch Dein Filmteam, sehr flexibel seid?

Natürlich.

Wenn alles geplant und nach einem bestimmten Ablaufplan strukturiert ist, wie geht das dann? Manche Sachen sind ja fix, wie gebuchte Flüge, Unterkünfte und so weiter.

Im schlimmsten Fall muss man halt umbuchen. Ich glaube, den Flug nach Japan haben wir fünfmal umgebucht. Weil wir zum Beispiel entweder noch keine Drehgenehmigung hatten oder einfach ein schneearmer Winter war. Über Jahre haben wir oft Flüge *on hold*, umgebucht, umgebucht, umgebucht, bis es passt. Also ja, das verlangt eine große Flexibilität und das ist auch anstrengend. Und dann schneit es endlich und ich kann doch nicht drehen, weil es auch noch ein Privatleben gibt und ich mir ja nicht das ganze Jahr freihalten kann. Trotzdem komme ich nur durch Flexibilität zu dem Ziel, das ich mir gesetzt habe. Es ist einfach so, wenn man zu früh aufgibt, dann wird es halt nur durchschnittlich.

Das setzt aber doch voraus, dass Du sozusagen Deine eigene Produktionsfirma hast? Ein anderer, der das Rahmensetting nicht so verändern kann, tut sich da wahrscheinlich schwer.

Ja, dadurch, dass ich selbst auch Produzent bin, habe ich mir Rahmenbedingungen schaffen können, die solche Projekte ermöglichen. Vereinfacht gesagt, gibt es irgendwann ein Budget und dann gehen wir flexibel damit um und arbeiten so gut und so lange wir können, bis es weg ist und das Ergebnis ein möglichst guter Film ist. Das ist eine Arbeitsweise, die für mich ideal funktioniert, aber die wahrscheinlich andere Produktionsmensen auf die Palme bringen würde.

Zu dem Zeitpunkt, wo man ein Projekt einreicht, gibt es natürlich aufgrund anderer Filme, die ich schon gemacht habe, die Gewissheit oder zumindest die berechtigte Hoffnung, dass es am Ende auch finanziert werden wird. Natürlich gibt es zu diesem Zeitpunkt auch schon eine erste Recherche und ein Drehbuch. Aber es kann ja nicht sein, dass die Beschäftigung damit schon wieder zu Ende ist und man ab diesem Zeitpunkt eigentlich wie einen Spielfilm nur noch abdreht. Das wäre ja fürchterlich. In diesen fünf Jahren, in denen wir MELT gedreht haben, hat sich wirklich viel verändert. Dem muss man Raum geben, damit sich das widerspiegeln kann. Ich fände es anders langweilig und vor allem auch unlauter.

Der Titel von MATTER OUT OF PLACE ist ja doch irgendwie ungewöhnlich. Woher kommt der Begriff? Für was steht «Matter out of Place»?

Den Titel haben wir von *Burning Man* entlehnt, von diesem Festival oder Event in der Wüste von Nevada. Auf das sind wir gekommen, weil die sehr darauf achten, dass sie am Schluss die Wüste wirklich komplett sauber hinterlassen, und sie verstehen alles, was an menschengemachten Spuren dort übrigbleibt, als «Matter out of Place». Also eine Materie, die einfach nicht dorthin gehört, weil sie vorher nicht da war. Und weil das eine Definition ist, die weit über Müll hinausgeht und das größer denkt, habe ich das sehr passend gefunden als Filmtitel, auch wenn er ein bisschen sperrig ist und zunächst niemand weiß, was damit gemeint ist. Aber irgendwann am Ende des Films hat man es dann, glaube ich, verstanden.

Dass Leute nachfragen, ist wohl auch der Witz dabei. Und es wirkt stimmig im Nachhinein und alles passt sehr gut zusammen. Aber heißt das, der Titel ist erst während oder eher gegen Ende der Arbeit entstanden?

Burning Man war ein Ort und ein Thema, wo wir von Anfang an hinwollten, das war schon in der Einreichung so beschrieben. Es war zunächst ein Arbeitstitel, den wir über die erste Recherche gefunden haben.

Ein Filmtitel wie «Müll» wäre auch nicht so verlockend.

Nicht so verlockend, hätte aber genauso funktioniert. Aber so ist es ein weiterer, offenerer Begriff, ein offeneres Verständnis für das, was wir tun, weil nach dieser Definition sind wir Menschen je nach Betrachtungsweise im Grunde genommen auch «Matter out of Place».

Du hast da im Zusammenhang mit dem Film einmal von einer Ästhetik des Hässlichen gesprochen. Wie ist das zu verstehen? Meinst Du das speziell in Bezug auf Müll oder generell?

Nein, generell. Ich bilde ja nicht nur schöne Umstände ab und trotzdem versuche ich sie unter vielen Anführungszeichen «schön» zu fotografieren. Man kann auch einen Müllberg so fotografieren, dass man sich das Bild an die Wand hängen kann, obwohl es eigentlich ein hässlicher Ort ist. Kino ist auch ein ästhetisches Erlebnis, das darf man sich zu Recht erwarten, und das basiert auch auf einer soliden Fotografie.

In dem Film kommen Szenen vor, wo Müll aus dem Meer in Griechenland getaucht wird und in Albanien Plastikflaschen an einem Strand eingesammelt werden. Ist da vielleicht auch irgendeine Art pädagogisches, didaktisches Element drin? Oder geht es auch da sehr stark um die Ästhetik des Bildes?

Immer, und es geht, glaube ich, auch wieder um das Überraschende, wie viel Müll auf dem Meeresboden herumliegt, der auf den ersten Blick ganz unverdächtig ausschaut, wo die Fische herumschwimmen. Müll ist einfach überall und auch dort, wo wir ihn nicht sofort erwarten würden. Und weil man diesen ganz kleinen Mikroplastikmüll im Film nicht zeigen kann, der aber schon überall verteilt ist, war das eine von den Episoden, an der wir sehr lange gearbeitet haben, um sie auch technisch möglich zu machen. Ich wollte zeigen, wie extrem aufwendig es ist, den Müll wieder hochzuholen, wenn man es ernst meint.

Also dienen solche Bilder eher der Illustrierung, wie vielschichtig das Thema ist? Und weniger als Modell zur Nachahmung, wo man die Leute auffordert, sie sollten vielleicht etwas dazu beitragen, dass der Müll weniger wird? Oder ist der Aspekt auch drin?

Wenn man den Film am Schluss nicht auch so versteht, dann hat man schon schlecht hingeschaut. Aber im Grunde genommen geht es den ganzen Film über hauptsächlich um das, was passiert, nachdem wir das, was wir nicht mehr brauchen, in den Mistkübel werfen. Dann beginnen die Transportwege, dann beginnen Prozesse, dann entstehen Probleme. Das ist

ein riesiges Volumen, das zu bewältigen ist. Die Wege des Mülls, das war in erster Linie, was wir uns anschauen wollten. Was danach passiert und welchen Umfang das hat.

Ein wichtiges Element von diesem Danach ist ja, den Müll loszuwerden. Also weg von mir, nach dem Motto «aus den Augen ...». Was für eine Rolle spielt dieses Verstecken? Gleich zu Beginn des Films zeigst Du, wie man früher den Müll einfach unter der Oberfläche vergraben hat, unter der Wiese. Als Tiroler denkt man da gleich an Teil vier der ikonischen PIEFKE-SAGA¹⁰, dann war es halt in Solothurn. Das Zudecken, dieses Verstecken, das zieht sich auch durch andere Filme, etwa im Kapitel über die «Endlagerung» von Atommüll in ERDE. Auch den muss man verstecken. Aber der Müll verschwindet damit ja nicht, bloß weil er versteckt ist. Also wie sieht es aus? Schaffen wir das, oder schaffen wir das nicht?

Nur mit dem Verstecken schaffen wir das wahrscheinlich nicht. Müll in der Form, wie wir ihn heute haben, produzieren wir als Menschheit noch nicht sehr lange. Also Müll, der über Kompostierbares und Metall und Glas hinausgeht. Das sind erst ein paar hundert Jahre und für diese kurze Zeit haben wir ziemlich viel davon angesammelt und eigentlich haben wir keinen wirklichen Plan, denn der Müll wird nicht weniger. Natürlich muss man den Leuten klarmachen, dass das Altpapier in den Altpapierkübel gehört und Plastik in den gelben Sack und so weiter und so fort. Und das tun wir selbstverständlich, aber deswegen ist es trotzdem noch nicht gut. Es ist nur weniger schlecht.

Denn selbst, wenn aus Papier wieder Papier wird, wenn aus Glas wieder Glas wird, wenn aus Kunststoff wieder Kunststoff wird, wenn aus Alu wieder Alu wird, steckt da immer noch so viel Energie drin, so viele Transportwege. Es ist ja nicht so, dass das Recyclen kein CO₂ kostet oder keine Ressourcen verbraucht, es ist nur etwas besser. Das ist der Weg, den wir gehen, wir recyceln was geht, wir machen es möglichst gut. Und diesen Weg geht, glaube ich, jede und jeder gerne mit und versteht ihn. Aber die frustrierende Botschaft ist, dass auch wenn wir möglichst viel recyceln, wir trotzdem einen viel zu großen Fußabdruck haben und trotzdem viel zu viel Restmüll entsteht.

In Wahrheit geht es um Nachhaltigkeit und um Verzicht. Diese Recycling-Geschichte ist notwendig und ein großer Fortschritt, aber trotzdem auch ein bisschen «Augenauswischerei», weil man so den Menschen die Illusion gibt, dass damit alles schon getan ist, was sie tun können oder tun müssen.

10 DIE PIEFKE-SAGA, TEIL 4: DIE ERFÜLLUNG, Werner Masten, AT/DE 1993.

Was auffällt in MATTER OUT OF PLACE, Du verzichtest, wie schon bei UNSER TÄGLICH BROT, bei den einzelnen Kapiteln auf die Einblendung der spezifischen Orte. In ERDE oder in MELT strukturieren diese Einblendungen immer den Beginn eines neuen Kapitels. Diese Infos muss man sich in MATTER OUT OF PLACE in den End-Credits selbst suchen. Steht das dafür, dass die Orte austauschbar sind? Dass der Umgang mit Müll nur repräsentativ ist?

Bei MATTER OUT OF PLACE haben wir gefunden, dass, wenn wir die Orte ins Bild schreiben, das zu sehr von der Erzählung ablenkt und dass man sich dann leicht denkt, na gut, in Kathmandu, das ist halt Dritte Welt, oder so irgendwie. Da wollten wir keinesfalls hin. Und eindeutige Orte wie *Burning Man*, die erkennt man sowieso. Die Müllverbrennungsanlage, die tatsächlich in Niederösterreich steht, könnte auch in Tirol oder in der Schweiz stehen, das ist aber irrelevant, weil es um einen standardisierten *State-of-the-Art*-Prozess geht und nicht um den konkreten Ort. So wird es gemacht und die Anlagen schauen alle relativ ähnlich aus. Deswegen haben wir uns gegen Ortsangaben entschieden.

Bei MELT wiederum gab es bei Probe-Screenings so oft Fragen, wo wir jetzt eigentlich sind, dass wir uns letztendlich für Titel entschieden haben. Also da gibt es kein großes Rezept, es ist immer eine Abwägungssache, ob die Titel aus der Erzählung rausreißen und stören oder ob sie helfen.

Und bei MATTER OUT OF PLACE verzichtest Du, ähnlich wie schon bei UNSER TÄGLICH BROT, auf Interviews. Warum?

Bei beiden Filmen haben wir ausgiebig Interviews gedreht.

Und warum habt ihr sie dann im Film nicht verwendet?

Weil es nicht funktioniert hat. Es war nie so geplant, einen Film ohne Interviews zu machen, mit der Ausnahme von HOMO SAPIENS. Speziell bei UNSER TÄGLICH BROT haben wir überall Interviews gedreht, aber dann hat sich herausgestellt, dass das Publikum, das den kompletten Film sieht, mit diesen vielen verschiedenen Orten der professionellen Lebensmittelproduktion ganz viele große Fragen im Kopf hat. Und die Menschen, mit denen wir gedreht haben, die haben ein Schwein geschlachtet in der Fabrik oder sie waren Bauern und konnten nur über ihren Betrieb erzählen. Aber diese Menschen haben nicht dieses große Bild im Kopf gehabt, weil sie den Film nicht gesehen haben.

Das heißt, man erwartet von den Menschen sehr viel, es gibt drängende Fragen aufgrund dessen, was man insgesamt sieht, und die Personen, die

uns im Film begegnen, können diese Fragen gar nicht beantworten, weil sie den Film nicht gesehen haben und damit auch die Dimension nicht kennen, weil sie einfach nur ihre Arbeit machen. Das hat sich unfair diesen Menschen gegenüber angefühlt, und die Interviews waren auch unbefriedigend, weil sie naiv und belanglos gewirkt haben. Deswegen haben wir irgendwann gesagt, das kann man eigentlich nicht machen. Man kann das diesen Menschen nicht zumuten, dass sie einer Erwartungshaltung gegenübergesetzt werden, die sie gar nicht erfüllen können. Wir haben sehr spät diese Entscheidung getroffen und haben dann, als wir das für uns geklärt hatten, auch mit den Redakteur:innen gesprochen und ihnen gesagt, wir würden eigentlich wirklich gerne alle Interviews rauslassen. Darin wurden wir, Gott sei Dank, bestärkt und so ist dieser Film zu einem großen Teil aus dem Material entstanden, das eigentlich rund um die Interviews geplant gewesen wäre. Nur wenige Einstellungen haben wir unter diesen neuen Voraussetzungen nachdrehen müssen.

Also, wenn etwas fehlt für das Gesamtbild, für die Gesamterzählung, das eigentlich in den Interviews hätte vorkommen sollen, dann ist das mit einem anderen ästhetischen Konzept nochmal nachgedreht worden?

Natürlich, wir drehen ganz oft nach. Also drehen, weiterdrehen, weiterarbeiten, nachdrehen, das ist der übliche Ablauf. Wir drehen nicht fertig und fangen dann an zu schneiden, sondern wir drehen und schneiden und drehen weiter, bis wir das Gefühl haben, es passt jetzt. Da müssen wir hinkommen.

Und dann ergibt sich auch die Filmlänge?

Genau.

Schauen wir jetzt auf Deinen aktuellen Film MELT. Wie kam die Idee zum Film? Hast Du irgendeine besondere Beziehung zu Eis und Schnee? Außer der, die man in Österreich halt so hat?

Ja, mein Gott, Österreich – wir wachsen natürlich alle mit Schnee auf. Aber im Vergleich mit anderen Regionen ist das nicht besonders viel. Okay, ihr habt hier in Tirol ein bisschen mehr Schnee als wir in Wien. Aber Japan ist zum Beispiel das schneereichste Land der Erde, dort prägt das Leben mit dem Schnee die Menschen wirklich, dort hat man wahrscheinlich eine andere Beziehung zu Schnee als ich hier.

Also Tatsache ist, dass es auf diese Frage nach der Idee keine eindeutige

Antwort gibt, aber viele mögliche Antworten. Es gibt vor allem noch keinen Film über Schnee, zumindest ist mir keiner bekannt, der sich so mit Schnee beschäftigt, das hat mich gewundert. Und natürlich ist das nicht nur ein Film über Schnee. Es ist das Festhalten eines momentanen Zustandes, wobei wir alle im Publikum ständig im Kopf haben: Das wird sich ändern. Das werden unsere Kinder und unsere Enkel so nicht mehr erleben. Das ist ein Film, der auch für die Archive gedacht ist und natürlich trotzdem in der Gegenwart eine Resonanz finden soll. Also insofern ist es ein Film über menschliches Handeln und in weiterer Folge natürlich auch über den Klimawandel, aber das wollten wir auf keinen Fall in den Vordergrund stellen. Das soll im Kopf des Zusehers oder der Zuseherin passieren.

Weil Du gesagt hast, Japan ist eigentlich der schneereichste Ort, das ist mir gleich beim Sichten aufgefallen, das hat mich total überrascht. So als Mitteleuropäer hat man vielleicht Kanada oder Nepal vor Augen. Wie bist Du auf diese beiden Orte in Japan gestoßen und nach welchen Kriterien hast Du die anderen Drehorte ausgewählt, die im Film vorkommen?

Also wie gesagt, das war ja nicht nur ich, das war wirklich Teamwork. Auf Japan kommt man schnell, auch auf den *Snow Corridor*. Der erste Teil in Japan mit den Reisbauern, da haben wir nur die Gegend recherchiert und dort, noch während der Recherche, Zeit verbracht und uns mit einer Übersetzerin durchgefragt und viel mit lokalen Leuten gesprochen. Wir haben geschaut, wo liegt der meiste Schnee, wie gehen die Menschen damit um, wer wäre bereit, sich filmen zu lassen. So haben wir diese Reisbauern getroffen, sie wurden uns empfohlen, weil sie sehr eloquente und reflektierte Menschen sind. Das war ein klassisches Recherchieren vor Ort, wir haben gewusst, welche Region uns interessiert, und hatten eine Woche Zeit, um zu schauen, wo die Reise hingeht.

So sind viele Orte entstanden. Es gab Themen, die wir im Film haben wollten und es gab Orte, die als solche wichtig sind. Das Skigebiet zum Beispiel, das hätte an vielen Orten sein können. Es war ein bisschen Zufall, dass wir es letztendlich in Frankreich gedreht haben, weil wir gemerkt haben, in Österreich zu drehen wird vielleicht anstrengend, weil da immer gleich Angst ist und Furcht, dass wir irgendetwas schlecht darstellen könnten.

Also eine Art Ischgl-Syndrom ... ?

Genau, da hätten wir nicht so entspannt arbeiten können wie in Frankreich. Und wir sind sehr froh, dass wir dort Pierre, den Leiter der Beschnei-

ungsanlagen, gefunden haben. Der war einfach super. Ja, und irgendwie... Manchmal ist so eine Distanz ganz gut, um Dinge noch einmal mit Abstand zu sehen.

Und dann auch dieses poetische «Schneeatelier», typisch französisch ...

Ja, das hat alles schon gut gepasst. Und dann natürlich auch ein bisschen die Dekadenz gezeigt, weil es ja auch ein teures Skigebiet ist. Aber die Entscheidung, dort hinzufahren, ist auch aus einem definierten Zeitraum entstanden, in dem wir drehen konnten, und der Frage, wo gerade überhaupt genug Schnee liegt. Wo wir also kurzfristig drehen können. Da gab es am Ende gar nicht sehr viel Auswahl. Es gab natürlich Vorarbeiten, in denen schon lange vorher viele Skigebiete angeschrieben wurden und einige gesagt haben: «Ja, ihr könnt dann einmal kommen, wenn es passt.» Und dann ist die Entscheidung sehr kurzfristig dorthin gefallen. Wir haben viele Netze gespannt und uns dann immer wieder kurzfristig entscheiden müssen.

So ging es uns auch mit dem Dorf im Defereggental, das manchmal eingeschneit wird oder zumindest früher manchmal eingeschneit worden ist. Während wir gedreht haben, ist das nicht mehr passiert. Da gab es Vorrecherchen, es wurde gesucht, wo in Österreich man damit rechnen muss, eingeschneit zu werden. Dann sind wir einige dieser Orte abgefahren und haben auch klären müssen, wo könnten wir als Filmteam unterkommen, solange der Ort von der Außenwelt abgeschnitten ist. Und nach all diesen Kriterien ist dann die Wahl auf dieses Dorf gefallen, das auch sehr der klassischen Vorstellung entsprochen hat, die man von einem kleinen Bergdorf hat. Aber selbst dort haben wir die Episode nicht auf einmal gedreht, sondern waren an drei verschiedenen Tagen dort, an denen es stark geschneit hat, um die Geschichte vom Vielleicht-Eingeschneit-Werden erzählen zu können. So extrem wie früher hat es einfach nicht mehr geschneit.

Also die Schauplätze sind sehr verstreut, Österreich, Schweiz, Frankreich, Island, Kanada, Antarktis, Japan. Ist es Dir wichtig, eine globale, weltumspannende Perspektive zu eröffnen oder ist Dir das Lokale auch wichtig? Also das «Glokale», Konkrete vor Ort zu zeigen? Und natürlich muss man bei einem Film, wo die Klimathematik offensichtlich ist, fast fragen, wie geht man damit um, dass das natürlich auch einen gewissen Fußabdruck hinterlässt, was man da macht?

Wenn man einen großen Film über Schnee machen will, dann kann man ihn eben nicht nur in Sölden drehen. Das ist klar. Dafür muss man sich prinzipiell einmal entscheiden und diese Entscheidung haben wir getrof-

fen, auch mit gutem Gewissen. Weil ich wirklich glaube, dass Filme, die natürlich auch einen Fußabdruck in der Produktion haben, trotzdem unterm Strich eine Wirkung zeigen, die hoffentlich im Positiven die negativen Auswirkungen, sage ich mal, aufwiegt. Es ging nicht darum, weltumspannend, objektiv ausgewogen zu sein. Ich hätte zum Beispiel auch gerne in Sibirien gedreht, das geht aber gegenwärtig leider gar nicht. Für den Film war das nicht schlimm, es ging darum, viel Schnee und viele verschiedene Lebensräume und Lebenserfahrungen mit Schnee zu sehen. Das war das Ziel und das hat sich ganz gut erreichen lassen, ohne Anspruch auf Vollständigkeit.

Natürlich denken wir über unseren Fußabdruck nach und versuchen, unsere Flugkilometer zu minimieren, aber de facto waren das nicht so viele, wie es aussieht. Die einzige Möglichkeit, die wir haben, wenn man sich dafür entscheidet, einen Film zu machen, ist, ihn möglichst umweltfreundlich zu produzieren. Da gibt es bei weit entfernten Orten eigentlich nur die Möglichkeit, mit möglichst wenig Equipment und Teammitgliedern zu fliegen und vor Ort mit einem lokalen Team zu arbeiten. Das haben wir immer wieder so gemacht. In Japan hatten wir lokale Teammitglieder, wir hatten auch in Kanada oder Frankreich lokale Teammitglieder und sind manchmal zu dritt oder auch nur zu zweit von hier aufgebrochen. Je nachdem, wie es eben möglich war. Wir haben versucht, unser Fluggewicht zu reduzieren, so gut es geht. Inzwischen sind wir so weit, dass wir im normalen Fluggepäck, in diesen beiden Koffern, die man pro Person bei Langstreckenflügen inkludiert hat, neben unserem privaten Gepäck die ganze Ausrüstung unterbringen, ganz ohne schwere *Flightcases*. Früher hat man als Filmteam ja eine Menge *Pelicanses* herumgeschleppt, die an sich schon viel Volumen haben und auch leer ziemlich viel wiegen. Jetzt lassen wir das alles zu Hause. Wir wickeln quasi das nackte Equipment in Luftblasenfolie ein und packen es in den Koffer. Das spart in Summe sehr viel Gewicht und macht uns das Reisen einfacher. So kann man schnell in den Zug steigen oder in ein Taxi. Wir haben das ganz gut professionalisiert, das effiziente Verpacken und möglichst leichte Fliegen, obwohl wir eine RED-Kamera und zwei Drohnen und auch sonst viel Equipment mithaben.

Und diese Grundsatzentscheidung muss man einfach treffen. Du wirst einem Lkw-Fahrer nicht vorwerfen, dass er jeden Tag wie viel hundert Liter Diesel verbraucht, weil er das nicht ohne Grund macht, sondern weil die Gesellschaft glaubt, dass es notwendig ist, dass er Güter von A nach B transportiert. Ich glaube, dass Kultur genauso wichtig ist. Jede Theaterinszenierung, jedes Konzert, der Kulturbetrieb insgesamt hat einen ökologischen Fußabdruck. Jeder Spielfilm hat wahrscheinlich einen viel größeren Fußabdruck als unser Film hier. Gut, dass es das alles trotzdem gibt, weil hätten wir das alles nicht, wäre die Welt wirklich arm. Dazu kann ich gut stehen,

aber wir machen uns Gedanken und wir versuchen es so verantwortungsvoll wie möglich zu tun.

Ich würde da gerne eine Frage anknüpfen, zu den Bedingungen des Filmens. Die Reduktion des Gewichtes erleichtert einerseits die Reise und das Fortbewegen. Auf der anderen Seite ist es dann auch schwer, mit den konkreten Bedingungen zurecht zu kommen, wenn man wenig Equipment hat.

Wir haben auf nichts verzichtet, wir hatten ja alles mit, was wir brauchen.

Aber ihr hattet sicher auch extreme Bedingungen, Eis, Schnee, Kälte, Wasser. Wie seid ihr damit zurechtgekommen? Hat es auch Pannen gegeben?

Natürlich. Man kann sich ja vor der Kälte nicht wirklich schützen, kann auch die Kamera nicht schützen. Man kann höchstens einen Regenschutz gegen Schneefall verwenden, den wir natürlich gehabt haben, die Kamera war eingepackt, und dann kann man *French Flags* nehmen, als Schutz, dass möglichst der Schnee nicht auf die Linse fällt. Also das Equipment, das wir zusätzlich gebraucht haben wegen des Schnees, ist nicht ins Gewicht gefallen. Für die Drohne gibt es einen Regen- und Schneeschutz, der wird von einer spezialisierten Firma in Deutschland 3D-gedruckt. Das war für uns ein totaler *Gamechanger*, dass man endlich im Regen und im Schnee mit der Drohne fliegen kann. Der wiegt aber auch nichts. Hauptsächlich haben wir versucht, die Kamera möglichst kühl zu halten, also jetzt nicht die Akkus, aber die Kamera, damit die Linse kühl bleibt und Schneeflocken, wenn sie auf die Linse fallen, idealerweise nicht im selben Moment schmelzen, sondern abperlen. Und trotzdem ist bei der Kamera immer wieder die Linse angelaufen, gerade bei Temperaturwechseln. Wir haben das gewusst und damit gerechnet und haben, wenn die Kamera nicht gleich funktioniert hat, die Drohne aufs Stativ gestellt, weil die diesbezüglich sehr unkompliziert war.

Und haben später, als es diese Möglichkeit gab, das Smartphone so präpariert, dass das immer unser Plan C war. Und der Plan C ist dann oft zum Plan A geworden. Dafür braucht das Smartphone einen variablen Graufilter, damit die Belichtungszeit angepasst werden kann, und wir verwenden eine spezielle App, die den Sensor unkomprimiert als RAW ausliest. Mit diesem Setup kann man genau in der weiten Brennweite, die ich meistens verwende, ganz gut arbeiten. Man kann nicht hineinzoomen, man kann überhaupt vieles nicht machen, und man kommt sich vor wie ein Amateur, weil es ein komplett unprofessionelles Arbeiten ist, aber es hat uns oft gerettet, gerade in Situationen, wo das Equipment Zeit gebraucht hat, um sich zu akklimatisieren. Die große Kamera hat ein großes Volumen, bis

das durchgewärmt oder durchgekühlt ist, das dauert. So haben wir eben manchmal die erste Stunde mit dem Smartphone gedreht. Man wird das im Film nicht sehen, also Kameraleute erkennen es eventuell, aber das normale Publikum sieht es nicht. Und weil wir gewusst haben, wir haben immer einen Plan B und einen Plan C, habe ich jetzt ehrlich gesagt auch nicht so viel Energie drauf verwendet, mich um das Wohlergehen der großen Kamera zu kümmern. Die RED hat's halt gemacht, so lange sie konnte, und wir haben gewusst, irgendwann wird sie streiken. Dann wird sie trocknen und am nächsten Tag geht es wieder weiter. Einmal haben wir sie komplett zerlegen müssen, aber ich wollte mich auf andere Sachen konzentrieren, als es der Kamera recht zu machen, weil dann hätten wir diesen Film wahrscheinlich nicht machen können.

Und ihr vom Filmteam, wie seid ihr mit den Bedingungen zurechtgekommen? Hat es da spezielle Herausforderungen gegeben?

Ja, natürlich ist es kalt gewesen. Vor Kanada haben wir uns wirklich gefürchtet, da waren es ja minus 30 Grad und kälter. Das war dann aber, Gott sei Dank, gar nicht so schlimm, weil es eine ganz trockene Kälte war. Das hat viel ausgemacht, und die Sonne hat oft geschienen. Nur wenn man einmal nass ist, dann ist es vorbei und dann muss man aufhören zu arbeiten.

Aber das Gute ist ja, wir haben diesen Film nicht in einem so gedreht, wie man ihn jetzt sieht, sondern immer wieder in Wochenabschnitten und uns dann alle wieder erholen können und wir haben auch innerhalb von diesen Drehwochen Pausen gehabt. Nach dem Tag kommt der Abend, wo man sich aufwärmen kann, Kleider trocknen kann. Es ist wie beim Skifahren, da bin ich nachher auch nass und mir ist kalt am Ende des Tages. Also es war, die Frage kommt oft, handhabbar, würde ich mal sagen. Es war kalt, das haben wir gewusst, und wir haben uns warm angezogen.

In ERDE und MATTER OUT OF PLACE haben wir einen eher distanzierten Blick auf die Orte und Personen und die Bilder zeigen nüchtern, wie man die Welt durch Entnahme oder durch Hinzufügung von Material radikal umgestaltet. In teilweise sehr langen Einstellungen mutest Du dem Zuschauer oder der Zuschauerin auch viel zu ...

Ich würde sagen, zutrauen. Zumutung soll das keine sein.

In MELT gibt es auch lange Einstellungen, das Beklemmende fehlt aber. Liegt es daran, dass in dieser Welt, die Du da zeigst, nicht die Ästhetik des Hässlichen, sondern die Ästhetik des Schönen, des Faszinierenden im Vordergrund steht?

Es ist ja nicht alles schön, und vor allem, es ist ein anderer Fokus bei MELT. Hier wird es deswegen herausfordernd, weil man ständig weiß, wir verlieren das gerade. Es ist zwar schön, aber wir verlieren es. Das ist bei ERDE ein bisschen anders, da ist dieser Schritt schon passiert.

Also die Wehmut liegt dann darin, dass man sieht, da ist etwas, das man verliert. Das kenne ich selbst auch. Ich bin mit meinen beiden Kindern auf den Stubaier Gletscher gefahren, weil ich gesagt habe, wir müssen das sehen, solange es noch da ist, und es ist relativ klar, dass wahrscheinlich schon zu meiner Lebzeit das dann nicht mehr da sein wird. Und die Differenz innerhalb der letzten zehn Jahre war schon sehr groß. Ist das Teil des Gesamtkonzepts des Films, dass man am Ende doch irgendwie mit dieser Wehmut aus dem Kino geht?

Ja, ich glaube und hoffe, dass der Film das mit den Leuten macht. Ob das Wehmut ist oder Resignation oder der Wunsch zum Aktionismus, das ist dann dem Publikum überlassen.

Hast Du gar keine Emotionen zu dieser Frage?

Ich habe viele Emotionen, aber ich

... Du willst ja was erreichen? Ist Dir Wut lieber?

Ach, das ist mir ganz egal. Hauptsache, es passiert etwas. Es gibt ja viele Wege, die zu einem Ziel führen können. Ich glaube, dass genau dadurch, dass das Publikum mit der Frage «Was machen wir jetzt?» eigentlich ein bisschen alleingelassen wird, die Menschen ins Denken kommen. In welche Richtung das geht, das ist dann ein Prozess, wo die Wichtigkeit darin liegt, dass er überhaupt einmal startet. Man hat etwas gesehen, vielmehr, man hat es nicht nur gesehen, man hat es auch erlebt. Man hat als Publikum das Gefühl, dass man hier wirklich Orte erlebt hat, wo man sonst nicht hinkommt und aufgrund dieser Einblicke weiß, was auf dem Spiel steht und wovon wir reden. Das ist, glaube ich, ein großer Unterschied, als wenn man einfach nur in Nachrichten irgendwelche Zahlen zum Klimawandel hört.

Ist aber nicht ein wesentlicher Teil des Schmerzes, dass ein Großteil, außer ein paar unverbesserlichen Klimalugnern und Klimalugnerinnen, weiß, dass das kein Naturereignis ist, sondern dass der Mensch maßgeblich am Verschwinden der Gletscher beteiligt ist?

Natürlich sind wir beteiligt oder verantwortlich. Das wissen wir und selbst mit den Handlungen, die man in MELT sieht, sind wir Teil des Ganzen. Auch

die Schneeräumung verbraucht immens viel Diesel, nur als ein Beispiel. Also vieles, was wir hier sehen, ist ja wieder ein Verursacher von dem, was wir uns eigentlich gerade anders wünschen würden. Und trotzdem kann man jetzt keinem dieser Menschen etwas vorwerfen, weil wir alle gerne Skifahren gehen, weil wir alle gerne den *Snow Corridor* anschauen, und wenn wir nicht gerade in Japan sind, dann halt die Großglocknerhochalpenstraße. Das ist ja nur ein extremes Beispiel, wir haben dasselbe in kleiner auch hier, da wird genauso geräumt. Diese Maschinen brauchen natürlich Diesel, so funktioniert die Welt. Es schadet nicht, sich das immer wieder vor Augen zu halten und sich damit zu beschäftigen. Aber es gibt bei mir nicht diesen Fingerzeig von oben, ich verurteile niemanden, weil ich selbst auch Teil des Systems bin.

Das Schlussinterview des Filmes mit dem Forscher der Antarktisstation unterstreicht die Sache aber dann nochmals. Wie Du sagst, mutest Du den Menschen ja das Selbstdenken zu und traust es ihnen offensichtlich auch zu, dass sie dann zu vernünftigen Ergebnissen kommen. Und das ist natürlich eine spannende Frage, ob man etwas im Ton doppeln soll, was im Bild schon präsent ist. Was hat zu der Entscheidung geführt, das dann doch so klar zu machen?

Wir haben über dieses direkte Interview lange nachgedacht, uns dann aber dafür entschieden, weil am Ende schon einmal auch konkret über das Thema geredet werden darf, das die ganze Zeit wie ein Elefant im Raum steht. Warum ich das Interview sehr mag, ist, weil es erstens trotz allem einen Optimismus der Jugend gegenüber gibt, von einem älteren Polarforscher, der sich da selbst jetzt auch in die Kritik nimmt. Und es fällt so ganz nebenbei der lapidare Satz, dass wenn die Antarktis abschmelzen würde, würden wir ja von 50 plus Metern Meeresspiegel sprechen. Das kann man auch leicht überhören. Aber wenn man es wahrgenommen hat und darüber nachdenkt, dann wird klar, dass alle üblichen Klimaszenarien, die auf 100 oder 200 Jahre vorausschauen und von einem Anstieg weniger Meter ausgehen, weil das der Zeitraum ist, den die Politik den Menschen zumuten möchte, eigentlich nur ein ganz kleiner Teil von dem sind, was uns wirklich bevorstehen kann. Damit kann man das Publikum durchaus noch als Bonusgedanken entlassen.

Diese sozialen Aspekte oder sozialen Folgen des Klimawandels, das kommt ja in dem Interview sehr gut heraus: ein Hinweis auf den Verlust von Lebensraum und auf Ernährungsunsicherheit und Migration. Ist das durch diesen Forscher hineingekommen oder war Dir das schon konzeptionell wichtig?

Der Klimawandel ist hauptsächlich ein soziales Problem. Er ist unserem Planeten ziemlich egal. So etwas hat es immer schon gegeben. Also aus

geologischer Sicht passiert hier nichts Außergewöhnliches. Es geht nur darum, dass es für uns und ganz viele andere Arten eng und schwierig wird. Und dass wir darauf nicht vorbereitet sind. Dass keiner laut sagt, dass das am Schluss zu immensen Migrationsströmen führen wird und wir eine moralische Verantwortung haben. Aber die nehmen wir nicht an, wir bauen Zäune. Das habe ich in einem anderen Film schon thematisiert¹¹ und immer wieder ist das ein Grundthema, das mich beschäftigt: Wie gehen wir als reiche Staaten, die die Hauptverursacher sind und das endlich einmal anerkennen müssen, damit um? Es kann nicht reichen, zu sagen, ihr habt Pech gehabt.

Und warum die Antarktis und nicht Grönland?

Grönland war auch ein Ort, den wir recherchiert hatten, und wir haben auch mit einer Forschungsstation in Grönland Kontakt gehabt. Aber ab dem Zeitpunkt, wo klar war, dass wir die Station in der Antarktis besuchen können, war das Sujet damit abgedeckt. Hätten wir in Grönland gefilmt, wäre manches von den Bildern und Themen her ähnlich gewesen, aber die Antarktis als größter Süßwasserspeicher hat natürlich einen Mehrwert, der in dem Film vorkommen sollte.

Und diese Bilder von den großen Gletschermühlen in Grönland, die kennt man ja inzwischen ganz gut. Also wo wirklich die Wassermassen das Eis im ganz großen Stil unterspülen und wo man die Bilder relativ einfach kriegt.

Ja, aber diese Bilder kriegt man nur im Sommer. Und wir wollten konzeptbedingt nur im Winter drehen. Wir haben uns das schon überlegt und hätten das auch drehen können, aber es wäre dann eine Sommergeschichte gewesen und das hätte in das Gesamtkonzept nicht gepasst. Dann lieber auch mal was auslassen und dafür immer im Weißen bleiben.

Obwohl der Film MELT heißt, das wäre doch naheliegend gewesen?

Aber nicht alles, was naheliegend ist, muss man auch machen. Man hätte ganz viele Entscheidungen anders treffen können. Das ist immer so, das wird sich nie ändern. Ab jetzt gilt die Erzählung, so wie sie ist.

Was der Forscher am Ende des Filmes sagt, ist sehr pessimistisch und auch der nachdenkliche Blick, mit dem er dem im aufkommenden Nebel davonfahrenden

11 DIE BAULICHE MASSNAHME, Nikolaus Geyrhalter, AT 2018.

Versorgungsschiff nachschaut, beides drückt Melancholie und Schmerz aus. Er macht aber auch die Einschränkung, wie Du auch schon angesprochen hast, dass es vielleicht ein Problem von uns Alten ist. Dass sich vielleicht mit der neuen Generation etwas ändern wird und dass die nächsten Generationen eher dazu bereit sein werden – etwa im Sinne von Hannah Arendts philosophischem Diktum der Natalität, der Möglichkeit eines Neuanfanges, der durch jedes neue Leben in die Welt kommt. Und dass sie schon vorher bereit sind, etwas zu ändern, nicht erst, wenn sie es am eigenen Leib zu spüren bekommen. Kannst Du dieser Sichtweise etwas abgewinnen? Du hast ja in STILLSTAND, also in einer wirklich schwierigen Zeit, auch eine Gruppe von Schüler:innen begleitet, die sich mit der Pandemie auseinandersetzten und am Ende eigentlich diejenigen waren, die beim Schlussinterview am entspanntesten mit der Situation umgehen konnten. Siehst Du das rückblickend auch so und kannst Du den Hoffnungsschimmer des Forschers mit Blick auf die Jungen und auf nachfolgende Generationen teilen oder bist Du eher skeptisch?

Eine Hoffnung sehe ich immer und gerade diese Schüler:innen kenne ich sehr gut und weiß, wie es ihnen jetzt geht. Die haben das überstanden und trotzdem war es nicht einfach und es hallt nach und wird sie ihr Leben lang in irgendeiner Weise begleiten, glaube ich, weil es wichtige Jahre waren. Es wäre zu billig, sich nur auf den Optimismus zu verlassen, dass die junge Generation das schon hinbiegen wird, weil das uns aus der Verantwortung nehmen würde. So kann es nicht sein. Es wäre eindeutig unsere Verantwortung, den Planeten so zu übergeben, dass die Jungen sich diese Gedanken gar nicht machen müssen. Dafür ist es leider schon zu spät. Hoffnung zu haben ist immer gut, aber das darf nicht von der Notwendigkeit des Handelns in der Gegenwart ablenken.

Das wäre jetzt eigentlich ein schönes Schlusswort, aber wir haben da doch noch zwei, drei Fragen, die wir Dir gerne stellen möchten. Zunächst die klassische Journalist:innenfrage, welche Erfahrungen und Momente in den Filmen Dich am meisten beeindruckt haben, abgesehen von dem, was wir schon besprochen haben. Also die Chance noch etwas zu sagen, das besonders beeindruckend, bemerkenswert war bei der Arbeit speziell an MELT.

Filme zu machen ist einfach auch Handwerk, das erfordert eine Menge Konzentration, da ist nicht mehr viel Raum für Erfahrungen. Das muss ich wirklich sagen. Ich fotografiere auf Drehs privat auch so gut wie nicht und wir sind froh, wenn wir das, was wir uns jeweils vorgenommen haben, überhaupt schaffen. Wir funktionieren da ein bisschen wie Roboter.

Natürlich war es faszinierend, in der Antarktis den Pinguinen gegenüber zu stehen, aber hauptsächlich bin ich, wenn ich den Film jetzt sehe,

durch ihn selbst so bewegt, so intensiv habe ich das insgesamt beim Dreh nie erlebt. Weil das immer nur einzelne verstreute Wochen waren, ständig vor dem Hintergrund des Auftrags. Und der Auftrag, mein Auftrag an mich, war, diese Orte so darzustellen, dass man sich in den Bildern verlieren kann, als ob man dort wäre, aber das erlebe auch ich jetzt im Kino zum ersten Mal. Beim Dreh habe ich das nicht so erlebt, sondern habe ständig arbeiten müssen, wollen, dürfen, was auch immer.

Also der Film ist, im wahrsten Sinne des Wortes, eine Verdichtung.

Der Film ist wirklich das, was auch für mich privat übrigbleibt. Es ist für mich manchmal ein Wunder, dass ich dort überall gewesen bin, und das fühlt sich an wie ein Tagebuch der letzten Jahre. Aber es gibt wenig, was darüber hinaus erzählenswert wäre, was nicht eigentlich der Film besser erzählt. Das finde ich auch gut, so gehört sich das.

Nun noch ein Blick in die ferne Zukunft: Glaubst Du, dass HOMO SAPIENS prophetisch war ...

Prophetisch?

Ja, im Sinne eines Turnarounds, den wir nicht mehr hinkriegen. Vielleicht stelle ich die Frage ein bisschen anders mit Blick in die Zukunft: Wenn Du Filme machen würdest in 100 Jahren, hast Du irgendeine Idee, wie die ausschauen könnten? Oder ist das zu weit weg?

Das ist viel zu weit weg, aber ich frage mich schon, ob wir als Menschheit unseren Höhepunkt nicht gerade erreicht haben und es schon wieder bergab geht. Wenn ich sehe, was ältere Menschen zum Teil für ein Wissen, für eine Kompetenz haben. Und wenn ich sehe, was die jungen Generationen heute einfach nicht mehr können, nicht mehr wissen, weil sowieso das Halbwissen im Handy steckt. Was für Fertigkeiten verloren gehen, was für soziale Kompetenzen verloren gehen und wie das dann auch gezielt missbraucht werden kann und wird. Also, ich habe im Moment nicht das Gefühl, dass irgendwas besser wird. Ich war mein Leben lang Optimist und bin es irgendwie noch immer, aber es fällt mir vor mir selbst immer schwerer, das zu rechtfertigen.

An mehreren Stellen im Film kommt das Stichwort Demut. Das ist eine wichtige Tugend in der jüdisch-christlichen Tradition. Aber heute ist Demut nicht sehr hoch im Kurs, wir leben in einer Welt, wo Selbstbehauptung und Konkurrenz

dominieren. Wäre Demut vielleicht angemessen, um irgendwie unseren Platz in der Schöpfung wieder zu finden oder vielleicht neu zu finden? Im Film zeigst Du Personen, die diese Haltung der Demut verkörpern und mit sich und der Umwelt im Einklang leben. Zum Beispiel das Ehepaar, die Reisbauern in Japan. Die sagen voller Stolz, dass sie ein ganzes Dorf versorgen und versuchen, die Naturkreisläufe zu beachten. Oder die alte Frau in dem Osttiroler Dorf, wo ein Kritiker der Meinung war, dieses Kapitel sei belanglos und überflüssig im Film. Ich finde das überhaupt nicht, im Gegenteil, das zeigt, es gibt Menschen, die früher und heute einen Weg gefunden haben, mit diesen auch schwierigen Bedingungen zurechtzukommen und sich in den Kreislauf der Natur einzufügen.

Ja, das ist auch eine Art von Achtsamkeit. Und das ist eine von den wenigen Episoden, wo es nicht um Schnee und Tourismus geht, sondern wo Schnee einfach das Leben beeinflusst, im ganz normalen Alltag. Deswegen haben wir das unbedingt drehen wollen. Auch wenn das jetzt keine laute Episode ist, ich finde sie wunderschön.

Und die alte Frau hat irgendwie mit ihrem Leben gut abgeschlossen und ist zufrieden, trotz eines sehr eingeschränkten Lebensradius, den Du mit dem Rollator schön zeigst. Also für mich waren beide Szenen wichtig im Film, weil sie veranschaulichen, dass man auch seinen Frieden finden kann mit dem Schnee und seinen Herausforderungen. Und die Forscher:innen aus der Forschungsstation gehen auch in die Richtung, da ist aber die Frage, wie transponieren sie das dann, wenn sie wieder zurück sind in der Zivilisation, und das beschäftigt den jungen Schweizer Forscher auch im Interview.

Ja, ich finde das sehr schön ausgedrückt. Demut schadet generell nicht, aber nicht nur was Schnee betrifft, sondern generell in Bezug auf unsere Existenz. Um demütig zu sein, muss man eine Grunddankbarkeit oder eine Zufriedenheit haben, und da ist unsere Gesellschaft überhaupt nicht mehr darauf ausgelegt. Wir sollen immer mehr wollen und das ist, glaube ich, das grundlegende Problem. Dem ist auch schwer zu entkommen.

Ist das vielleicht die Idee für den nächsten Film? Du musst nicht viel sagen drüber.

Nein, es gibt schon Ideen, aber darüber zu reden, wäre noch zu früh...

Wir danken für das Gespräch!

Autorinnen und Autoren

Eva Binder, Jg. 1966, ist promovierte Slawistin und wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Slawistik der Universität Innsbruck. Ihre Forschungsinteressen liegen im Bereich der russischen Kultur des 20. Jahrhunderts und der Gegenwart, im sowjetischen Film vom Tauwetter bis zur Perestrojka sowie im osteuropäischen Gegenwartskino und Dokumentarfilm. Zu ihren aktuellen Publikationen gehören die wissenschaftlichen Artikel *Vermessungen der Erde. Die dokumentarischen Filme von Nikolaus Geyrhalter als Beitrag zum Anthropozän*, in: Nora Zapf / Teresa Millesi / Martin Coy (Hg.), *Kulturen im Anthropozän. Eine interdisziplinäre Herausforderung*, München 2023, 223–244; *Multisensorische Begegnungszonen. Formen der Aktivierung der Zuschauer:innen bei Marina Razbežkina und Sergei Loznitsa*, in: Svetlana Efimova / Philipp Kohl (Hg.), *Sehen, Hören, Berühren. Multisensorische Perspektiven auf Medialität in Osteuropa*, Berlin u. a. 2024, 357–381; sowie das gemeinsam mit Magdalena Kaltseis verfasste, didaktisch ausgerichtete Buch *Audiovisuelle Medien im Russischunterricht*, Tübingen 2025.

Edgar Edel, Jg. 1991, Doktorand an der Evangelisch-Theologischen Fakultät der Universität Münster; Studium der Evangelischen Religionslehre und Niederländisch an der Universität Münster, Vrije Universiteit Amsterdam und der Universität Wien; Stipendiat der Hanns-Seidel-Stiftung. Veröffentlichungen zu Anime: *Mein Scheitern, eure Schuld. Verweigern, Verlieren, Verlorensein – Welcome to the NHK*, in: Jörg Herrmann / Reinhold Zwick (Hg.), *Zerbrochene Träume – Verlorene Lebensperspektiven. Vom Scheitern im Film, Religion, Film und Medien 13*, Marburg 2025, 199–218; *Animated Film Review. The Boy and the Heron*, in: *Journal for Religion, Film and Media (JRFM)* 11, 1 (2025), 151–154.

Andreas Exenberger, Jg. 1972, ist assoziierter Professor für Wirtschafts- und Sozialgeschichte an der Fakultät für Volkswirtschaft und Statistik der Universität Innsbruck, promovierter Volkswirt und diplomierter Politikwissenschaftler. Seine Forschungsschwerpunkte liegen in der Analyse historischer und aktueller globaler Ungleichgewichte, dabei forscht er unter anderem zu Globalisierung und internationalen Wirtschaftsbeziehungen, politischer

Ökonomie sowie Armut im globalen und lokalen Kontext. Er ist gemeinsam mit Stefan Neuner und Josef Nussbaumer Autor des Sachbuchs *Globo. Eine neue Welt mit 100 Menschen*, Innsbruck 2020, und hat wiederholt Filmseminare zum Thema «Wirtschaftsgeschichte im Film» für Studierende der Wirtschaftswissenschaften abgehalten.

Malte Frey, Jg. 1990, Doktorand an der Kunstakademie Münster; Studium der Evangelischen Religionslehre und der Freien Kunst an der Universität Münster, der Kunstakademie Münster und am College of Fine Arts Shanghai Academy; Stipendiat der Friedrich-Ebert-Stiftung. Veröffentlichungen zu (Post-)Cyberpunk-Anime und posthumanistischer Theorie: *Cyber Transcendence and Immanence as a Religio-Spiritual Phenomenon in Cyberpunk Anime*, in: *Journal for Religion, Film and Media (JRFM)* 9, 2 (2023), 41–66; *Societal Structures from Anime Cyberpunk to Post-cyberpunk. City Imagery in Ghost in the Shell and Psycho-Pass*, in: *Journal of Anime and Manga Studies* 4 (2023), 131–158; *The Material of the Body. Corporeal Gender Identities and Sexual Orientation in Darling in the Franxx*, in: *Queer Studies in Media & Popular Culture (QSMPC)* 9, 1 (2024), 19–34.

Wilhelm Guggenberger, Jg. 1966, Studium der Christlichen Philosophie und Katholischen Theologie in Innsbruck, außerordentlicher Professor für Christliche Gesellschaftslehre am Institut für Systematische Theologie an der Katholisch-Theologischen Fakultät Innsbruck, Österreich. Publikationen: *Nachhaltigkeit – ein Thema der Theologie*, in: Jörg Ernesti / Martin Lintner / Markus Moling (Hg.), *Nachhaltigkeit. Theologische Perspektiven*, Brixner Theologisches Jahrbuch 14, Innsbruck/Wien 2024, 97–99; *Weil niemand zwei Herren dienen kann. Die Provokation christlicher Sozialkritik*, in: Wilhelm Guggenberger / Petra Juen / Claudia Paganini (Hg.), *Gott – eine Provokation*, *theologische trends* 34, Innsbruck 2024, 147–164; *Gandhi and Sustainability. An Attempt to Update Timeless Ideas*, in: *Religions* 12/9, 753 (2021), doi.org: <https://is.gd/U6BxQV>.

Julia Helmke, Jg. 1969, Studium der Evangelischen Theologie und 2000 Ordination zur Pfarrerin, 1999–2002 Aufbaustudium in Kulturjournalismus/Filmkritik an der HFF München, 2005 Promotion mit einer Arbeit zur Geschichte evangelischer Filmarbeit, 2005–2015 Kulturbeauftragte der Ev.-luth. Landeskirche Hannovers, 2015–2017 Bundespräsidialamt Berlin, 2017–2021 Generalsekretärin des Deutschen Evangelischen Kirchentages, 2021–2025 Oberkirchenrätin in Hannover, seit 8/2025 Generalsuperintendentin (Regionalbischöfin) für Berlin. Seit 2013 Präsidentin von INTER-FILM und seit 2015 Honorarprofessur in Christlicher Publizistik an der

FAU Erlangen. Neueste Publikation: *Vom Abenteuer des Lebens und (nicht) erfüllten Träumen. Alt sein und jung bleiben im generationenübergreifenden Animationsfilm OBEN*, in: Reinhold Zwick / Joachim Valentin / Viera Pirker (Hg.), Abschiede und Aufbrüche. Das Alter im Film, Religion, Film und Medien 12, Marburg 2024, 157–168.

Jörg Herrmann, Jg. 1958, Dr. theol., Direktor der Evangelischen Akademie der Nordkirche i. R. (seit 12/2024 Projektmitarbeiter) und Privatdozent für Praktische Theologie am Fachbereich Evangelische Theologie der Universität Hamburg, Studium der evangelischen Theologie und Literaturwissenschaften in Marburg und Rom, Vikariat in Hamburg, Pfarrer der Nordelbischen Kirche, 2000 Promotion in Praktischer Theologie (Sinnmaschine Kino) in Bochum, 2000–2006 Mitarbeiter am Lehrstuhl für Praktische Theologie der Humboldt Universität zu Berlin, 2005 Habilitation mit einer qualitativen Studie zur Medienreligion, ab 2007 Leitung der Evangelischen Akademie der Nordelbischen Kirche und ab 2012 der Nordkirche. Publikationen zu zeitgeschichtlichen und theologischen Themen: *Medienerfahrung und Religion. Eine empirisch-qualitative Studie zur Medienreligion*, Göttingen 2007; mit Klaus Stern, *Andreas Baader. Das Leben eines Staatsfeindes*, München 2007; mit Jörg Metelmann / Hans-Gerd Schwandt (Hg.), *Wissen sie, was sie tun? Zur Inszenierung jugendlicher Gewalt im Film*, Marburg 2012; *Warum ich? Hiob-Motive im Spielfilm*, Marburg 2024.

Johannes Hoff, Jg. 1962, Philosoph und Theologe, ist Professor für Dogmatik in Innsbruck und Senior Research Fellow an der University of Cambridge. Zuvor war er Professor an der University of London. Seine Forschung fokussiert auf philosophische Mystik und Trinitarische Technikanthropologie. Einer breiteren Öffentlichkeit wurde er bekannt durch seine Publikationen über Nikolaus von Kues, seine Kollaboration mit Künstlern wie Christoph Schlingensiefel und seine Monografie *Verteidigung des Heiligen. Anthropologie der Digitalen Transformation*, Freiburg/Basel/Wien 2021. Hoff ist Gründungsmitglied der Future Foundation.

Stefan Hofmann, Jg. 1978, Professor für Moraltheologie an der Theologischen Fakultät der Universität Innsbruck. Nach Studien der Philosophie und Theologie in Regensburg, Rom und Steubenville (USA) promovierte er 2010 an der Universität Regensburg. Nach dem Eintritt in den Jesuitenorden habilitierte er sich 2021 in Moraltheologie an der Universität Tübingen. Seit 2022 lehrt und forscht er in Innsbruck. Zu seinen Interessensfeldern zählt neben der Theologie der Spiritualität auch die Friedensethik. Veröffentlichungen hierzu: *Friedensethik. Zum militärpolitischen Engagement der*

Bundeswehr, in: Stimmen der Zeit 143 (2018), 301–310; als Hg., *Posts, Tweets und Fakenews. Wie leben mit der Informationsflut?*, Ignatianische Impulse 89, Würzburg 2020; mit Georg Fischer, *Frieden finden*, Ignatianische Impulse 100, Würzburg 2024.

Peter Paul Huth, Jg. 1954, Studium der Soziologie, Politik und Anglistik. Redakteur in der Filmredaktion des ZDF, als Autor und Redakteur verantwortlich für die Sendungen «Kennwort Kino» und «Aktueller Kinotipp» (ZDF/3sat), Portraits von Krzysztof Kiéslowski, Ken Loach, Tomás Gutiérrez Alea, Bernardo Bertolucci, Andrzej Wajda. Jurymitglied in San Sebastián, Huesca und Karlovy Vary, Seminarleiter für Filmkritik in Venedig und Mitglied der Interfilm Jury. Artikel und Interviews in *Hannoversche Allgemeine Zeitung*, *Deutsches Allgemeines Sonntagsblatt*, *Frankfurter Hefte*, *INTERFILM.org*.

Walter Lesch, Jg. 1958, studierte Theologie, Philosophie und Romanistik in Münster, Fribourg, Jerusalem und Tübingen. Nach den Abschlüssen in Tübingen (Dipl.-Theol., Staatsexamen, Dr. phil.) arbeitete er an der Akademie der Diözese Rottenburg-Stuttgart und war von 1988–1999 wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Universität Fribourg/Schweiz. Nebenher zahlreiche Lehraufträge und Gastprofessuren an europäischen Universitäten und Hochschulen. Von 1999–2024 war er Professor an der Université catholique de Louvain (UCLouvain), wo er Sozialethik an der Fakultät für Theologie und Religionsstudien und Moralphilosophie am Departement für Philosophie lehrte. Seit der Emeritierung ist er weiterhin tätig am interdisziplinären Forschungsinstitut Religions, Spiritualités, Cultures, Sociétés (RSCS), an dem die religionsbezogene Forschung der UCLouvain koordiniert wird. Seine Arbeitsschwerpunkte sind Grundlagenfragen von Ethik und Gesellschaft, politische Philosophie und Bioethik sowie in der Bedeutung von Literatur und Film für die ethische Reflexion. Neuere Veröffentlichungen (Auswahl): *Europa – Migration – Populismus. Aktuelle Spannungsfelder politischer Ethik*, Basel 2022; mit Marianne Heimbach-Steins u. a. (Hg.), *Globales Gemeinwohl. Sozialwissenschaftliche und sozialethische Analysen*, Paderborn 2020; mit Markus Leniger (Hg.), *Fragen von Leben und Tod. Medizin und Ethik im Film*, Marburg 2022.

Luise Merkert, Jg. 1997, hat Religions- und Kulturwissenschaft an der Ludwig-Maximilians-Universität in München studiert. Seit 2021 arbeitet sie dort als wissenschaftliche Mitarbeiterin und Doktorandin am Lehrstuhl für Religionswissenschaft und Religionsgeschichte an der evangelisch-theologischen Fakultät und promoviert zum Thema der Bedeutung religiöser

Symbolsysteme für Familiendarstellungen im zeitgenössischen Horrorfilm. Sie ist Mitglied des interdisziplinären Forschungsverbundes ForFamily sowie der Forschungsgruppe Medien und Religion. Ihre letzte Veröffentlichung beschäftigt sich mit dem Thema der Familie im Film *THE WITCH. A NEW ENGLAND FOLKTALE* (Robert Eggers, US/CA 2015): *Die unheilige Familie als Ort der Zerstörung in Robert Eggers' THE WITCH*, in: Daniel Hercenberger / Jan Niklas Hochfeldt / Adrian Gmelch (Hg.), *Perspektiven auf Robbert Eggers' Filme*, Marburg 2024, 137–152.

Teresa Millesi, Jg. 1988, Koordinatorin des Forschungsschwerpunkts «Kulturelle Begegnungen – Kulturelle Konflikte» an der Universität Innsbruck. Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft (Universität Wien/Universidad de Chile) sowie Transkulturelle Kommunikation (Universität Wien/Universität Autónoma de Barcelona), sowie Arbeitserfahrung bei internationalen Filmproduktionsfirmen (Wien, Salzburg und Kapstadt). Promotion zum indigenen Film Lateinamerikas an der Universität Innsbruck. Forschungsinteressen: Dokumentarfilm, Mensch-Umwelt-Beziehungen & Anthropozändiskurse, Postkoloniale Theorien & Entwicklungsforschung. Publikationen: *Filmischer Widerstand. Territoriale Konflikte im indigenen Dokumentarfilm Lateinamerikas*, Bielefeld 2022; *An Ongoing Conquest – Confronting the Expansion of Capitalism in Indigenous Documentary Films*, in: *Journal für Entwicklungspolitik* XXXVIII, 1 (2022), 66–82.

Jochen Mündlein, Jg. 1989, studierte evangelische Diakonie, Kultur- und Religionswissenschaft an der Ev. Hochschule Nürnberg und der Ludwig-Maximilians-Universität München. Er arbeitet als Universitätsassistent am Institut für Systematische Theologie und Liturgiewissenschaft der Universität Graz und promoviert über das Verhältnis von Science-Fiction-Filmen und Wirklichkeitsvorstellungen an der LMU München. Er ist Mitglied der Forschungsgruppe Medien und Religion. Verschiedene Lehr- und Betreuungstätigkeiten in Landshut, München und Bern. Zuletzt erschienen im Bereich Film und Religion: *Bodies in time and space. Time travelling in INTERSTELLAR (Christopher Nolan, US/GB 2014)*, in: *Journal for Religion, Film and Media (JRFM)* 10, 2 (2024), 27–46; *Gefangen in der Vergangenheit. STAR TREK: PICARD – Zwischen Schiffbruch und Transformation*, in: Reinhold Zwick / Joachim Valentin / Viera Pirker (Hg.), *Abschied und Aufbrüche. Das Alter im Film, Religion, Film und Medien* 12, Marburg 2024, 191–207.

Dietmar Regensburger, Jg. 1963, Studien der Katholischen Theologie, Germanistik und Politikwissenschaft, Assistenzprofessor am Institut für

Systematische Theologie der Universität Innsbruck. Forschungsschwerpunkte: Film und Theologie, Mimetische Theorie René Girards, Friedens- und Gewaltforschung. Seit 2001 Mitglied der Forschungsgruppe Film und Theologie. Ausgewählte Publikationen: mit Christian Wessely (Hg.), *Von Ödipus zu Eichmann. Kulturanthropologische Voraussetzungen von Gewalt*, Theologie und Film 22, Marburg 2015; mit Nikolaus Wandinger (Hg.), *Imagining the Other: Mimetic Theory, Migration, Exclusionary Politics, and the Ambiguous Other*, Innsbruck 2023; mit Johannes Panhofer / Ingrid Waibl / Nikolaus Wandinger (Hg.), *Wachstum – aber wie? Theologie und Spiritualität eines nachhaltigen Lebens. Ein Sammelband des Forschungszentrums Religion-Gewalt-Kommunikation-Weltordnung (RGKW)*, Innsbruck 2026 (Mai).

Hans-Gerd Schwandt, Jg. 1954, Dr. theol. (Dogmatik und Dogmengeschichte, Universität Münster), 1989–2020 Dozent an der Katholischen Akademie Hamburg, Themenschwerpunkte: Film und Religion, Dialog der Religionen, Medizin- und Gesundheitsethik. Publikationen: *Der Gast. Gedanken zum Einbruch des Metaphysischen beim Wiedersehen von Pasolinis THEOREMA*, in: Hans-Gerd Janßen / Julia D. E. Prinz / Michael J. Rainer (Hg.), *Theologie in gefährdeter Zeit. Stichworte von nahen und fernen Weggefährten für Johann Baptist Metz zum 90. Geburtstag*, Berlin/Münster 2019, 464–468; «*Gib dennoch unverloren*». *Ingmar Bergmans WILDE ERDBEEREN (1957) wieder gesehen*, in: Reinhold Zwick / Joachim Valentin / Viera Pirker (Hg.), *Abschiede und Aufbrüche. Das Alter im Film, Religion, Film und Medien 12*, Marburg 2024, 93–104; *Schöner sterben. Zur Ästhetik des Scheiterns in Paul Schraders MISHIMA – A LIFE IN FOUR CHAPTERS (1985)*, in: Jörg Herrmann / Reinhold Zwick (Hg.), *Zerbrochene Träume. Vom Scheitern im Film, Religion, Film und Medien 13*, Marburg 2025, 291–318.

Joachim Valentin, Jg. 1965, Theologe und Religionshistoriker. Studium der katholischen Theologie und der Philosophie an der Universität Freiburg. 1996 Promotion mit einer Arbeit zu Jacques Derrida (Mainz 1997), seit 2004 *venia legendi* für Fundamentaltheologie und Religionsgeschichte mit einer Arbeit über apokalyptische Motive in Spielfilm und Endzeitkirchen (Freiburg 2005). Seit 2005 Direktor des katholischen Kulturzentrums/Katholische Akademie, Haus am Dom, Frankfurt a. M., seit 2009 apl. Prof. für christliche Religions- und Kulturtheorie an der Goethe-Universität Frankfurt. Seit 1999 Mitglied der Forschungsgruppe Film und Theologie, seit 2007 Mitglied der katholischen Film-Kommission und seit 2017 Berater der Publizistischen Kommission der Deutschen Bischofskonferenz. Jüngere Publikationen: mit Karsten Visarius (Hg.), *Die Faszination des Bösen. Ein filmisches Panorama*, Religion, Film und Medien 5, Marburg 2022; mit Viera Pirker (Hg.), *Kirche*,

Kult und Krise. Christentum im neueren Film, Religion, Film und Medien 10, Marburg 2023; mit Reinhold Zwick / Viera Pirker (Hg.), *Abschiede und Aufbrüche. Das Alter im Film*, Religion, Film und Medien 12, Marburg 2024.

Fynn Wenglarczyk, Jg. 1993, Jurist, wissenschaftlicher Mitarbeiter und Doktorand am Institut für Kriminalwissenschaften und Rechtsphilosophie der Goethe-Universität Frankfurt a. M..

Christian Wessely, Jg. 1965, Studium der kath. Theologie in Graz. Dissertation zu «Mythologische Strukturen in der Unterhaltungsindustrie» 1995, Habilitation zur Theologie des Diakonates 2004. Professor für Fundamentaltheologie an der Universität Graz. 2015 Gründung des *Journal for Religion, Film and Media (JRFM)* gemeinsam mit Daria Pezzoli-Olgiati (Universität München). Zuletzt erschienen: *Not for Free at All. Open Access Publishing and European Academia*, in: *Journal for Religion, Film and Media (JRFM)* 11, 1 (2025), 11–25; mit Johann Hirnsperger (Hg.), *Wege zum Heil? Religiöse Bekenntnisgemeinschaften in Österreich*, Theologie im kulturellen Dialog 7f, Innsbruck 2025; *Medienarbeit als theologisches Kerngeschäft*, in: Isabella Guanzini / Hans-Walter Ruckenbauer / Isabella Bruckner (Hg.), *Kunst trifft Theologie*, Theologie im kulturellen Dialog 43, Innsbruck 2025.

Hans-Jürgen Wulff, Jg. 1951, Professor für Medienwissenschaft an der Christian-Albrechts-Universität Kiel (bis 2016). Dr. phil., Film- und Fernsehwissenschaftler. Ausbildung als Linguist, Pädagoge und Philosoph. Langjährige Tätigkeit in der kommunalen Kino- und Videoarbeit. Zahlreiche Publikationen zu semiotischen, filmtheoretischen und fernsehwissenschaftlichen Fragen sowie zur Geschichte zahlreicher Sach- und Erzählmotive im Film, darunter diverse bibliografische Arbeiten (Hans J. Wulff u. a. (Hg.), *Medienwissenschaft: Berichte und Papiere*, berichte.derwulff.de: <https://is.gd/DOuZm8>). Initiator und langjähriger Redakteur eines Online-Sachlexikons des Films (filmlexikon.uni-kiel.de: <https://is.gd/Bdv0mh>, 2002 ff.). Initiator eines Portals zur Filmmusikforschung. Homepage: <http://www.derwulff.de>; E-Mail: hwulff@uos.de.

Abbildungsverzeichnis

Wenglarczyk

Demonstration (S. 48) –picture Alliance / Reuters / Christian Mang, agrarheute.com: <https://is.gd/EdGPhe> [abgerufen am 6. Jänner 2025]).

Klimaprotest (S. 56) – EPA-Images, bbc.com: <https://is.gd/LXorfR> [abgerufen am 6. Jänner 2025].

Binder

ABSCHIED VON MATJORA / PROŠČANIE (S. 116, 117, 118, 123, 124, 125, 131, 133) – DVD: Ruscico (Moskau), 1999.

Dnieper Hydroelectric Station in Zapozhzhia, Ukraine (S. 129) – Wikimedia Commons, commons.wikimedia.org: <https://is.gd/SVG6f6> [abgerufen am 14. April 2026].

Regensburger

THIS IS NOT A BURIAL, IT'S A RESURRECTION (S. 142, 148, 150, 153) – DVD: trigon-film, 2021.

Lesch

Dreharbeiten zu LE OTTO MONTAGNE (S. 163) – Homepage der Belgian Society of Cinematographers, <https://www.sbcine.be/?p=12053> [abgerufen am 8. Februar 2025]).

ACHT BERGE / LE OTTO MONTAGNE (167, 168, 170) – DVD: LEONINE, 2022.

Schwandt

LAMB / DÝRIÐ, (S. 185, 187, 188, 189, 191, 193, 200) – DVD: Koch Film, 2022.

Dolor / Harmsaga (S. 194) – DVD: Koch Film, 2022.

Francisco de Zurbarán, Agnus Dei (S. 201) – Wikimedia Commons, upload.wikimedia.org: <https://is.gd/NswfQN> [abgerufen am 16. April 2025]).

Helmke

EO (S. 236, 238, 243) – Amazon prime video: Skopia Film, Recorded Picture Company (RPC), 2022.

Valentin

Agnieszka Holland (S. 249) – IMAGO / Future Image, jacobin.de, 2024.

Filmplakat Die Spur (S. 251) – Archiv für Filmposter 2026, filmposter-archiv.de: <https://is.gd/X0hA10> [abgerufen am 9. April 2026].

Die Spur / Pokot (S. 253, 261) – Peripher Filmverleih, fsk-kino.peripherfilm.de: <https://is.gd/r7d9DV> [abgerufen am 9. April 2026].

Olga Tokarczuk (S. 257) – Onassis Foundation, onassis.org: <https://is.gd/gYqCQd> [abgerufen am 9. April 2026].

Merkert

KNOCK AT THE CABIN (S. 293, 296, 298, 301, 303, 304, 307) – Amazon prime video: Universal Pictures, 2023.

Mündlein

ARRIVAL (S. 319, 320, 321, 323) – DVD: Sony Pictures Home Entertainment, 2023.

Edel/Frey

PSYCHO-PASS (S. 331, 334, 335, 337) – Blu-Ray: Kaze Anime, 2014.

Exenberger

EVIL DOES NOT EXIST / AKU WA SONZAI SHINAI (S. 347, 355, 366, 367) – DVD: Pandora Film Medien, 2024.

DIE UNSCHULD / KAIBUTSU (S. 349, 357, 361, 363, 365) – DVD: PLAION PICTURES, 2024.

Filmverzeichnis

#

- 2001: ODYSSEE IM WELTRAUM (2001: A SPACE ODYSSEY, Stanley Kubrick, US/GB 1968) 320
2012 (Roland Emmerich, US/CA 2009) 314

A

- ABSCHIED VON MATJORA (PROŠČANIE, Larissa Šepit'ko / Elem Klimov, UdSSR 1983) 38–39, 111, 116–118, 121, 123–129, 131–133, 144, 152
ACHT BERGE (LE OTTO MONTAGNE, Felix Van Groeningen / Charlotte Vandermeersch, IT/BE/FR 2022) 15, 161–163, 165, 167–170, 172–174, 284, 287
AFTER THE STORM (UMI YORI MO MADA FUKAKU 海よりもまだ深く, Hirokazu Kore-eda, JP 2016) 362
ALL THAT BREATHES (Shaunak Sen, IN/GB/US 2022) 233
DAS ALTE UND DAS NEUE (STAROE I NOVOE, Sergej Eisenstein, UdSSR 1926–1929) 119
AM RANDE DES ROLLFELDS (LA JETÉE, Chris Marker, FR 1962) 138
ANGESCHWEMMT (Nikolaus Geyrhalter, AT 1994) 371
ANIMALIA (LE RÈGNE ANIMAL, Thomas Cailley, FR 2023) 233, 244
ARMAGEDDON – DAS JÜNGSTE GERICHT (ARMAGEDDON, Michael Bay, US 1998) 314
ARRIVAL (Denis Villeneuve, US 2016) 312, 317, 319–323, 325–327
AUFSTIEG (VOSCHOŽDENIE, Larisa Šepit'ko, UdSSR 1976) 122
AVATAR – THE WAY OF WATER (James Cameron, US 2022) 316

B

- THE BANSHEES OF INISHERIN (Martin McDonagh, IE/US/GB 2022) 240

- DIE BAULICHE MASSNAHME (Nikolaus Geyrhalter, AT 2018) 392
BEAUTIFUL BOY (Felix Van Groeningen, US 2018) 161
BEAUTIFUL COUNTRY (BIÛTIFUL CAUNTRI, Esmeralda Calabria / Andrea D'Ambrosio, IT 2007) 101
BEHEMOTH: OR THE GAME OF GOD (Lemohang Jeremiah Mosese, LS 2016) 138
DIE BESCHISSENHEIT DER DINGE (THE HELAASHEID DER DINGEN, Felix Van Groeningen, BE/NL 2009) 161
BETRAYED (Anne Wheeler, CA 2003) 100
BIS ZUM LETZTEN TROPFEN (Daniel Harrich, DE 2022) 107
BITTERE ERNTE (Agnieszka Holland, DE 1985) 250
BITTERES AUS BITTERFELD. EINE BESTANDSAUFNAHME (Rainer Hällfritzsch / Margit Miosga / Ulrich Neumann, DE 1988) 105
DER BLADE RUNNER (BLADE RUNNER, Ridley Scott, US 1982) 329
BOTTLED LIFE – DAS GESCHÄFT MIT DEM WASSER (Urs Schnell, CH/DE 2012) 106
THE BROKEN CIRCLE (THE BROKEN CIRCLE BREAKDOWN, Felix Van Groeningen, BE/NL 2012) 161, 173, 175
BROKER (BEUROKEO 브로커, Hirokazu Kore-eda, KR 2023) 346

C

- CABIN FEVER (Eli Roth, US 2002) 94
CHILDREN OF MEN (Alfonso Cuarón, US/GB 2006) 294
CHINATOWN (Roman Polanski, US 1974) 107
COW (Andrea Arnold, GB 2021) 233

D

- DANTON (L'AFFAIRE DANTON, Andrzej Wajda, FR/PL/DE 1983) 250
DAS WAR BITTERES AUS BITTERFELD (Rai-

- ner Hällfritzsch / Ulrike Hemberger / Margit Miosga, DE 2005) 105
- DAWN (DÖGUN, Valdimar Jóhannsson, IS 2012) 193
- THE DAY AFTER TOMORROW (Roland Emmerich, US 2004) 225, 314
- DOLOR (HARMSAGA, Valdimar Jóhannsson, IS 2008) 193–194
- DON'T LOOK UP (Adam McKay, US 2021) 316–317
- DR. BULL (DOCTOR BULL, John Ford, US 1933) 99–100
- DRIVE MY CAR (DORAIBU MAI KĀ ドライブ・マイ・カー, Ryūsuke, JP 2021) 346, 350
- DUNE: PART ONE (Denis Villeneuve, US 2021) 17
- DUNE: PART TWO (Denis Villeneuve, US 2024) 17, 316
- DURST – DIE EPIDEMIE (THIRST, Bill L. Norton, US 1998) 91, 95–96
- E**
- ELEPHANT (Gus van Sant, US 2003) 348
- DER ENGEL MIT DER MÖRDERHAND (PRETTY POISON, Noel Black, US 1967) 99
- EO (Jerzy Skolimowski, PL/IT 2022) 233–238, 242–246
- EQUILIBRIUM (Kurt Wimmer, US 2002) 18
- ERDE (Nikolaus Geyrhalter, AT 2019) 375, 377–378, 384–385, 391–392
- ERIN BROCKOVICH – EINE WAHRE GESCHICHTE (ERIN BROCKOVICH, Steven Soderbergh, US 2000) 89, 97, 106, 108
- EVIL DOES NOT EXIST (AKU WA SONZAI SHINAI 悪は存在しない, Ryūsuke Hamaguchi, JP 2023) 21, 345–347, 350, 353, 355, 358, 360–361, 366–369
- F**
- EIN FEIND DES VOLKES (AN ENEMY OF THE PEOPLE, George Schaefer, US 1978) 100
- FIEBER (GORĄCZKA, Agnieszka Holland, PL 1981) 250
- FLINT (Bruce Beresford, US 2017) 98
- FLOW – WASSER IST LEBEN (FLOW – FOR LOVE OF WATER, Irena Salina, US 2008) 108
- A FLOWER OF MINE (FIORE MIO, Paolo Cognetti, IT/BE 2024) 174
- FROM FLINT: VOICES FROM A POISONED CITY (Elise Conklin, US 2016) 98
- G**
- GASLAND (Josh Fox, US 2010) 90
- GENEN DEN STROM (KONA FER Í STRÍÐ/WOMAN AT WAR, Benedikt Erlingsson, IS/FR/UA 2018) 22, 35, 177–181
- DER GEHEIME GARTEN (THE SECRET GARDEN, Agnieszka Holland, US/GB 1993) 250
- DAS GLÜCKSRAD (GŪZEN TO SŌZŌ 偶然と想像, Ryūsuke Hamaguchi, JP 2021) 346
- GLÜCKSTREFFER (SPORTLOTO-82, Leonid Gajdaj, UdSSR 1982) 123
- GREEN BORDER (ZIELONA GRANICA, Agnieszka Holland, PL 2023) 249, 251
- GUNDA (Victor Kossakowsky, NO/US 2020) 233
- H**
- HAPPY HOUR (HAPPĪ AWĀ ハッピーアワー, Ryūsuke Hamaguchi, JP 2015) 346
- HEITER BIS TÖDLICH – HENKER UND RICHTER, Folge 11: ABFÜHRMITTEL (Ulrich Zrenner, DE 2012) 100
- HER (Spike Jonze, US 2013) 280, 282
- HITLERJUNGE SALOMON (Agnieszka Holland, FR/DE/PL 1990) 249–250
- HÖLLE IM PARADIES (INFERNO IN PARADISO, Tiziana Caminada, IT 2021) 101
- HOMO SAPIENS (Nikolaus Geyrhalter, AT 2016) 196, 378, 385, 396
- HOUSE OF CARDS (73 Folgen in 6 Staffeln, div. Regisseur:innen, US 2013–2018) 250
- I**
- I WISH (KISEKI 奇跡, Hirokazu Kore-eda, JP 2011) 346
- IN OUR WATER (Meg Switzgable, US 1982) 101
- INDEPENDENCE DAY (Roland Emmerich, US 1996) 313

INSEL DER BLUMEN (ILHA DAS FLORES, Jorge Furtado, BR 1989) 102
INTERSTELLAR (Christopher Nolan, US/GB 2014) 18, 315, 325, 401

J

... JAHR 2022 ... DIE ÜBERLEBEN WOLLEN (SOYLENT GREEN, Richard Fleischer, US 1973) 18

DAS JAHR NACH DAYTON (Nikolaus Geyrhalter, AT 1997) 372, 378

JULIES REISE (JULIE WALKING HOME/THE HEALER, Agnieszka Holland, DE/PL/CA 2002) 250

K

EINE KINDHEIT IN LESOTHO (ANCESTRAL VISIONS OF THE FUTURE, Lemohang Jeremiah Mosese, LS/FR/DE/QA/SA 2025) 139, 151, 154, 157

KNOCK AT THE CABIN (M. Night Shyamalan, US 2023) 17, 293–308

L

LAMB (DÝRIÐ, Valdimar Jóhannsson, IS/SE/PL 2021) 183–195, 198–201

LARISA (Élem Klimov, UdSSR 1980) 116

EINE LIEBE IN DEUTSCHLAND (Andrzej Wajda, DE/FR 1983) 250

LIKE FATHER LIKE SON (SOSHITE CHICHI NI NARU そして父になる, Hirokazu Kore-eda, JP 2013) 346

LOSS OF INNOCENCE (Lemohang Jeremiah Mosese, LS 2008) 138

LOWLY CITY (NEECHA NAGAR, Chetan Anand, IN 1946) 100

M

MATRIX (THE MATRIX, The Wachowskis, US 1999) 329

MATTER OUT OF PLACE (Nikolaus Geyrhalter, AT 2022) 375, 377–380, 382–385, 391

MEIN LIEBHABER, DER ESEL UND ICH (ANTOINETTE DANS LES CÉVENNES, Caroline Vignal, FR 2020) 240

MELANCHOLIA (Lars von Trier, DK/SE/FR/DE 2011) 316

MELT (Nikolaus Geyrhalter, AT 2025) 376–380, 382, 385–397

MINORITY REPORT (Steven Spielberg, US 2002) 18, 332

MOSONNGOA (Lemohang Jeremiah Mosese, LS 2014) 138

MOTHER, I AM SUFFOCATING. THIS IS MY LAST FILM ABOUT YOU (Lemohang Jeremiah Mosese, LS/QA/DE 2019) 138, 151, 154, 157

MÜLL IM GARTEN EDEN (Fatih Akin, DE 2012) 102

N

NIGHT MOVES (Kelly Reichardt, US 2013) 179–181

NOBODY KNOWS (DARE MO SHIRANAI 誰も知らない, Hirokazu Kore-eda, JP 2004) 346

O

OLYMPIA (Teil 1: FEST DER VÖLKER, Teil 2: FEST DER SCHÖNHEIT, Leni Riefensichtal, DE 1938) 18

ON THE MILKY ROAD (NA MLEČNOM PUTU, Emir Kusturica, RS/GB/US 2016) 240

OPFER (OFFRET, Andrei Tarkowski, SE/GB/FR 1986) 128, 294

P

PASSENGERS (Morten Tyldum, US 2016) 18

DIE PASSION DER JEANNE D'ARC (LA PASSION DE JEANNE D'ARC, Carl Theodor Dreyer, FR 1928) 139

PERFECT DAYS (Wim Wenders, DE/JP 2023) 203, 207–212, 214–215

DIE PIEFKE-SAGA, TEIL 4: DIE ERFÜLLUNG (Werner Masten, AT/DE 1993) 384

PJAKKUR (Valdimar Jóhannsson, IS 2003) 193

POLIZEIRUF 110: KÄFER UND PRINZESSIN (Robert Thalheim, DE 2014) 105

PRIPYAT (Nikolaus Geyrhalter, AT 1999) 372, 375, 378

PSYCHO-PASS (PSYCHO-PASS サイコパス, Naoyoshi Shiotani, JP 2012–2013) 18–19, 329–339, 342

PSYCHO-PASS 2 (PSYCHO-PASS サイコパス 2, Naoyoshi Shiotani, JP 2014) 330

- PSYCHO-PASS 3 (PSYCHO-PASS サイコパス 3 FIRST INSPECTOR, Naoyoshi Shiotani, JP 2019) 330
- PSYCHO-PASS: THE MOVIE (劇場版 PSYCHO-PASS サイコパス, Naoyoshi Shiotani, JP 2015) 330
- PSYCHO-PASS: SINNERS OF THE SYSTEM (PSYCHO-PASS サイコパス SINNERS OF THE SYSTEM, Naoyoshi Shiotani, JP 2019) 330
- PSYCHO-PASS: PROVIDENCE (PSYCHO-PASS サイコパス PROVIDENCE, Naoyoshi Shiotani, JP 2023) 330
- R**
- RASHOMON – DAS LUSTWÄLDCHEN (RASHŌMON 羅生門, Akira Kurosawa, JP 1950) 348
- ROSEMARY'S BABY (Miniserie, Agnieszka Holland, US 2014) 250
- S**
- SAHARA – ABENTEUER IN DER WÜSTE (SAHARA, Breck Eisner, DE/GB/ES/US 2005) 103
- DAS SALZ DER ERDE (THE SALT OF THE EARTH, Wim Wenders / Juliano Ribeiro Salgado, FR/BR 2014) 41, 203–204, 206–208, 229
- SANS SOLEIL – UNSICHTBARE SONNE (SANS SOLEIL, Chris Marker, FR 1983) 139
- SCHÖNER SCHEIN (Sigi Rothemund, DE 2012) 103
- SHOPLIFTERS – FAMILIENBANDE (MANBIKI KAZOKU 万引き家族, Hirokazu Kore-eda, JP 2018) 345–346
- SHREK – DER TOLLKÜHNE HELD (SHREK, Andrew Adamson / Vicky Jenson, US 2001) 240
- DER SIEG DES GLAUBENS (Leni Riefensahl, DE 1933) 18
- SILVER CITY (John Sayles, US 2004) 99
- THE SIXTH SENSE (M. Night Shyamalan, US 1999) 293
- SŒURS DE COMBAT (Henri de Gerlache, BE/FR 2022) 229
- SOLARIS (Солярис / SOLJARIS, Andrei Tarkowski, SU 1972) 320
- DIE SPUR (POKOT, Agnieszka Holland, DE/PL/SE/SK/CZ 2017) 22, 249–256, 345
- DIE SPUR DER ROTEN FÄSSER (Kai Wessel, DE 1995) 105
- STILLE WASSER (Sigi Rothemund, DE 2019) 103
- STILLSTAND (Nikolaus Geyrhalter, AT 2023) 374, 395
- SUPER TRASH (Martin Esposito, FR 2013) 102
- T**
- TAG DER FREIHEIT! – UNSERE WEHRMACHT (Leni Riefensahl, DE 1935) 18
- EIN TAG IM LEBEN DES ANDREJ ARSENEWITSCH (UNE JOURNÉE D'ANDRÉI ARSENEVITCH, Chris Marker, FR 2000) 128
- TATORT, Folge 156: KIELWASSER (Hajo Gies, DE 1984) 102
- TATORT, Folge 987: DER HUNDERTSTE AFFE (Florian Baxmeier, DE 2016) 94
- THIS IS NOT A BURIAL, IT'S A RESURRECTION (Lemohang Jeremiah Mosese, LS/ZA/IT 2019) 20, 38, 137–140, 142–158
- THX 1138 (George Lucas, US 1971) 18
- TOD IN DEN BERGEN (Nils Willbrandt, AT 2013) 103
- TÖDLICHES TRINKWASSER – SKANDAL IN MICHIGAN (FLINT'S DEADLY WATER, Abby Ellis, US 2019) 98
- TOMORROW – DIE WELT IST VOLLER LÖSUNGEN (DEMAIN, Cyril Dion / Mélanie Laurent, FR 2015) 228
- TRIUMPH DES WILLENS (Leni Riefensahl, DE 1935) 18
- U**
- EINE UNBEQUEME WAHRHEIT (AN INCONVENIENT TRUTH, Davis Guggenheim, US 2006) 225
- DAS UNHEIL (Peter Fleischmann, DE/FR 1971) 104, 106
- DIE UNSCHULD, (KAIBUTSU 怪物, Hirokazu Kore-eda, JP 2023) 21, 345–346, 348–349, 351, 353–354, 356–366, 368–369

UNSER TÄGLICH BROT (Nikolaus Geyrhalter, AT 2005) 378, 385
UNSERE KLEINE SCHWESTER (UMIMACHI DIARY 海街, Hirokazu Kore-eda, JP 2015) 346
UNTER VERDACHT: DAS BLUT DER ERDE (Andreas Herzog, DE 2012) 107

V

VERGIFTETE WAHRHEIT (DARK WATERS, Todd Haynes, US 2019) 98
VERSEUCHT – DAS GIFT IN UNSEREM WASSER (WHAT LIES UPSTREAM, Cullen Hoback, US 2017) 97
THE VILLAGE – DAS DORF (THE VILLAGE, M. Night Shyamalan, US 2004) 293
EIN VOLKSFEIND (Hans Steinhoff, DE 1937) 100
EIN VOLKSFEIND (GANASHATRU, Satyajit Ray, IN 1989) 100

W

WALL-E – DER LETZTE RÄUMT DIE ERDE AUF (WALL-E, Andrew Stanton, US 2008) 18, 102
WELCOME TO SODOM (Florian Weigensamer / Christian Krönes, AT 2018) 102
WOLFZEIT (LE TEMPS DU LOUP, Michael Haneke, AT/FR/DE 2003) 294
A WORLD BEYOND (TOMORROWLAND, Brad Bird, US 2015) 18

Z

DIE ZITADELLE (THE CITADEL, King Vidor, GB 1938) 97
ZIVILPROZESS (A CIVIL ACTION, Steven Zaillian, US 1998) 97, 106
ZUM BEISPIEL BALTHAZAR (AU HASARD BALTHAZAR, Robert Bresson, FR/SE 1966) 233–235, 239, 242, 244