



Angst

essen

Film auf

---

texte  
zur angst  
im kino  
and  
zum kino  
der angst

<b>VORWORT</b>	<b>3</b>
<b>GEORG SEESLEN: DIE ANGST</b>	<b>4</b>
<b>FRANZISKA MARGARETE HOENISCH: BIST DU GERMAN, HAST DU ANGST OR: HOW I LEARNED TO STOP WORRYING AND MAKE HORROR FILMS</b>	<b>8</b>
<b>JULIA BARBARA KÖHNE: ANGST IN FILMKULTUREN</b>	<b>12</b>
<b>ROGER BEHRENS: AMBIVALENZ DER ANGST, KINO DER AMBIVALENZ</b>	<b>18</b>
<b>TIMO BAER: ALTER ANGSTHASE DEUTSCHER FILM</b>	<b>22</b>
<b>TIM ABELE: ANGST ESSEN KINO AUF. JUNGE REGISSEUR:INNEN UND DER DEUTSCHE FILM. EIN PROTOKOLL</b>	<b>28</b>
<b>SUSANNE MARTIN: ZEITDIAGNOSE ANGST</b>	<b>32</b>
<b>RÜDIGER SUCHSLAND: ICH BIN DIE GERMAN ANGST</b>	<b>36</b>
<b>ELISABETH BRONFEN: BESTIMMTE UNBESTIMMTHEIT. EINIGE FACETTEN DER ANGST IM AKTUELLEN ERZÄHLKINO</b>	<b>40</b>
<b>URI AVIV: WHY FEAR? WHY? FEAR!</b>	<b>46</b>
<b>PHILIPP STADĒLMAIER: DENKEN WIE EINE SCHILDKRÖTE. ROBERT KRAMER, DIE ANGST UND DIE GESCHICHTE</b>	<b>52</b>
<b>JUTTA BRÜCKNER: DEN DEUTSCHEN FILM VON DER BÜROKRATIE BEFREIEN</b>	<b>56</b>
<b>OTTO TEISCHEL: STARK VOR ANGST. GEM_EINSAM IM KINO</b>	<b>62</b>
<b>RÜDIGER SUCHSLAND: XV. THESEN ZUR ANGST</b>	<b>66</b>
<b>EDGAR REITZ: WIR SIND PIONIERS! GEDANKEN ZUR ZUKUNFT DES KINOS</b>	<b>68</b>
<b>AUTORINNEN UND AUTOREN</b>	<b>72</b>
<b>IMPRESSUM</b>	<b>74</b>

# VORWORT

Im Dunklen ist es unheimlich. Im Kino suchen wir die Dunkelheit auf. Licht wirft dort eine Welt auf die Leinwand, in der wir uns bisweilen gruseln, fürchten, ängstigen. Immerhin: Wir sind nicht allein, um uns herum sitzen andere Menschen, bekannte, mehrheitlich unbekannte. Wir wännen uns in Sicherheit. Vielleicht trauen wir uns gerade deshalb, uns im Kino auf die Reise hin zu unseren Ängsten zu begeben. Dass wir im Kino überhaupt Angst haben können, beweist, dass wir Menschen soziale Wesen sind. „Im Kino gewesen. Geweint.“ notierte Kafka lakonisch in sein Tagebuch. Er hätte auch schreiben können: „Im Kino gewesen, Angst gehabt“. Wir fühlen im Kino mit den Leinwandhelden, die von uns getrennt sind und doch so nah. Wir können unser Schicksal nicht ganz von dem ihren trennen. Wie in keiner anderen Kunstform, ergreift, berührt und ängstigt uns ihr erzähltes Leben. Manchmal halten wir uns vor Angst gar die Augen zu. Neben dieser mitfühlenden Angst gibt es aber auch eine Angst, die gerade aus der Trennung von dem Geschehen auf der Leinwand herrührt. Uns packt diese Angst, weil die Leinwandhelden nicht verstehen, dass eigentlich sie es sind, die Angst haben müssten.

Angst ist das Gefühl unserer Zeit, prägend und allgegenwärtig. Klimawandel, Kriege, technische Transformationen wie die der Künstlichen Intelligenz, die Krise westlicher Demokratien und die geopolitische Neuordnung der Welt – all das reflektiert und verdichtet sich in unserer Angst. Auch die Filmlandschaft bleibt davon nicht unberührt, im Gegenteil: Themenfelder wie Ökologie, Politik und KI betreffen ihre Produktion unmittelbar. Während die ökologische Krise die gängigen Herstellungspraktiken in Frage stellt, gefährden rechtspopulistische Programme sowohl gesellschaftliche Minderheiten als auch die Freiheit der Kunst.

Nicht wenige Filmschaffende befürchten, durch KI entweder in ihrer kreativen Arbeit eingeschränkt oder gar ersetzt zu werden. Zudem wächst die Sorge, dass ihre Werke durch KI-generierte Inhalte urheberrechtlich verletzt werden könnten. Ferner ist das künstlerische Filmschaffen von Unwägbarkeiten und Abhängigkeiten der Förderpolitik geprägt. „Eure Angst tötet unsere Kreativität, unsere Ideen, unsere Lust am Schaffen.“ So wandten sich über 300 junge Filmschaffende in Form eines Appells auf dem 3. Kongress *Zukunft Deutscher Film* an die Öffentlichkeit und zielten insbesondere auf die Finanzierungs- und Denklogik der Branche.

Die Filmkultur wird von der Angst aber nicht nur heimgesucht. Von Beginn an spürt sie dieser menschlichen Grundemotion nach und verschafft unseren Phobien einen vielgestaltigen Ausdruck. Im Laufe seiner Geschichte hat das Kino zudem eigene Angst-Genres wie den Horrorfilm oder Psychothriller ausgebildet, um Angst gezielt herbeizuführen. Wie ein Trainingslager der Angst vermag es das Kino, sein Publikum leibhaftig zu ängstigen – im besten Fall, um sich diesem Gefühl lustvoll zu stellen und daran zu wachsen. Verhaltenstherapeutisch gestärkt (oder geschwächt?) verlassen wir den Kinosaal anders, als wir ihn betreten haben.

Im Kontext der Angst als Genre, Stoff, Befindlichkeit, Widersacherin und Ausdruck einer Zeitenwende findet vom 22. bis 25. April 2025 der 5. Kongress *Zukunft Deutscher Film* in Frankfurt am Main statt. Die vorliegende Broschüre möchte auf den Kongress einstimmen und ihn begleiten, selbstredend auch über ihn hinaus als wertvoller Impulsgeber dienen. Die für Kongress und Broschüre titelgebende Fassbinder-Anlehnung „Angst essen Film auf“ wurde übrigens bereits 2018 für den ersten Kongress geprägt – als Teil einer damals erfolgreichen Kommunikationskampagne.

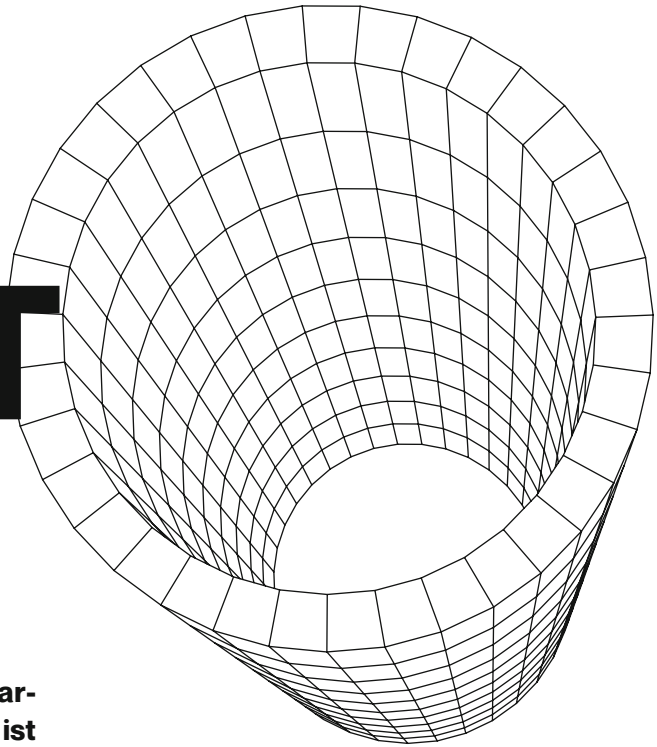
„Es sind neue Kräfte am Werk, die die alten Ängste wieder beleben“, schreibt Georg Seeblen in seiner für uns verfassten Einleitung, die wir dem „Angst-Kapitel“ aus seinem 1980 erschienenen Klassiker *Kino der Angst* vorangestellt haben. Diese neuen Kräfte, von denen Seeblen schreibt, waren nicht nur im Erscheinungsjahr seines Buchs, sondern selbst 2018 so noch nicht abzusehen. Neben Seeblens Beitrag enthält die Publikation Aufsätze zu den Hoffnungen und Ängsten junger Filmschaffender, dem Bürokratie-Wahnsinn im deutschen Filmbetrieb, der German Angst und dem Horrorfilm. Weitere Beiträge befassen sich mit der Angst im Film, der Zeitdiagnose Angst sowie dem Kino als sicherem Ort gegen die Angst und als Ort der Zukunft. An anderer Stelle finden sich streitbare Thesen zur Angst sowie Gedanken zu Robert Kramer und zum Kino im Zeitalter der Angst.

Wir wünschen Ihnen eine gute Lektüre.

**Kenneth Hujer, Johanna Süß und Gregor Maria Schubert**  
Februar 2025

GEORG SEESSLEN

# Die ANGST



4

Angst, so scheint es, ist ein Elementarbestandteil des Mensch-Seins. Aber Angst ist zugleich auch ein historischer Begriff, wird immer wieder neu erzeugt, neu bearbeitet, neu ausgedrückt. Nach den Schrecken der Weltkriege, des Kolonialismus und des Holocaust schien es im goldenen Westen zumindest eine Zeit, als könne man den schrecklichsten Ängsten Herr werden; Kein Krieg, kein Hunger, kein Zusammenbruch. Die Ängste wurden subtiler, subjektiver, auch irrationaler. Diffuse Ängste vor einer Technik, die man nicht mehr beherrschen würde, vor einer „Cosy Catastrophe“ durch Bequemlichkeit und Verblödung, davor, sich zu Tode zu amüsieren. Doch dann kamen, bedingt nicht zuletzt durch den Paradigmenwechsel vom Sozialstaat zum Neoliberalismus, neue Ängste, neue Krisen: Angst vor dem Versagen und dem Verlieren, Angst vor Verschwörungen, Angst vor Pandemien und Kontrollsystemen, Angst vor Simulationen und künstlicher Intelligenz, Angst, wieder einmal und heftiger als je zuvor, vor dem Verlust der „Identität“. In einer Welt der wölfischen Konkurrenz, der Überwachung und Manipulation, der fake news und Maskeraden scheint für den Bürger und die Bürgerin dies die letzte Bastion: Identität. Was ist noch „echt“ am Menschen und seiner Umwelt? Wo gibt es noch etwas ohne die bange Frage: Wer oder was steckt dahinter? Kurzum, es sind neue Kräfte am

Werk, die die alten Ängste wieder beleben. Der Graf von Monte Christo kehrt ebenso in neuer Gestalt wieder, wie James Bond seine kalte Überheblichkeit verloren hat. Die Ängste, die im Thriller verarbeitet werden, sind zwar noch schattenhafter geworden, zugleich sind sie aber der Alltagserfahrung auch nähergekommen. Das Genre wurde umfassender und zugleich realistischer. Und wir phantasieren, nicht nur im Kino, entlang der Frage: Wem kann man noch vertrauen? Die Antwort fällt zumeist ziemlich düster aus und gipfelt in der Feststellung: Nicht einmal sich selbst kann man vertrauen. Wenn also der Mensch im klassischen Thriller in eine Falle gerät, aus der er (beinahe) nicht mehr herausfindet, ist es in der aktuellen Version vor allem die Diskontinuität der Ereignisse, die Heldinnen und Helden plagt. So lernen wir im fiktionalen Management der Angst, mit den Brüchen in Organisationen und Lebensläufen fertig zu werden. Ein bisschen vielleicht.

Natürlich geht es im Thriller in erster Linie ums Schicksal, um das, was den Helden widerfährt, ohne dass sie selbst es gewünscht oder vorhergesehen zu haben scheinen; aber es ist eine besondere Art von Schicksal, es sind die anderen, die einem zum Schicksal werden. Man verliert seine Identität nicht, wie etwa eine Figur aus dem Horror-Genre, die eine schreckliche Mixtur zu sich nimmt und plötzlich jemand anderes ist, ein sich selber und den anderen gefährliches Triebwesen, sondern die anderen sind es, die einem die Identität absprechen, verbieten. Inmitten einer so geborgenen und vergnüglichen Situation wie einer Zirkusvorstellung, einem Ball, einer Familienfeier, einem Konzert, inmitten der Zelebration von Gemeinsamkeit, sind die Helden am einsamsten und bedrohlichsten.

Wer da allerdings in die Netze von obskuren Spionageringen, unter falschen Verdacht, in die Falle einer lebensgefährlichen Gruppensituation gerät, dem widerfährt dies nicht ganz zufällig. Es sind besonders sicher scheinende Menschen, freundliche, angepasste junge Männer, ältere Damen, kühle, beherrschte junge Frauen, die es von ihrer finanziellen und familiären Situation her kaum nötig hätten, sich in schlechte Gesellschaft zu begeben. Aber diese Menschen, die ihre Sinnlichkeit wohl unter Kontrolle zu haben scheinen, wirken, als würden sie die Gefahr, ja sogar den Tod anziehen, und was sie für eine Flucht halten mögen, ist meistens in Wahrheit eine Art süchtigen Verhaltens, das sie immer wieder in schlüsselfähige Gefahrensituationen bringt, so lange, bis sie sich radikal verändert haben. Die Gefahr für den Helden im Thriller tritt nicht einmal, sondern mehrfach, sich steigernd auf.

Angst entsteht, wo man nicht völlig bei sich ist, wo man seine Selbstverwirklichung, seinen Realitätsentwurf verfehlt hat, als eine Art Schuld gegenüber sich selbst, und sie entsteht, wo man seine Heimat, seine Geborgenheit verloren hat. Mit anderen Worten, Angst gibt es, wo man sich entweder selbst nicht genug liebt oder wo man nicht geliebt wird oder aus einer Kombination beider Elemente. Dies ist eine normale Angst, eine Alltagsangst gewissermaßen, die kaum jemanden verschont, und die nicht ganz unabhängig zu denken ist von den gesellschaftlichen Diktationen.

So besehen haben die Helden des Thrillers zur Angst alle Ursache: Sie sind trotz ihrer scheinbaren äußeren Sicherheit mit sich selbst unzufrieden, was sich in Langeweile, in Schrulligkeit, in übergroßer Familienhörigkeit, kurz, in regressiven Verhaltensformen und in Selbstbeschneidung äußern mag, und sie sind, obwohl sie von Menschen umgeben oder sogar in gewisser Weise umzingelt sind, in ihrem Innersten einsam. Entweder ist dies die Voraussetzung einer Thriller-Handlung oder eine solche Konstellation ergibt sich (etwa durch einen Verlust), bevor die eigentliche Suspense-Handlung beginnt. Anders würde ein Thriller nicht funktionieren.

Am Anfang eines Thrillers begegnen wir also einem (oder seltener mehreren) Menschen, die sich in einer Art neurotischer Angst-Abwehr den Weg zum eigenen Ich verstellt haben. Das gleichwohl angepasste Fehlverhalten der Helden ist nicht nur ihr emotionales Analphabetentum, sondern auch das, was die Psychologie eine falsche, „angstersparende“ Lebensweise genannt hat. In dieses Leben bricht die Angst mit großer Macht, ebenso, wie die Angst in das Leben eines Menschen einfällt, der sich seine Angst durch süchtige oder ich-entlastende Handlungen vom Leibe gehalten hat. (Am Beginn eines jeden psychischen Heilungsprozesses steht ja die Konfrontation mit der eigenen Angst.) Daraus lässt sich folgern, dass die Angst im Thriller nicht etwa die Krankheit (das „Problem“ des Genres), sondern die Therapie darstellt.

Diese Aussage steht sicherlich im Widerspruch zu der herkömmlichen Meinung der Filmgeschichtsschreibung, die davon ausgeht, dass sich Spannung und Aktion im Thriller einfach nur deswegen so emotional besitzergreifend auf den

**Mit anderen Worten, Angst gibt es, wo man sich entweder selbst nicht genug liebt oder wo man nicht geliebt wird oder aus einer Kombination beider Elemente.**

Zuschauer auswirken, weil sie aus einer solch „normalen“ Situation heraus entwickelt werden. In der Tat wäre es aber völlig undenkbar, einen wirklich normalen Menschen (wenn es einen solchen denn geben sollte) zum Helden einer Thriller-Handlung zu machen; die Angst muss immer den „richtigen“ Menschen treffen.

Die Handlung ist nichts anderes als die Abfolge von Situationen, in denen sich diese Angst äußert; sie kommt immer mehr zu ihrem Kern, offenbart immer mehr von der in ihr verborgenen Sehnsucht; sie wird, wenn man so will, immer erotischer, bis sie sich in der „gefährlichen Wandlung“ selber aufhebt. Weil die Angst das Bezeichnende und nicht das Bezeichnete im Genre ist, strebt sie auf eine Lösung, auf eine Katharsis hin, und daher ist der Thriller, wie alle anderen Genres des populären Kinos auch, eine Art von Film, die die phantasierte Erfüllung von (heimlichen) Wünschen gestattet.

Die Handlungsstruktur eines Thrillers lässt sich also in einem allgemeinen Modell in etwa so beschreiben: Ein „Durchschnittsmensch“ mit uneingestandenem Wünschen, weit von seiner Selbstverwirklichung entfernt, doch mit einer nahezu perfekten gesellschaftlichen Rolle ausgestattet, wird gezwungen, sich mit seiner Angst auseinanderzusetzen und sie zu überwinden, indem ihm durchs Schicksal und durch den Zufall eben jene Rückzugsmöglichkeit auf die gesellschaftliche Stellung genommen wird. Sehr oft muss er sich in die Rolle eines „Schuldigen“ gedrängt sehen und er muss in der Aktion, die vonnöten ist, sich vom falschen Verdacht zu befreien, ein wenig von dieser Schuld akzeptieren. Wie er über das Akzeptieren der Schuld zu sich kommt, so findet der Thriller-Protagonist über die Angst heraus, was ihn eigentlich bedroht. Erst die Angst gibt den psychischen Widersprüchen Gestalt. Dabei darf man freilich die Handlung eines Thrillers nicht als bloße

Widerspiegelung psychischer Prozesse definieren, sondern als die unbewusste, dennoch zielstrebige Suche nach einer neuen, lustbetonen Lebensform. Auch hier gilt also: im Thrill versucht man, über die Angst zur Lust zu kommen.

Der Held wird seines familiären, sozialen, beruflichen, erotischen „Korsetts“ beraubt und ins Abenteuer gestürzt, in dem sich alle Aspekte seiner Angst einmal offenbaren müssen und überwunden werden können. Das kleine Einmaleins der Angst im Thriller umfasst etwa die Klaustrophobie (Angst vor dem Eingeschlossensein in engen Räumen), die verschiedensten Tier- und Objekt-Phobien, die Agoraphobie (Angst vor belebten Straßen, die als Ort der Gefährdung und der Verführung gesehen werden), Kastrations- und Vergewaltigungsängste, Höhen-, Geschwindigkeits-, Flugangst, aber auch alles, was an direkten Widersprüchen und Ängsten in erotischen Beziehungen sich ergibt, der Widerspruch zwischen Regel, Pflicht auf der einen und Eros auf der anderen Seite. (In *Notorious* von Alfred Hitchcock muss Cary Grant als amerikanischer Agent Ingrid Bergman, die Frau, die er liebt, gewissermaßen ins Bett eines anderen treiben; in *Suspicion* vom selben Regisseur hält eine Frau lange Zeit ihren Mann für einen Mörder und glaubt, dass er auch sie ermorden wolle. Wie in diesen beiden Filmen geht es im Thriller sehr oft auch darum, dass ein „schlechter Ruf“ einen Menschen verurteilt.)

Das Abenteuer im Thriller, bei dem es selten etwas anderes zu gewinnen gibt als das eigene Leben (im Grunde sogar in den Filmen mit dem big caper-Motiv), wirft den Helden ganz auf seine Person zurück, deren Unfertigkeit sich nun erweist, und über alle Gefahren findet er zu einer neuen Identität und Beziehung. Es ist das Modell einer persönlichen Revolution, aber auch einer Befreiung von einer Obsession, einer Psychotherapie, die der Zufall vornimmt.

**Daraus lässt sich folgern,  
dass die Angst im Thriller  
nicht etwa die Krankheit  
(das „Problem“ des Genres),  
sondern die  
Therapie darstellt.**

Dieser Zufall kann sein Werk nur tun, wo ihm die Doppelbödigkeit der gesellschaftlichen Organisation eine Chance dazu gibt. Ebenso lässt sich eine „gefährliche Wandlung“ nur denken, wenn sie Spiegelbild verschiedener gesellschaftlicher Systeme ist. Wurzelnd in der inneren Welt, bringt das Abenteuer im Thriller das Problem des Helden in die äußere Welt. Mit anderen Worten: die Thriller-Handlung dokumentiert auch den vergeblichen/unbewussten Versuch, aus einem persönlichen Problem ein gesellschaftliches zu machen. Dies mag selbst noch in den unbewussten Bestrafungsängsten der Verbrecher zum Ausdruck

kommen. Die Gesellschaft aber zerfällt dem Thriller-Protagonisten vor den Augen in verschiedene Subsysteme, die nur durch das Schweigen zusammengehalten sind. Die Gesellschaft der guten Bürger ist nur eine der Säulen des bürgerlichen Staats, daneben gibt es etwa das System der Gangster, das System der Polizei, das System der Agenten, die die politische Macht verteilen und kontrollieren wie die Gangster die wirtschaftliche. Wie das kapitalistische Wirtschaftssystem ohne Gangster und – in ihrem Gefolge – Korruption längst nicht mehr funktionieren würde, so würde die Balance der Nationen nicht funktionieren ohne das System der Spionage. In beiden Sub- oder Antisystemen der bürgerlichen Herrschaft steckt nicht nur die Vermittlung sozialer Widersprüche (eine Art kollektiver Angstabwehr), sondern auch die Verlockung von Glamour und Lust, die die andere Seite der Gewalt ist. Bezeichnend für den Helden eines Thrillers ist die Verwirrung, zwischen diese Systeme geraten zu sein und von beider Häschern gejagt zu werden.

Die „Unterwelt“, in die der Held hinabzusteigen gezwungen wird, ist immer auch seine eigene psychische Unterwelt, in die ihn eine Intrige bringt. Eine Intrige ist nichts anderes als ein gesellschaftliches Ritual mit gewissermaßen fehlbesetzten Hauptpersonen. Es ist richtig, dass zwei, die heiraten wollen, dies vor einem Priester tun. Aber wenn nun der Priester gar kein richtiger Priester ist? Wenn der Polizist ein Gauner, der harmlose Zeitgenosse ein Agent, der übelste Bursche ein Freund und Helfer sein soll? Die Bedrohung steigt aus der kleinen und großen Verschiebung der gesellschaftlichen Rollen; wenn das Sein und der Schein auseinanderfallen, betrifft der Zweifel auch die Funktion der Dinge selbst. Ein phantastischer Film stellt die rationale Logik, ein Thriller den gesellschaftlichen Konsens, die Konvention in Frage. Wie das Phantastische nur wirksam sein kann, wenn es sich aus der Idylle entwickelt, so kann der Suspense eines Thrillers sich nur aus der Darstellung funktionierender, ja perfekter gesellschaftlicher Rituale ergeben. Die Wirkung eines Thrillers ist um so größer,

**Im Dschungel ist es allemal gefährlich, aber inmitten eines großen Festes, auf einem überfüllten Platz, in einer öffentlichen Vorstellung, inmitten der größten Versprechungen von Sicherheit, ist diese Gefahr umfassend und dringt in die Seele ein, weil sich kein Fluchtpunkt mehr denken lässt.**

je größer der Widerspruch zwischen der Gefahrensituation der Helden und der glatten Konventionalität der Umgebung ist. Im Dschungel ist es allemal gefährlich, aber inmitten eines großen Festes, auf einem überfüllten Platz, in einer öffentlichen Vorstellung, inmitten der größten Versprechungen von Sicherheit, ist diese Gefahr umfassend und dringt in die Seele ein, weil sich kein Fluchtpunkt mehr denken lässt.

# Bist du German, hast du Angst

or:

## How I Learned to Stop Worrying and Make Horror Films

8

Ich habe mich 2013/14 mit dem Thema „German Angst“ beschäftigt und einen Dokumentarfilm darüber gemacht: *Bist Du German, hast du Angst*. Am Anfang des Films werde ich von einem Kollegen aus Kamerun interviewt. Er fragt mich, warum ich als Deutsche diesen Film mache. Ich antworte darauf, dass sich Deutschland so eng anfühle, ich mich nicht frei fühle, sondern so, als ob ich keine Luft zum Atmen habe, obwohl ich eigentlich total frei bin.

Mein Ziel war es, einen objektiven Film zu machen, in dem ich mir den vielversprechenden Begriff der *German Angst* aus der Ferne anschau. Ich fühlte mich von der These, ich als Deutsche habe mehr Angst als andere, provoziert und wollte sie widerlegen. Nun, das hat nicht geklappt, um gleich mal das Ende vorwegzunehmen. Meine Suche führte mich später dazu, mich dem Genre der Angst, dem Horrorfilm, zu verschreiben – aber jetzt erst einmal von vorne.

Heidegger definierte die Angst als ein Gefühl, „jegliche Daseinsgewissheit zu verlieren“, so formulieren es Thea Dorn und Richard Wagner in *Die deutsche Seele* (2011). Der dänische Philosoph Søren Kierkegaard führte das Wort „Angst“ 1844 in die philosophische Diskussion ein, wodurch sie über ihre etymologische Wurzel bereits als etwas typisch Deutsches galt. In den 1980ern formte sich im angelsächsischen Raum der Ausdruck *German Angst* als

Beschreibung der Wahrnehmung der Deutschen und ihrer Politik. Es ging damals zum Beispiel um die Platzierung von US-Mittelstreckenraketen auf deutschem Boden. In dieser Zeit rückt auch die Angst vor dem Waldsterben als wohl deutsche Erscheinung in den internationalen Blick. Die Welt verstand die überbordende Angst dieser Deutschen nicht, die, obwohl sie die Gräueltat des Jahrhunderts verantworten, ein Wirtschaftswunder erlebt hatten und deren Wälder satt und grün waren.

Christoph Schlingensiefel baute 2005 auf dem Kölner Museum Ludwig die „Kirche der Angst“. Auf die Frage, ob Sicherheit oder Freiheit wichtiger ist, antworten die meisten Deutschen in Studien zugunsten der Sicherheit. Jemand, der Freiheit eher als Verunsicherung empfindet, neige zu Angst, so Thea Dorn in meinem Dokumentarfilm. Woher kommt dieses verunsicherte Lebensgefühl? Stellen wir uns nur an? Oder ist Angst doch etwas spezifisch Deutsches?

Auf der Suche nach Antworten bin ich mit der französischen Fotojournalistin Anaïs Barelli auf Recherche quer durch Deutschland gefahren. Wir besuchten Fußballstadien, Gartenlauben, Fußgängerzonen und versuchten Bilder zu dieser diffusen, vermeintlich deutschen Krankheit zu finden – kein leichtes Unterfangen, denn sie ist schlüpfrig.



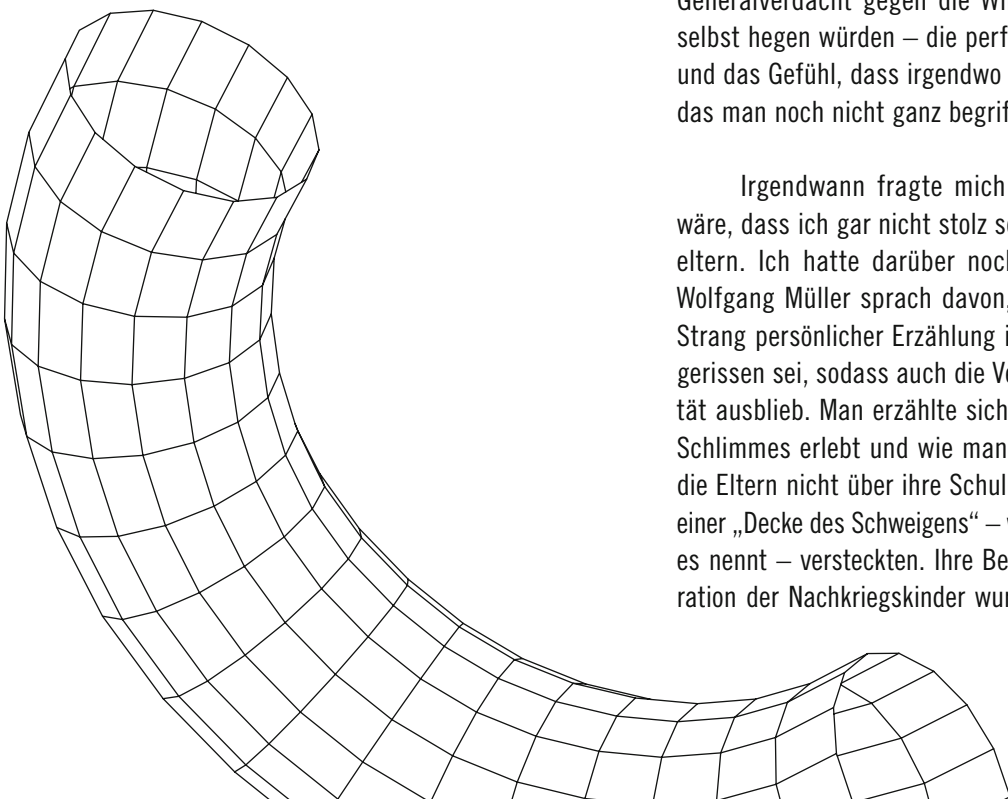
Wir besuchten  
Fußballstadien,  
Gartenlauben,  
Fußgängerzonen  
und versuchten  
Bilder zu dieser  
diffusen, vermeintlich deutschen Krankheit  
zu finden.

Immer, wenn wir dachten, jetzt haben wir sie, ist sie uns wieder entwischt. Bis heute bin ich traurig darüber, dass uns keiner gefilmt hat, als ich Anaïs unter Tränen in einem Dortmunder McDonald's beichtete, dass ich keine Ahnung habe, wo ich diese *German Angst* finden soll und ob es sie überhaupt gibt. Sie schien unsichtbar und unauffindbar!

Also sprach ich mit vielen klugen Menschen, die sich spannende Gedanken zu dem Thema gemacht hatten. „Angst ist ja ein Phänomen, das nicht – etwa wie die Furcht – ein bestimmtes Ziel hat. Wenn ich mich vor etwas Bestimmtem fürchte, dann kann ich das angehen. Ich kann versuchen, es aus der Welt zu schaffen, es zu besiegen oder vor ihm zu fliehen. Und dieses Fliehen oder Kämpfen, das geht bei Angst nicht ohne Weiteres“, so die emeritierte Literaturwissenschaftlerin Prof. Dr. Gertrud Höhler.

„Es ist naheliegend, die deutschen Ängste auf unser großes Trauma – Holocaust, Hitlerherrschaft usw. – zurückzuführen. Doch es hat eventuell gar nicht nur mit der Katastrophe selbst, die von Deutschland ausging, zu tun, sondern vielmehr damit, dass die Deutschen die Katastrophe zunächst nicht als Katastrophe wahrgenommen haben“, so der Journalist Wolfgang Müller. Er half mir, mich in die Gemüter meiner Großeltern hineinzudenken und zu verstehen, dass eine Mehrheit der Deutschen mit großen Erwartungen in das Hitler-Regime hineingegangen ist, dass in den 1930er Jahren eine Art Aufbruchsstimmung in Deutschland herrschte und die meisten Menschen nicht das Gefühl hatten, in der Mitte einer katastrophalen Entwicklung zu stecken. Das habe seiner Einschätzung nach dazu geführt, dass die Deutschen sich selbst und ihren Wahrnehmungen heute nicht mehr ganz trauen, ja eine Art Generalverdacht gegen die Wirklichkeit und gegen sich selbst hegen würden – die perfekte Brutstätte für Ängste und das Gefühl, dass irgendwo noch etwas lauern könnte, das man noch nicht ganz begriffen hat.

Irgendwann fragte mich Anaïs, wie das für mich wäre, dass ich gar nicht stolz sein könne auf meine Großeltern. Ich hatte darüber noch nie nachgedacht. Auch Wolfgang Müller sprach davon, dass in Deutschland ein Strang persönlicher Erzählung innerhalb der Familien abgerissen sei, sodass auch die Vermittlung von Emotionalität ausblieb. Man erzählte sich nicht, was man vielleicht Schlimmes erlebt und wie man es überwunden hatte, da die Eltern nicht über ihre Schuld sprachen und sich unter einer „Decke des Schweigens“ – wie die Autorin Sabine Bode es nennt – versteckten. Ihre Beschäftigung mit der Generation der Nachkriegskinder wurde zu einem Schlüssel für



meinen Film und für mich ganz persönlich. Sabine Bode erklärt sich das mit *German Angst* titulierte verunsicherte Lebensgefühl durch ein Ausbleiben von Resonanz. Wenn Kinder bei ihren Eltern nachfragen und keine Antworten bekommen, wenn sie irgendwann vergessen, dass sie nachgefragt haben, bleibe das Gefühl, dass hier etwas nicht stimmt. Diese Erzählungen sind 1945 abgebrochen, auch in meiner Familie. Bode sagt, es gebe viele Möglichkeiten, den Faden wieder aufzugreifen.

# Wohin soll ich also gehen, um die German Angst einzufangen?

Dann wird mein Film zu dem wackeligen, auf einer Mini-DV-Cam von mir selbst gefilmten sehr persönlichen Dokumentarfilm, den ich vermeiden wollte. Ich mache mich auf die Suche nach dem niedergebombten Haus, in dem meine Oma ums Leben gekommen ist. Mein Vater, der in demselben Luftschutzbunker überlebte, konnte erst in seinen Siebzigern und nach meiner und dann seiner Beschäftigung mit dem Thema der German Angst über dieses Trauma sprechen. Das ist wohl der bisher größte Erfolg, den ich mit meiner filmischen Arbeit bewirken konnte und weshalb ich auch immer noch daran glaube, dass Filme Leben verändern können.

„Die Implikation des Begriffs ‚German Angst‘ ist also ‚Wir haben diese Angst nicht.‘ *German Angst*, not *English Angst*. Darum muss man es überhaupt Deutsch zitieren, weil es das angeblich auf Englisch nicht gibt.“, resümiert der Schweizer Intellektuelle Adolf Muschg in meinem Film.

Ist Angst vielleicht doch etwas Universelles? Der Psychiater und Experte für Angststörungen Prof. Dr. Borwin Bandelow lehnt alle Theorien ab, die sagen, in Deutschland habe man mehr Angst als in anderen Ländern. Er bezieht eine gewisse Sorgenträgermentalität mehr auf das Nord-Süd-Gefälle; im Norden ist es im Winter kalt und man muss Vorkehrungen treffen, Sorge tragen, während man das im Süden nicht muss. Er sagt auch, dass alle Menschen auf der ganzen Welt eine Leber haben und so haben auch alle Menschen Angst.

Heidegger sah es nicht als Aufgabe der Philosophie an, den Menschen frei werden zu lassen von der Angst, vielmehr habe sie ihm nach die Pflicht, den Menschen gerade radikal der Angst auszuliefern, so Thea Dorn, und schließt an: „Angst soll dichten, Angst soll singen.“

Noch einmal befrage ich Adolf Muschg: Wohin soll ich also gehen, um die German Angst einzufangen? Er gibt mir die beste Antwort: „Ich würde sie am liebsten dorthin schicken, wo Sie sie loswerden!“ Allezhop, damit kann ich was anfangen!

Vielleicht ist das der Grund, weshalb ich etwa zehn Jahre später mitten in der Produktion eines Horrorfilms stecke?

Als Kind durfte ich die Kindersendung „Der Kleine Vampir“ nicht gucken, weil meine Eltern dachten, das sei dämonisch. Ich habe die Sendung dann heimlich bei Freundinnen zu Hause geschaut und fand sie natürlich unglaublich gut. Als christlich Erzogene hatte ich immer das Gefühl, einen Horrorfilm zu machen, sei sowas wie ein Teufelswerk zu vollbringen und sich auf ewig schuldig zu machen. Es hat mich viel Überwindung gekostet, anzuerkennen, dass das Drama, das ich vor einiger Zeit entwickelte, das Potenzial für einen richtig guten Horrorfilm in sich trägt. Wenn etwas *horrible* ist, ist es manchmal einfach gut, das zu umarmen und herauszukehren, anstatt so zu tun, als ob alles immer einem guten, dramatischen Zweck dient. Für mich war das ein längerer Weg, zu verstehen, dass nur, weil ich einen Horrorfilm mache, das nicht heißt, dass ich Böses in die Welt setze. Ganz im Gegenteil, ich habe durch die Wahl dieses Genres die Möglichkeit, genauer auf eine Erscheinung zu schauen, als die Mittel des Naturalismus es mir ermöglichen würden. Im Drama bewerten wir das, was die Figuren tun, aus unserem alltäglichen Wertesystem heraus, während im Horror eigene Gesetze einer zu entdeckenden Welt gelten dürfen. Das ist wunderbar, wenn man diffuse Gefühle und Ängste verarbeiten muss!

Der Horrorfilm *Get Out* von Jordan Peele hat eindrucksvoll gezeigt, wie entscheidend ein kathartisches Ende sein kann. Ursprünglich wurde auch ein alternatives, realistischeres Ende gedreht, in dem die Hauptfigur ins Gefängnis kommt und keine Erlösung erfährt. Nach Test-Screenings entschied man sich jedoch, dass die Welt das unrealistischere Ende sehen soll. Die Hauptfigur geht als Held aus dem Film hervor und ich als Zuschauerin erlebe gemeinsam mit ihm eine echte Katharsis. Mit einem Gefühl von Glück verlasse ich das Kino – im Gepäck viele Eindrücke und reichlich Gesprächsstoff über wichtige Themen wie Rassismus und postkoloniale Strukturen. Es gibt viele Horrorfilme, die gesellschaftliche Themen zugänglich machen, die uns durch die Konfrontation und das Durchleben unserer eigenen Ängste ganz anders für sie öffnen können. Zum Beispiel *The Babadook* von Jennifer Kent, *Raw* von Julia Ducournau oder *The Substance* von Coralie Fargeat gehen nicht an einem vorbei, denn man war emotional involviert, hat der Angst direkt ins Auge geschaut und sie überwunden.

Vielleicht ist das eine etwas unkonventionelle Art, den abgerissenen Erzählfaden weiterzuspinnen, aber vielleicht eine Möglichkeit, den verlorenen Zugang zu den Emotionen in Deutschland wieder aufzunehmen. „Horror ist ein soziales Genre.“, schreibt Deniz Sertkol. „So ein Schrecken kann dann sehr kathartisch wirken oder gar Glückshormone freisetzen: Schließlich ist man selbst ja in Sicherheit, wenn auf dem Bildschirm auch noch so viel Blut spritzt.“

In meinem Horrorfilm *Babette*, den ich zusammen mit Stefanie Ren geschrieben habe, stellen wir uns der Angst, so zu werden wie die eigene Mutter. Wir brechen mit vorherrschenden Frauen- und Mutterbildern, berühren Themen wie „Regretting Motherhood“, Demenz und das Altern in unserer Gesellschaft und können dabei dennoch einen unterhaltsamen, kurzweiligen und natürlich schaurigen Film erschaffen.

Immer wieder höre ich: „Die Realität ist so krass, da brauchst du keinen Horrorfilm“. Ich denke, dem liegt ein Missverständnis zu Grunde; ich brauche keine Horrorfilme, weil ich noch mehr Schlimmes erleben muss, auch ich erkenne den Horror in der Welt. Ein Horrorfilm ist eine Katharsis, ein Sich-Stellen und Durchschreiten, er ist aktiv, er ist direkt.

Der Horrorfilm ist ein Geschenk in einer Zeit, in der wir oft nicht mehr wissen, wie wir umgehen sollen mit dem Horror der Realität. Ein Film kann immer nur helfen und Fragen aufwerfen, nicht die Realität lösen oder Fragen beantworten. In Anbetracht des starken Rechtsrucks in Deutschland und weltweit, den regressiven Werte-Verschiebungen und bereits weit verschobenen Diskursen, ist es wirklich hilfreich, sich im Genre auszudrücken.

Also, keine Angst! Allez-hop!

Ein Horrorfilm ist eine  
Katharsis, ein Sich-Stellen **11**  
und Durchschreiten, er  
ist aktiv, er ist direkt.

---

**Franziska Margarete Hoenisch**  
**(Autorin & Regisseurin) ist Mitinitiatorin**  
**von *Angst essen Kino auf***

JULIA BARBARA KÖHNE

# ANGST IN FILM- KULTUREN

„I LIKE TO SCARE  
BECAUSE I AM SCARED“.

–Tom Savini in *The American Nightmare*

12

## MEDIALISIERUNGEN DER ANGST

Das Medium Film ist seit seiner Erfindung eng mit dem Topos Angst verknüpft. Verglichen mit anderen akustischen und visuellen Medien oder mit Schriftmedien ist Film besonders gut geeignet, Angst und Furcht, Horror und Schrecken künstlerisch zum Ausdruck zu bringen und für die Zuschauenden intensiv nachempfindbar zu machen. Zahlreiche audiovisuelle populärkulturelle Artefakte suchen, diverse „Spielformen der Angst“ (Lars Koch) und ein breites Spektrum affektiver Angstreaktionen darzustellen und zu erzeugen.

Internationale Spielfilmkulturen präsentieren seit Ende des 19. Jahrhunderts vielfältige Stoffe und filmästhetische Mittel, die individuelle und kollektive Angstszenerien repräsentieren, kommentieren oder beim Publikum in Erinnerung rufen. Die filmische Komposition vermag bei Rezipierenden ein Gefühl von Angst hervorzurufen, was neben Verstörung auch lustvolle und selbstversichernde Effekte mit sich bringen kann. Realitätsbasierte Angststörungen werden so auf symbolischer Ebene neu verhandelt. Angstwissen wird im Film auf multiple Weise dynamisiert und transformiert. Der Film fungiert als elaboriertes Instrument, um Verbindungswege oder „Passagen“ (Michel Serres) zwischen der Realität und der fiktiven Sphäre herzustellen. Filmproduktionen verknüpfen dabei drei Elemente: erstens reale individuelle und kollektive Angsterfahrungen, zweitens wissenschaftlich-theoretische, klinische oder kulturelle Angstdiskurse und

drittens fiktionale Repräsentationen. Angstfilme stellen nicht nur Archivspeicher verschiedensten Angsterlebens dar, die herkömmliche Geschichtsschreibung torpedieren oder erweitern können. Sie sind auch multifunktionale Reflektoren der zitierten Angstdiskurse. Fiktionale Angstverfilmungen schließen nicht selten auf eine Weise an realpolitische Angst- und Bedrohungsszenarien an, die kritische Sprengkraft besitzt.

Der Film ist eine potente reflexive ‚Angstmaschine‘, die Angst darstellt, kommuniziert, erzeugt oder zu deren Bewältigung beiträgt. Indem sich kollektive oder persönliche Ängste in konkreten Filmfiguren spiegeln (wie z.B. beim Tierhorrorwesen Godzilla als Verkörperung des japanischen Atombombentraumas), können sie in der filmischen Fiktion therapeutisch bearbeitet und modifiziert werden. Die daraus entspringenden Bewegtbilder stellen eine tiefgreifende symptomatologische Analyse gesellschaftlicher Angstprozesse dar. In einer Rückkopplungsschleife wirkt das filmisch generierte Wissen über Angstfunktionen wiederum auf den sozialen Körper zurück und steuert dessen Umgang mit Angst.

Zwei Filmgenres gelten als besonders aussagekräftige Reflektoren des Wissensfeldes Angst: Science-Fiction- und Horrorfilme der 1960er und 1970er Jahre entfalten eine große Bandbreite relevanter epistemologischer Angstkonzeptionen und repräsentationaler Angsttechniken. Wie wird hier Angst cineastisch ausgestaltet und ggf. imaginativ überwunden („Resilienz“, „posttraumatic growth“)? Denn Angst wird in ihnen als irritierender Affekt präsentiert, der von ihm betroffene Filmfiguren oder innerfilmische Kollektive nicht nur hemmen und stillstellen („freezing“), sondern auch zu innovativ-kreativen Handlungen animieren kann. Welche Wege kennen die beiden Filmgenres in die Angst und aus der Angst heraus – für die Filmcharaktere und sich mit ihnen identifizierende Zuschauende?

## SCIENCE, FIKTION, ANGST

Die letzten Jahrzehnte waren geprägt von grundsätzlichen Veränderungen im und durch Wissen, die mit Neuerungen in den Naturwissenschaften (z.B. in der Humanmedizin), der Gen- und Biotechnologie, aber auch mit dem Eintritt ins ‚Atomzeitalter‘ sowie mit der Erkundung des Weltraums zusammenhängen. Befördert wurden hierdurch Fortschrittsphantasien, kulturelle Wünsche und konstruktive politische Kontroversen, aber auch kollektive Ängste, nationale Traumata und dysfunktionale Ordnungen. So thematisiert der Spielfilm

*The Village of the Damned* (1961) Angstthemen im Anschluss an die Atomforschung und Wissen über die Destruktivität von Nuklearenergie, indem er eine ominöse Strahlung aus dem Weltraum und Inkarnationen des Außerirdischen behauptet; *Fantastic Voyage* (1966) befasst sich mit Semantiken des ‚Kalten Kriegs‘, indem er globalpolitische Freund-Feind-Spannungen auf immunologische Kämpfe im Körperinneren überträgt, wobei medizinische Visualisierungstechniken wie endoskopisches Sehen konterkariert werden; *The Andromeda Strain* (1971) erzählt von extraterrestrischen Viren und atomarer Selbsterstörung. Wie eng filmische Angstrepräsentationen mit realgeschichtlichen Entwicklungen oder gesellschaftlichen Angstphantasien verbunden sind, zeigen zudem Filme wie *Soylent Green* (1973), der zu den Themen Treibhauseffekt, Überbevölkerung und Hungersnöte Stellung bezieht oder *The Stepford Wives* (1975), der sich mit der zweiten Welle der Frauenbewegung auseinandersetzt, indem er männliche Kontrollphantasien in Gestalt roboterhafter Traum(haus)frauen mit Fragen politischer Frauenemanzipation konfrontiert. *The Clonus Horror* (1976) fokussiert auf Klonierung und Organtransplantation als neuartige Versicherungssysteme und *Demon Seed* (1977) auf zeitgenössische Angstthemen wie künstliche Reproduktionstechnologien, Mensch-Maschine-Verschmelzung, Eizellentransfer und In-vitro-Fertilisation.



Abb. 1: Filmstill aus *The Boys from Brazil* (1978)

Auch *The Boys from Brazil* (1978) wirft einen spielerisch-hypothetischen Blick auf Ende der 1970er Jahre mächtige und angstbesetzte Felder der Humanmedizin und Biotechnologie wie Blutsverwandtschaft, Mutter- und Vaterschaft, Familien- und Geschlechterrollen. Der Horror-Thriller befasst sich mit animalischer oder menschlicher reproduktiver Klonierung (Abb. 1), die bei seiner Veröffentlichung reine Zukunftsmusik waren, im Film jedoch als reale Bedrohung in Szene gesetzt werden. Fortschrittsoptimismus und gesellschaftliche

# Fortschrittsoptimismus und gesellschaftliche Potenzialität kollidierten damals mit kollektiven Ängsten vor mensch- lichen Doppelgängern und Duplikaten

Potenzialität kollidierten damals mit kollektiven Ängsten vor menschlichen Doppelgängern und Duplikaten, vor der Ersetzbarkeit des Individuums sowie verabschiedeter Menschenwürde und Einzigartigkeit, die uns auch heute wieder hinsichtlich der Rolle Künstlicher Intelligenz umtreiben. Die zeitgenössisch empfundene Bedrohung ob hyperpotenter wissenschaftlich-technologischer Neuerungen schlug sich auf Filmebene in heimsuchenden Visualitäten nieder, die das Ideal reiner und unschuldiger Wissenschaftlichkeit erschütterten. *The Boys from Brazil* greift Tabuthemen wie NS-Menschenexperimente, Eugenik und Rassenhygiene auf. Seine dystopische Vision einer Reaktivierung nationalsozialistischer Machtinteressen in Gestalt von Hitler-Klonen referiert auf kollektive Traumata infolge des Holocaust/der Shoah.

Die genannten Science-Fiction-Filme machen synergetische Effekte zwischen Naturwissenschaft, Technologie, Gesellschaft, Zeitgeschichte und visueller Kultur sichtbar. Wissenschaftliche Inhalte oder Denkfolien werden ins Filmische transferiert und vice versa: Science in Fiction – Fiction in Science. Fakt und Fiktion, Phantasie und Wirklichkeit, Vision und Realisierbarkeit, technische Machbarkeit und moralische Grenzen, Optimismus und Pessimismus, Utopie und Dystopie gehen hier Hand in Hand und stehen zugleich zur Disposition. Wie in der Science-Fiction-Theorie erforscht, können Filme dieses Genres seismographisch und zukunftsweisend (Gereon Uerz), aber auch selbstreferentiell und Geschichte abbildend (Fredric Jameson) verfahren. Oder die filmischen „Katastrophenszenarien“ fungieren als Exerzierfelder oder kathartische „Reinigungsbecken“ für gesellschaftliche Ängste (Susan Sontag).

## HORRORFILMSKRIPTE DER ANGST

Auch der moderne Horrorfilm ist seit den 1960er Jahren vielfältig mit der Rezeption und Kritik kultur- und zeitgeschichtlicher Ereignisse verbunden, die die Realität und das Imaginäre der US-amerikanischen Gesellschaft prägten. Hierzu gehören die Ölkrise, die atomare Bedrohung, die Frauenbewegung und sexuelle Revolution, das Civil Rights Movement, das Massaker an der Kent State University oder prominente Ermordungen, u.a. von John F. Kennedy, Malcolm X, Martin Luther King und Sharon Tate. Horrorfilme dieser Zeitperiode spiegeln die politischen Effekte des Vietnamkriegs und anderer kollektiver Gewaltraumata und setzen sie blutig in Szene (vgl. Adam Simons *The American Nightmare* (2000)).

Kultur-, Film- und Medienwissenschaft erforschten, wie sich Theorieentwicklung und filmische Repräsentation wechselseitig beeinflussen: in Form psychoanalytisch geprägter Begriffe wie „Angstlust“ und „guilty pleasure“, narratologischer Konzeptionen wie „suspense“ und gendertheoretischer Konstruktionen wie „weibliche Schaulust“, „female rage“ und „gender identity transgression“, wie Annette Brauerhoch, Carol Clover, Barbara Creed, Judith/Jack Halberstam, Gertrud Koch und Heide Schlüpmann seit Anfang der 1990er Jahre intonierten. Filmanalysen fokussierten auf zwei Arten filmischer Wissensfiguren: erstens Angst-Erzeuger wie Monster, Zombies, Serienkiller und aggressive Rächer\*innen und zweitens Angst-Habende/Geängstigte wie „scream queens“, „female victim-heroes“ oder „final girls“, wobei beide Arten ineinander umschlagen oder subvertiert werden können (James McFarland). Mittels Identifikation mit der Aggressorposition oder dem Opfer erleben Zuschauende eine Immersion in die filmische Fiktion und können zugleich eigene Ängste und Traumata „erinnern, wiederholen und durcharbeiten“ (Sigmund Freud). Oder sie härten sich gegenüber potenziellen Angst-erlebnissen ab, wie in einem „bootcamp for the psyche“ (Wes Craven).

Im modernen Horrorfilm dominieren Aggressor\*innen in Menschengestalt, die mit Monsterphysiognomien ausgestattet sein können (Georg SeeBlen). Filme wie *What Ever Happened to Baby Jane* (1962) über eine gewalttrachtige Beziehung rivalisierender Schwestern und *Repulsion* (1965) über eine als Kind von ihrem Vater missbrauchte neurotische

Männermörderin bestätigen diese Wende und machen die menschliche Psyche, ihre Instabilität und Angstbesetztheit als Quelle für Krisen aus. Neben der Vermenschlichung der Monsterkategorie respektive ‚Monstrosifizierung‘ der Kategorie Mensch verwischen auch andere Grenzlinien, zum Beispiel zwischen Männlichkeit und Weiblichkeit, Subjekt und Objekt, Täter und Opfer, Normalität und Perversion, Gutem und Bösem, Menschlichem und Posthumanem. In Horrorfilmen wie *Night of the Living Dead* (1968) oder *Rosemary's Baby* (1968) werden dabei Kollektivängste von der soziopolitischen Makro- auf die Mikrogeschichte transponiert und dadurch gestaltbar gemacht.

Als einer der ersten modernen Horrorfilme gilt der Thriller *Psycho* (1960), in dem Alfred Hitchcock in Anschluss an den realen Serienkillerfall Ed Gein mit der Kategorie des geschlechtlich irritierten Täters in Cross-Dressing-Montur spielt, wobei – ähnlich wie später in *Dressed to Kill* (1980) – binäre und heteronormative Geschlechterbilder und Blickmuster aufweichen. Fixiert auf das Mütterliche zieht der schizophrene Protagonist Norman Bates, wann immer er sich sexuell zu einer Frau hingezogen fühlt, die gegengeschlechtliche Kleidung seiner toten Mutter an und tötet die Begehrte aus antizipierter Rivalität bzw. Schuldgefühlen aufgrund seiner sexuellen Autonomiebestrebungen, die ihm die Mutter zu Lebzeiten missgönnt hatte.



Abb. 2, 3: Frauenmord mit Angstrückkopplung; Filmstills aus *Peeping Tom* (1960)

Im selben Jahr erscheint Michael Powells *Peeping Tom* (1960), der um Voyeurismus, Skopophilie sowie ein Archiv angstgefüllter Gesichter kreist. Als Kind wurde Mark Lewis von seinem Wissenschaftler-Vater dergestalt missbraucht, dass er unter ständiger Beobachtung stand, während dieser ihn verschiedenen Angstauslösern aussetzte. Als erwachsener Prostituierten- und Frauenmörder wendet er das Blatt. Anstatt seelisch verletzt zu werden, verletzt er in Gestalt einer Täter-Opfer-Inversion nun andere. Er übernimmt die väterlicherseits obsessiv erforschte Frage: Wie sieht ein menschliches Gesicht mit der größtmöglichen Angstexpression aus? Mark verspürt den Drang, in die von Todesangst gezeichneten Gesichter seiner Mordopfer zu schauen. Aus diesem Grund hat er eine einzigartige Mordwaffe konstruiert, die an eine Filmkamera montiert ist (Abb. 2). Der psychopathische Serienmörder filmt seine Opfer just in dem Moment, in dem er sie mit dem angespitzten Arm des Kamerastativs ersticht. Zusätzlich lässt er sie in einen Klappspiegel blicken, um so Bewegtbilder eines Maximums an Angst zu kreieren (Abb. 3). Was erzeugt mehr Angst: der Aggressor in Aktion oder das verletzte Opfer? Dieser blick- und kameratechnische Rückkopplungseffekt macht *Peeping Tom* zu einer selbstreflexiven Metaerzählung, die die Mechanismen des Kinos per se, verschiedene Sehsysteme sowie die Analogie von Kamera und Waffe vorführt. Um sein ‚Archiv der Angstschreie‘ zu komplettieren, penetriert er sich schließlich selbst mit der Klinge, um sich beim Sterben zuzusehen. Er richtet die als Kind empfangene Gewalt zuerst gegen andere und dann sich selbst.

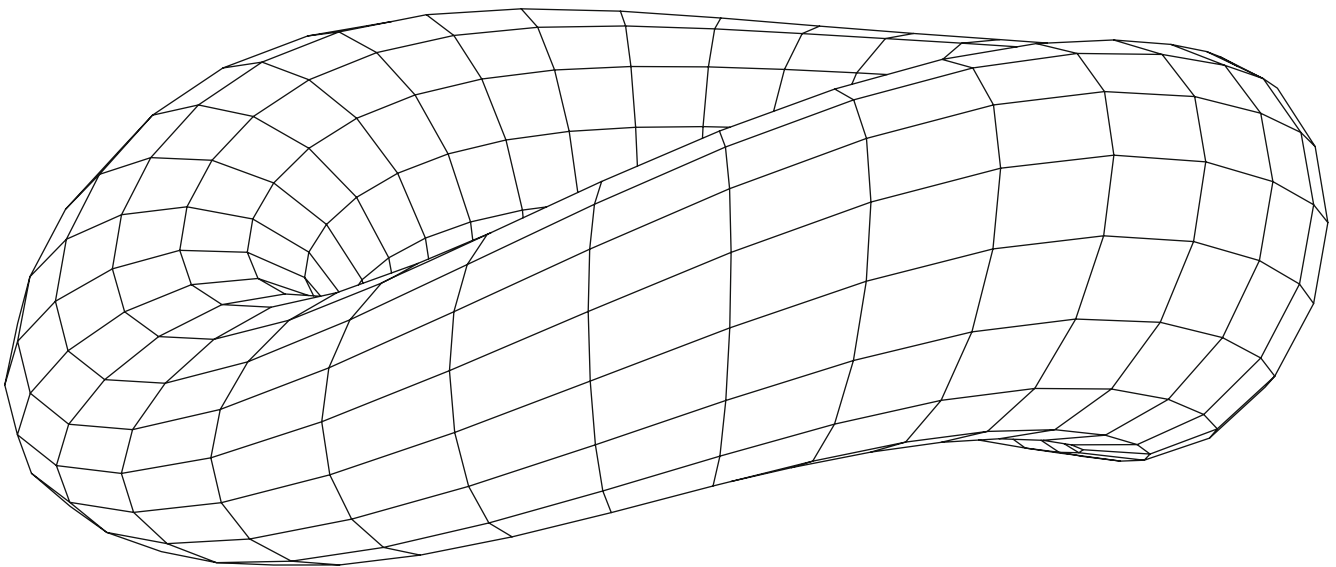
### MIT ANGST SPIELEN

Science-Fiction- und Horrorfilme dieser Zeit sind ein agiler Teil kollektiver Prozesse von Angstvergegenwärtigung und Angstbearbeitung. In Variation philosophischer und psychoanalytisch geprägter Angsttheorien lösen sie die Opposition von objektbezogener Furcht versus objektloser Angst auf, zum Beispiel in Form konkreter, aber unsichtbarer Angstobjekte wie in *Alien* (1979) oder *Rosemary's Baby*. Unspezifische Angstobjekte wie der Parasit in *Shivers* (1975) oder neurosebedingte Angst vor der Nähe zum Männlichen in *Repulsion* setzen auf filmischer Ebene Angstproduktionen in Gang (*visual pleasure*, Angstlust, *thrillseeking*), die die Filmcharaktere – und indirekt auch sich identifizierende Zuschauende – konkret parieren können. So auch emanzipierte und ermächtigte Frauenfiguren, die durch ihr queeres, „monstrous“ oder „messy gender“ (Halberstam) den meist männlichen Aggressor besiegen können, was Zuschauenden eine „cross-gender-identification“ ermöglicht, so Clover in *Men, Women, and Chain Saws*.

# Science-Fiction- und Horrorfilme dieser Zeit sind ein agiler Teil kollektiver Prozesse von Angstvergegenwärtigung und Angstbearbeitung.

Nicht selten wird in Angstfilmen zudem die spezifisch westliche Einsatzweise von Gewalt kritisiert, die von postkolonialer Vormachtstellung, Siegesbewusstsein und Superioritätsdenken gekennzeichnet ist. Als kulturelle Orte können in ihnen Angstsymptome traumatisierter, schuldbeladener oder allzu siegessicherer Kollektive durchgearbeitet werden, die in der Vergangenheit selbst verletzt wurden, aber auch eigene Bevölkerungsteile oder fremde Gruppen massiv verletzt haben. In einem fiktiven Spiel werden diese Erfahrungen auf filmische Zeichenträger wie aggressive Rächerinnen („female-victim-hero“, Clover) oder unbesiegbare Monster übertragen, re-enacted, kathartisch abgeführt und mit verschiedenen Enden durchgespielt.

16



---

**Gekürzte und überarbeitete Fassung  
eines ursprünglich unter dem Titel  
„Angst im Film“ erschienenen Textes.  
Erstveröffentlichung in: „Angst: Medizin.  
Psychologie. Gesellschaft“, hrsg. von  
Prof. Dr. Peter Zwanzger, Medizinisch  
Wissenschaftliche Verlagsgesellschaft,  
2018.**



*angst essen film auf*

DER FILM

IST EINE

POTENTE

REFLEXIVE

„ANGST-

MASCHINE“

# Ambivalenz der Angst, Kino der Ambivalenz

„Bangemachen gilt nicht.“

1.

18

Noch weit von der Erfindung des Kino-Apparates und des bewegten Filmbildes entfernt, sammeln die Brüder Grimm kleine Geschichten, die sie dann als *Kinder- und Hausmärchen* in zwei dicken Bänden 1812 und 1815 veröffentlichen. Schon an vierter Stelle steht das *Märchen von einem, der auszog, das Fürchten zu lernen*. Es beginnt mit einem Vater, der zwei Söhne hatte – einen älteren, der „klug und gescheit“ war, den man also mit allerhand Aufgaben betrauen konnte – jedenfalls solange er sich nicht so sehr ängstigte, was er wohl häufig tat; der andere indes, der jüngere, „war dumm, konnte nichts begreifen und lernen“. „Mit dem wird der Vater noch seine Last haben!“, sagten die Leute. Nur – der dumme Sohn war, gerade weil er dumm war und so Gefahren schlichtweg nicht als solche erkannte, äußerst mutig und furchtlos. Er machte einfach, ohne groß zu überlegen, und hatte keine Angst vor nichts! Und so zog er los auf eine Reise, die ihm das Fürchten lehren sollte: ein idiotischer Held, der komisch, fast schon lächerlich wirkte – und nicht einmal bemerkte, auf welch tragische, brutale Weise die Versuche, ihm Angst zu machen, immer wieder schlimm scheiterten, mit Beinbruch und Leichenfledderei, und auch die Nächte in einem unheimlichen Gespensterschloss überstand er mit beiläufigem Mord und Totschlag – nur das Gruseln lernte der Junge nicht. Aber immerhin erlöste er das Schloss von einem bösen Fluch und bekam dafür die Königstochter zur Frau. Und die wusste end-

lich, ihm das Fürchten zu lehren, indem sie einen Eimer kaltes Wasser mit zappelnden kleinen Fischchen über ihn ausschüttete – während er schlief.

Mithin: die Angst überwältigt ja nicht uns, sondern den stupiden Helden. Insgesamt ist das Märchen ja ein Gruselmärchen, und zwar in beinahe jeder Episode. Wir sind in sicherer Distanz, für uns ist die Geschichte Unterhaltung, gegebenenfalls auch „lehrreich“ in dem Sinne, dass wir hier exemplarisch unser Unterscheidungsvermögen ausprobieren können (und so ist es mit vielen Märchen, wie etwa auch in dem dann nachfolgenden, fünften vom *Wolf und den sieben jungen Geißlein*, wo ja auch Angst ein treibendes, tragendes Motiv ist). Für uns rutscht die Angst ins Reich der Phantasie.

Nicht zuletzt, um eigene Ängste zu bewältigen – oder auch nur zu verdrängen, für einen Moment egal sein zu lassen –, reizt an solchen Geschichten wie den Märchen auch eine Angstlust, das Gefühl, in wohliger Sicherheit, sich dem Schauern auszusetzen (die damals noch junge philosophische Ästhetik, erst Edmund Burke 1756 und dann Immanuel Kant in seiner *Kritik der Urteilskraft* 1792, hatte hierfür den Begriff des Erhabenen eingeführt). – Eigentlich ein ziemlich teuflischer Teufelskreis: Die Angst auszuhalten, um die Angst vor der Angst nicht auszuhalten zu müssen.

## 2.

Von Anfang an lebt das Kino von solcher Ambivalenz der Angst, lebt von der Angstlust wie der Angstabwehr, den filmisch übersteigerten Angststörungen, die – seien's individuelle, seien's soziale – Angststörungen manchmal erträglicher machen, oft auch einfach nur vergessen lassen. Das menschliche Angstgefühl in all seinen Facetten lässt sich im Film scheinbar leicht zunutze machen – denn der Film verlängert nur technisch, was uns ohnehin bewegt, wie Alexander Kluge erklärte: „Man kann das so sehen: seit einigen zehntausend Jahren gibt es Film in den menschlichen Köpfen – Assoziationsstrom, Tagtraum, Erfahrung, Sinnlichkeit, Bewusstsein. Die technische Erfindung des Kinos hat dem lediglich reproduzierbare Gegenbilder hinzugefügt.“ Und mit solchen Gegenbildern bearbeitet nun seit über einhundert Jahren das Kino die Angst, die Ängste, die Furcht, das Gruseln, den Schrecken und das Grauen – oder einfach auch nur den wohl dosierten, harmlosen Nervenkitzel, die reine Lust und Neugier, anderen bei ihrem Umgang mit der Angst zuzusehen, als Publikum, als Öffentlichkeit.

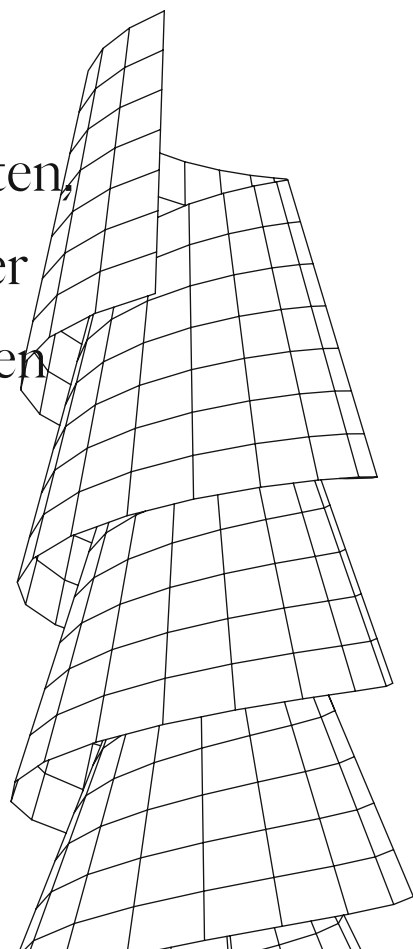
Weil das fast schon trivial anmutet, sind es längst nicht mehr die einfachen Effekte von Schock und Montage, mit denen *Suspense* hergestellt wird. Mit allerhand Adaptionen aus dem Neuen Film hat sich das Hollywood-Blockbusterkino seit den 1970ern immer wieder spät-, post- und schließlich metamoderner Methoden bedient, wie etwa die selbstreferenzielle Verschachtelung, die in John Landis' Video zu Michael Jacksons *Thriller* (1983) durchgespielt wird: Ein junges Liebespaar ist nachts unterwegs, turtelnd; im Licht des Vollmonds verwandelt sich er – Michael Jackson – in einen Werwolf. Sie – Ola Ray – schreit panisch! Das alles passiert auf einer Kinoleinwand – und mitten im Publikum: dasselbe Paar, er amüsiert mit einer Riesenportion Popcorn, während sie sich angstvoll an seinen Arm klammert – bis sie das Kino verlässt. Er bringt sie nach Hause – wo sich nun auf dem Weg über einen Friedhof die Leinwandzene vom Kino wiederholt, bis er, also Michael Jackson, als Zombie mit anderen Untoten tanzend seinen Song präsentiert. Dazu noch die Off-Stimme von Vincent Price, der Ikone des Horrorfilms, die man etwa als Dr. Phibes kannte ... Übrigens: von der Angst, der Ola Ray ins Gesicht geschrieben steht, sieht man nichts mehr – überhaupt taucht das Mädchen nicht mehr auf, die ganze Romanze ist verschwunden. Was zählt, sind die

Effekte, die in diesem Video-Clip zu einem kleinen Film großartig montiert sind, Bilder, die weitaus mehr als nur den Song *Thriller* illustrieren.

Ein Kino der Angst in nuce. Warum? Das hier effektiv inszenierte und provozierte Angstgefühl ist ein soziales Verhältnis; nicht nur, weil die Bilder soziale Verhältnisse sind (gerne mythologisch oder auch nur pseudomythologisch – Zombie, Werwolf, Friedhof bei Vollmond etc.), sondern weil es Menschen sind, die hier ihre Ängste ausagieren – auf der Leinwand, vor allem aber als Publikum. Das Repertoire der Emotionen, mit denen hier filmisch gespielt wird, ist bekannt, die Spannbreite der möglichen Reaktionen kalkuliert; das Kino wäre kaum so unterhaltsam, wenn hier nicht in einer Art *technopsychologischen Parallelismus* das funktionieren würde, was Adorno und Horkheimer den „Schematismus“ nannten und als wesentliches Element der Kulturindustrie ausmachten: die Kinobilder nehmen uns das Denken ab, gerade weil sie wie Denkbilder daherkommen.

Mit solchem Schematismus werden nicht bloß „reale Ängste“ in irrealer übersetzt; vielmehr können die Bilder deshalb „reale Ängste“ schematisieren, weil – wie Georg Seeßlen über das *Kino der Angst* schon 1980 schrieb – „dem gesellschaftlichen Teil des Lebens [...] weitgehend der Thrill entzogen [wird]; die Einheit von Lust und Angst wird gesprengt, indem die Angst dem sozialen, die Lust einem (mehr oder weniger imaginären) ‚privaten‘ Bereich zugeordnet wird. Und beides wäre nur noch im Mythos zusammenzubringen.“ Eben das leistet der Film.

Die Angst auszuhalten,  
um die Angst vor der  
Angst nicht aushalten  
zu müssen.



Im Umgang mit der Angst oder vielmehr dem – nicht nur individuellen, sondern vor allem auch kollektiven – Angstgefühl bekommt das Publikum auf unterhaltsame Weise die Möglichkeit vorgeführt, gleichsam Strategien der Angst- oder überhaupt Problembewältigung mit nötigem Abstand gedanklich-emotional durchzuspielen, auszuprobieren. Das bildet nicht nur die Grundlage der Filmästhetik, sondern charakterisiert eben die Besonderheit der Filmästhetik als Ideologie, als notwendig falsches Bewusstsein.

## Revolution ist die Abschaffung der Angst.“

Friedrich Geyrhofer schreibt 1971 über *Horror und Herrschaft*: „Terror und Schock sind der Technik des Films immanent: die ersten Großaufnahmen des menschlichen Gesichts in Filmen von Griffith jagten einem Publikum Angst ein, das auf der Leinwand abgeschnittene Köpfe zu sehen vermeinte. Der Film als einzige Kunstform kann die Realität nahezu lückenlos wiedergeben, aber um den Preis, sie zu manipulieren. Der Realismus des Films ist durchaus illusionär; umgekehrt wirkt die filmische Illusion am intensivsten, weil sie innerhalb und aus den Bestandteilen der Wirklichkeit produziert wird.“ Dies hat bekanntlich Siegfried Kracauer ähnlich als Potenzial des Films zur „Errettung der äußeren Wirklichkeit“ beschrieben: „Unter allen existierenden Medien ist es allein das Kino, das in gewissem Sinne der Natur den Spiegel vorhält und damit die ‚Reflexion‘ von Ereignissen ermöglicht, die uns versteinern würden, träfen wir sie im wirklichen Leben an. Die Filmleinwand ist Athenes blanker Schild. Aber das ist nicht alles. Der Mythos gibt außerdem zu verstehen, dass die Abbilder auf dem Schild oder der Leinwand Mittel zu einem Zweck sind: sie sollen den Zuschauer befähigen – mehr noch: dazu antreiben –, das Grauen zu köpfen, das sie spiegeln.“ Gerhard Schweppenhäuser bemerkt dazu: „Bilder können dabei helfen, das ‚wahre Angesicht‘, das Grauen der Realität zu erkennen, das so übermächtig ist, dass wir seinen realen Anblick nicht ertragen könnten.“

Auch wenn's banal anmutet: die Konjunktion ist wichtig – denn selbstverständlich hilft nicht jedes Bild an sich, das Grauen der Realität zu erkennen; und es ist Ästhetizismus, anzunehmen, dass das wenigstens bei den guten Filmen (also bei Filmen, die Kinoenthusiasten nach irgendwelchen Kriterien als „gut“ klassifizieren) so sei. Was wir aus den Bildern machen (etwa Erkenntnisse gewinnen), liegt bei uns, ist subjektive Urteilskraft, nicht objektiv im Film versteckt.

Überdies: es sind und bleiben Bilder; wenn sie ausgehalten werden können, heißt es mitnichten, dass das ausgehalten wird, was sie abbilden, imaginieren oder repräsentieren. Auch das bedeutet wiederum: der Film schematisiert Angst, arbeitet mit Effekten, Typisierungen, Standardisierungen; Schrecken und Erschrecken bleiben unterm Strich harmlos. Zur Dialektik der Gesellschaft des Spektakels gehört also: mit dem Kino der Angst die Angst außerhalb des Kinos unsichtbar, unbemerkbar zu machen; in den nachgerade „hysterischen“ (Fredric Jameson) Überformungen inszenierter Gefühlswelten, veröden gesellschaftliche Sensibilisierungen, mit der Angst umzugehen.

## 4.

„Der Zweck der Revolution ist die Abschaffung der Angst“, hatte Adorno einmal an seinen Freund Walter Benjamin geschrieben. Gemeint ist ja damit nicht, jene schützende Angst aufzugeben, die ein Leben ohne Angst eigentlich erst möglich macht, weil sie hilft, sich zu besinnen, Distanz zu gewinnen, Gefahren zu bewältigen (oder sich notfalls geschickt aus dem Staub zu machen). Gemeint ist mit der Abschaffung der Angst die Abschaffung von Verhältnissen, die nur aus Angst bestehen und sich als Schrecken fortsetzen. Gemeint ist das, was W. H. Auden 1947 als *Age of Anxiety* bezeichnete (im selben Jahr erschien in Amsterdam die *Dialektik der Aufklärung*).

Audens Gedicht vom „Zeitalter der Angst“ war selbst schon ein Versuch, mit eben diesem Zeitalter umzugehen, mit Weltkrieg und millionenfachem Massenmord irgendwie fertig zu werden; Bernstein hatte das Gedicht zwei Jahre später sinfonisch vertont. Populär wurde die Rede vom Zeitalter der Angst allerdings erst durch Marshall McLuhans *Die Gutenberg-Galaxis*, das 1962 erschien – also im Zuge einer

Entwicklung, in der sich die spätkapitalistische Gesellschaft augenscheinlich mitnichten als Zeitalter der Angst darstellte, sondern vielmehr als Zeitalter von Überfluss, Konsum und Aufstiegschancen präsentierte; das Zeitalter der Angst ist das Zeitalter, das die Angst kultiviert hat – und ihr damit eine zynische Beiläufigkeit gab. Der Heimatfilm wird durch den portionierten Grusel ersetzt, definiert etwa durch die Reihe der Edgar-Wallace-Krimi-Verfilmungen – und Picassos *Guernica* hängt kleinformatig im Büro, als dekorativer Wand schmuck (vgl. *Die blaue Hand*, Regie: Alfred Vohrer, D 1967).

„Angst ist heute zur Ware geworden“, notiert Günther Anders in seiner *Antiquiertheit des Menschen* 1956, „über Angst spricht heute jedermann. Aber aus Angst sprechen nur sehr wenige.“ Insofern lebten wir nicht in einem Zeitalter der Angst, sondern in einem „Zeitalter der Unfähigkeit zur Angst“. Und „gemessen an dem Quantum an Angst, das uns ziemte, das wir eigentlich aufzubringen hätten, sind wir einfach *Analphabeten der Angst*.“

## 5.

Fritz Langs *Metropolis* ist ein Film, der auch zeigt, wie Herrschaft sich durchsetzt – mit Angst, und ebenso mit Abstumpfung. Die Verkopplung von Angst und Herrschaft ist dort am stärksten, wo sie nicht mehr auffällig ist, wo weder Angst noch Herrschaft bewusst werden, reflektiert werden. Wohl nicht nur Zufall ist es, dass im selben Jahr, in dem *Metropolis* in die Kinos kommt, Martin Heidegger *Sein und Zeit* veröffentlicht, in dem der faschistische und antisemitische Denker seine die gesamte bürgerliche Philosophie des zwanzigsten Jahrhunderts nachhaltig prägende „Fundamentalontologie“ entwirft, die „Angst“ zum zentralen Antrieb des Daseins erklärt. Hier wird Angst verabsolutiert, „gegenstandslos“, abgespalten von jeder Lust, von jedem Begehren. Angst wird zur „Befindlichkeit“ verbrämt, „entsozialisiert“, zum allein individuellen Problem, das gleichzeitig, wie in der behavioristisch verkürzten Psychologie, vom Subjekt abgespalten wird. Die Filmindustrie hat das allenthalben in ihren Produktionen wiederholt.

Gleichwohl ist Angst auch kein Ding, etwas, das ich habe – und irgendwie loswerden kann. Angst ist ein Gefühl – und Gefühle hat man oder verleugnet sie. Verleugnen lässt sich Angst (wie jedes Gefühl) auf unterschiedliche Weise: ignorieren, überspielen, verdrängen etc. – Eine kritisch-psychiatrische Arbeitsdefinition (Klaus Dörner et al.) nennt Angst „eine Energie, eine bestimmte Aufmerksamkeitsmenge für Gefahren, damit auch eine Aufforderung zum Handeln.

Grundsätzlich gibt es zwei Möglichkeiten für dieses Handeln: [1] Angst als Aufforderung zur Angstkontrolle (Angstabwehr), [2] Angst als Aufforderung zur Gefahrenkontrolle, d.h. Entwicklung einer Gegenstrategie gegen diejenige Bedrohung, die durch Angst signalisiert wird. Angst ist dafür da, die Sinne zu schärfen, ist also gesund. Angst und Furcht sind keine Gegensätze, sondern ein Kontinuum.“ Angst ist notwendig und sinnvoll, menschlich – und so eben in einer befreiten Gesellschaft auch Bedingung dafür, ohne Angst zu *leben*.

Wenn auch auf ambivalente Weise, verewigt das Kino die Angst – indem es sie in ihrer Ambivalenz, also Lust und Abwehr als Angst vor der Angst schematisiert.

## 6.

Aber auch das bedeutet solche Ambivalenz: Eine ganz andere Wendung nimmt das Grimmsche *Märchen von einem, der auszog, das Fürchten zu lernen* in der DEFA-Verfilmung *Der Furchtlose*, die Julius Matula 1989 umsetzte. Hier kommt am Ende der Vater wieder ins Spiel – zur Hochzeit seines Sohnes mit der Prinzessin ist er eingeladen und fährt mit der Kutsche im Schlossgarten vor, wo er vom Brautpaar empfangen wird: „Na, was ist, mein furchtloser Ondra? Weißt du nun, was man fühlt, wenn man Angst hat?“ Ondra nickt. „Also habe ich dich nicht umsonst zur Probe in die Welt geschickt“, und der Vater erklärt: „Liebe und ein tapferes Herz sind mehr wert als Ruhm und Geld. Wem das Herz auf dem rechten Fleck schlägt, wer nur einmal erkannt hat, was Liebe ist, der bekommt als Mitgift auch ein hübsches Päckchen voll Angst. – So war es auf der Welt, seit die Menschen leben, so bleibt es sicher auch.“ Der Junge geht mit der Prinzessin weg. „Ist das wahr mit der Angst?“, fragt die Prinzessin, und Ondra antwortet: „Natürlich ist das wahr. Und ich will dir auch sagen warum.“ Die beiden laufen, Hand in Hand, durch den Schlossgarten. „Ich habe Angst gehabt um dich, mein Röschen.“ Und noch einmal ruft er freudig ihr zu, als sie Hand in Hand, durch den Schlossgarten anfangen zu laufen: „Ich habe Angst gehabt um dich!“ Und sie: „Und ich um dich!“ Und er: „Und ich um dich!“ Und sie wieder: „Und ich um dich!“ Beide lachen. Und ziehen – im Sinne kritischer Phantasie, die eben das Kino in seiner Ambivalenz auch ermöglicht – *ohne Angst zu leben* ab ...

# Alter Angsthase deutscher Film

22

Hallo, mein Name ist Timo und ich möchte heute mit euch über Angst reden. Und über Geld. Konkret über die Initiative *Angst essen Kino auf*.

Ich bin ein ängstlicher Mensch. Ich habe Angst vor Krankheiten, Angst vorm Fliegen, Angst, die Kontrolle zu verlieren. Die Psychologie nennt es eine generalisierte Angststörung.

Das ist nicht angenehm. Angst lähmt und macht einfallslos. Angst hindert einen daran, mit dem Rucksack durch Indien zu trampeln, wie es sich für sinn-suchende Millennials gehört. Angst macht unattraktiv. Viele Menschen wünschen sich Freunde und Partner\*innen, die einen auf verrückte Abenteuer mitnehmen. Angsthassen machen alles mit angezogener Handbremse,

statt Zukunftsvisionen haben sie nur tausend Versionen im Kopf, wie etwas schief gehen kann. Ich bin mir sicher, dass meine Angststörung und mein Beruf als Drehbuchautor auf derselben blühenden, manchmal überwuchernden Phantasie gründen.

**Deswegen bin ich**

**inzwischen überzeugt, dass die**

**deutsche Film-**

**branche im Ganzen auch eine**

**Angststörung hat.**

Filmemacher müssen aber, wie Werner Herzog sagt, mit gefälschter Drehgenehmigung als Nachtwächter in die Psychiatrie einbrechen. Oder so. Mutig sein, Grenzen überschreiten. Ich habe mich also ziemlich lange ziemlich alleine und sehr unzureichend mit meiner Angst gefühlt. Dann ist mir etwas aufgefallen.

Als Angstpatient erkennt man natürlich irgendwann die Verhaltensmuster der Gefahrenüberanalyse und Konfliktvermeidung. Deswegen bin ich inzwischen überzeugt, dass die deutsche Filmbranche im Ganzen auch eine Angststörung hat. Klar, man sollte seine eigenen Probleme nicht immer auf andere projizieren. Aber kennen wir das nicht: Bevor ein Projekt angefangen und finanziert wird, ist es genau so, wie wenn ich die Wohnung verlasse, als müsse immer erst dreimal gecheckt werden, ob die Herdplatte denn auch wirklich aus ist, bevor's losgeht.

Wie oft hört man schon Menschen, ob Publikum oder Kritiker\*innen, die ausgeflippte Ästhetik oder radikale Erzählungen deutscher Filme loben, eher schon „naja, für einen deutschen Film...“.

Hat der deutsche Film eine allgemeine Angststörung?

Schon das Schlagwort von der „German Angst“ legt ja nahe, dass die Deutschen nicht gerade ein mutiges Volk sind. Bekanntermaßen leben wir im meist versicherten Land der Welt. Auf eine Art ist es also nachvollziehbar, wenn hier für das Publikum eher Filme produziert werden, die diesem Publikum nicht unbedingt viel Wagemut und Überraschendes zumuten. Teile des Kinos könnten die Bevölkerung verunsichern.

Aber wäre es nicht gerade der Job von Filmkünstlern (zumindest jene, die sich so verstehen), komplett ape-shit zu gehen (wie man im Englischen so sagt) und zumindest immer wieder auch mutige, exzentrische, wilde, angstbefreite und befreiende Filme zu drehen? Natürlich gibt es in allen Kinokultu-

ren Konventionelles und Kalkuliertes. Was in Deutschland oft im Vergleich auffällt, ist aber das überwiegende Ausbleiben der Alternativen, des herausfordernden Gegenkinos (löbliche Ausnahmen, die die Regel usw. usf.). Wie man als Angstpatient auch Menschen braucht, die einem ab und zu mal in den Hintern treten, sich zu überwinden, bräuchte auch der deutsche Film mehr Freunde, die ihn ab und zu vom Sofa wegholen. Gibt es die in Deutschland einfach nicht? Geht der Viervierteltakt, wie Rainald Grebe einst sang, einfach zu tief rein in die Gedanken?

*Eine kleine Nabelschau:* Ich für meinen Teil verspüre zum Beispiel oft schon eine nagende Furcht, wenn ich Mails von Produzent\*innen öffne: Ist irgendein Partner abgesprungen? Wollen sie noch eine Fassung mehr als vertraglich vereinbart? Mögen sie den neuen Pitch doch nicht? Dauert alles wieder länger als gedacht?

Ich schreibe auch – immer mehr, je länger ich in der Branche arbeite – an meinen Büchern mit vielen Ängsten im Kopf: Will das überhaupt irgendwer lesen? Ist das in Deutschland machbar? Kommt das durch die Förderung? Für welchen Sendeplatz soll das bitte gut sein? Ist Drehbuchautor überhaupt ein echter Beruf?

Vor allem aber, wenn ich meine Konto-App öffne, bekomme ich jedes Mal einen kleinen Adrenalinkick: Schon wieder im Minus – wie viele Tage hat der Monat noch, wie lange bis zur nächsten Rate? Ich habe Angst, weil mein alter Laptop langsam den Geist aufgibt und ich mir eigentlich keinen neuen leisten kann. Wie soll ich dann schreiben? Ich habe Angst, die letzte Woche im Monat von Tiefkühlpizza leben zu müssen. Ich habe ein Fahrrad ohne funktionierende Gangschaltung, eine Waschmaschine, die nicht mehr abpumpt, ich habe kein Auto, keinen Fernseher, keine Stereoanlage, fahre nicht mehr in den Urlaub, nicht mal auf den Campingplatz. Nichts davon könnte ich mir zur Zeit leisten. Geld für die horrenden Heizkostenabrechnung musste ich mir von meinen Eltern leihen. Das alles, obwohl ich mit

**Die Angst wird** schreiben schon im Wochenbett wieder, von den Regiekommilitonen fange ich lieber gar nicht erst an. Auf jeder Berlinale haben Kolleg\*innen neue absurde Geschichten über geplatzte Projekte, ewiges Hinhalten, mangelnde Zahlungsmoral und ein unverschämtes Ausmaß von im Voraus geleisteter Gratisarbeit. Das alles ist natürlich ein Ausdruck von Angst, Angst in das falsche Projekt zu investieren, Angst vor dem unberechenbaren kreativen Prozess, vor der Konkurrenz und am Ende dem Publikum.

**immer weiter**

**nach unten durchgereicht**

**und bleibt**

**bei den Kreativen liegen.**

Die Angst wird immer weiter nach unten durchgereicht und bleibt bei den Kreativen liegen. Die sollen dann, so wünscht es die Branche sich oft, inspirierende Ideen haben, während sie nicht wissen, ob sie in zwei Monaten noch die Miete zahlen können. Im Laufe meiner noch nicht so alten Karriere sollten Stoffe erst bitte *frech und anarchisch*, dann *viral* und jetzt vor allem *laut* sein. Wenn es ab morgen *vibrierend* ist, habe ich mein Marketing-Bullshit-Bingo voll. Nach 2 oder 3 Entwicklungsstufen werden die Stoffe dann oft eingestellt, weil sie leider zu laut, frech und anarchisch waren. Überfordert die Zuschauer, vielleicht hat's zu viel vibriert.

einer Co-Autorin einen ganz gut besprochenen Kinofilm, mehrere Folgen einer Vorabendreihe und eine Webserie geschrieben habe.

Ich schreibe das nicht, um ein bisschen Mitleid abzugreifen, sondern um zu zeigen, dass ich nun wirklich kein blutiger Anfänger mehr bin, der sich erstmal irgendwie in die Branche kämpfen muss.

Aus meinem Drehbuchjahrgang kann, soweit ich weiß, genau eine Person vom Schreiben leben. Alle anderen haben, wie ich, Zweit- und Drittjobs, überbrücken mit Elterngeld,

Manchmal hört man wichtige Menschen, weit oben in der Branche, sagen, die Autor\*innen seien Schuld an der generellen Mutlosigkeit, weil sie sich nichts trauen. Aber natürlich entwickeln Kreative Hemmungen, Produzent\*innen mutige Stoffe vorzuschlagen, wenn diese sie oft gar nicht sinnvoll entwickeln können, weil Redaktionen, Streamer und Verleiher sie ihnen ja nun mal auch nicht aus den Händen reißen. Der Mut ist wie eine heiße Kartoffel, alle geben die Verantwortung



dafür schnell weiter. Jene, die nun mal einzig von ihren Einfällen leben, gehen aber nun mal besonders viel Risiko ein, wenn ihre Ideen aus der Reihe tanzen. Was sollen sie anderes machen, als direkt auf Sendeplätze und Zielgruppen hinschreiben, wo man vielleicht mal – verrückte Idee – für seine Arbeit bezahlt werden könnte. Netflix sucht übrigens gerade Romance, hab ich gehört. So zensiert man sich eben selbst.

Mein Arbeitslaptop gibt also gerade den Geist auf und ich weiß wie gesagt nicht, wo genau ich mir einen neuen herauschneiden soll, gleichzeitig soll ich anarchisch vibrierende Stoffe entwickeln, die alle begeistern, aber niemanden überfordern, die emotional berühren ohne irgendwen zu verärgern, die beliebte Muster bedienen, aber nicht kitschig sind. Wenn wir uns also fragen, warum im deutschen Film vieles so rauhfasertapetig, so dreimal gecheckte Herdplatte daherkommt, dann, weil viele von uns sich in dauerhafter Existenznot befinden, die eben nicht kreativ und erfinderisch macht, sondern lähmt, Zeit und kreative Ressourcen bindet.

Was kann man gegen Ängste tun? Ein großes Problem für Menschen mit Angststörung ist, dass es ihnen schwerfällt, über ihre Angst zu reden, weil Angst aus genannten Gründen schambehaftet ist.

Während ich das hier schreibe, habe ich also auch Angst, weil die Branche es eben nur selten sexy findet, wenn man dem allgemeinen Zweckoptimismus mit Downer-Gedanken wie der materiellen Lebensgrundlage ins Gehege kommt. Statt über unsere Existenzängste reden wir alle lieber über Ideen, Visionen und tolle, neue Projekte. Wir zeigen, dass wir auch mit wenig, lieber noch mit *gar nichts* klar kommen. Wir sind sowas von „*easy to work with*“ (and deswegen very leicht auszubeuten). Wir zeigen, dass wir motiviert sind, dass *wir* wirklich *unbedingt* Filme machen wollen, schon immer, schon seit wir 3 waren, 3 Monate, im Mutterleib. Deswegen brauchen wir nur eine Chance, wir zahlen bei ALDI einfach mit den ganzen Chancen, die wir so bekommen.

Die Regisseurin Chiara Fleischhacker hat es beim First Steps Award auf den Punkt gebracht: „Wir rennen so viel, um unsere Filme zu machen... Wir können mit viel Geld umgehen. Womit wir nicht umgehen können, ist gar kein Geld. Denn das bezahlen wir mit unserem Körper und mit unserer Psyche.“

Weil ich das alles (vielleicht hat mich der sarkastische Unterton verraten) für ein Problem halte und auch mit meinen eigenen Ängsten die Erfahrung gemacht habe, dass drüber reden, auch wenn's unangenehm ist, eben *doch* hilft, war ich begeistert, als meine ehemaligen Kommilitoninnen Eileen Byrne und Pauline Roenneberg im letzten Jahr die Initiative *Angst essen Kino auf* gestartet haben. Und siehe da: Unterschriften von tausend deutschen Filmschaffenden. Liegt dann also vielleicht doch nicht nur an mir. Endlich reden wir mal über Angst.

**Es herrscht Angst in  
Euren Reihen.**

**Und das macht UNS Angst“**

Das ist für mich der Kernsatz in unserem „Appell des jungen deutschen Films“. Hier möchte ich unseren Appell mit meiner eigenen Angsterfahrung aber gerne auch noch etwas differenzieren. Es steht zwar auch drin, aber der Aufruf zu mehr Mut, sollte bitte nicht einfach als eine Frage eines anderen „Mindsets“ verstanden werden. Krisen sind meist keine dornigen Chancen, sondern einfach nur Krisen.

Es hilft Menschen mit Angststörung auch nicht, ihnen zu raten, einfach mal mutiger zu sein. Sie müssen an ihrer Denkstruktur arbeiten. Die Filmbranche an ihrer Bezahlstruktur. Denn durch diese Mechanismen werden in beiden Fällen Mut und Angst entweder belohnt oder bestraft. Wenn Mut sich nicht in Mut zur fairen Bezahlung und guten Finanzierung materialisiert, dann bleibt er eine hohle Motivationsphrase – oder schlimmer noch, wird zu einem weiteren Grund, Projekte abzulehnen. War halt nicht mutig genug. So würde Mut aber zu etwas, das man sich leisten muss, um Filme zu drehen, unter destruktiver Selbstausbeutung oder mit Papis Vermögen. Mut als Ausrede, mehr asoziale Ellbogenmentalität einzufordern.

Nachwuchs- und Debütfilme sind oft sehr mutig, weil sie das mitunter auch sein müssen, um \*hüstel\* *laut* zu sein, laut genug, um gehört zu werden. Die Begründung dafür, dass wir als junge Filmschaffende Geld für Projekte brauchen, sollte aber *nicht* sein, dass wir immer *besonders* mutig zu sein haben. Sowieso wollen natürlich auch ältere Filmschaffende mutige Filme machen und davon leben können. Von den Jungen automatisch zu erwarten, sich in ihrer prekären Situation beim Berufseinstieg gleich mal *besonders* weit aus dem Fenster zu lehnen, ist auch nicht sinnvoll. Erstmal gutes, solides Handwerk zu beweisen, ist auch ein legitimes Anliegen. Vielmehr ist andersherum wahr, dass besonders junge Filmschaffende Geld brauchen, um sich in ihrer angespannten Ausgangslage ein bestimmtes Maß an Mut überhaupt erlauben zu können. Die Branche sollte nicht darauf aufbauen (wie sie lange auf Gratis-Praktikanten am 14 Stunden-Set gebaut hat), dass junge Filmschaffende quasi noch draufzahlen, um die Branche mit neuem Input zu versorgen.

Geld macht mutig und kreativ. Ganz einfach. Alles andere haben sich reiche Leute ausgedacht, um nix abgeben zu müssen.

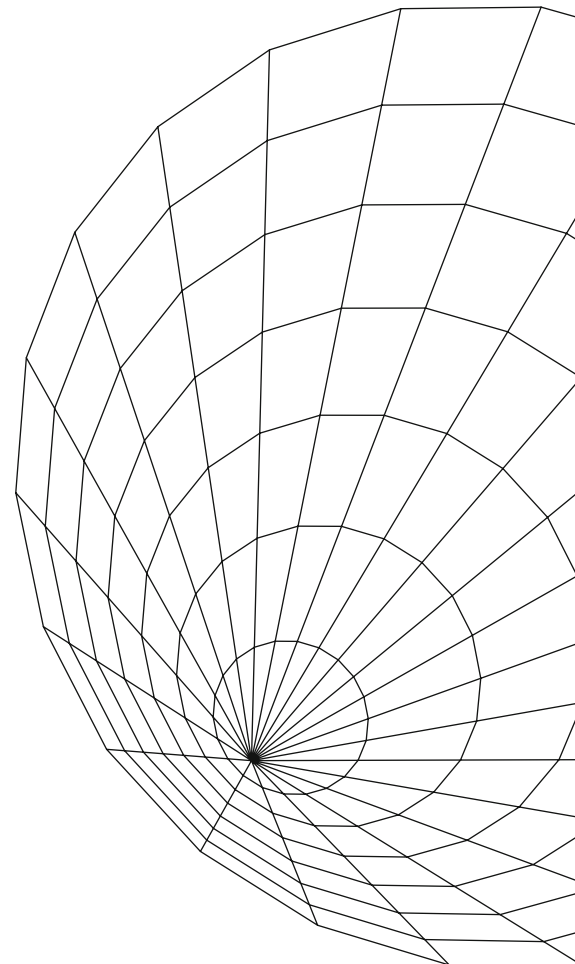
Mut kann man immer nur im Verhältnis zur Größe der Angst beweisen. Ich finde mich schon recht mutig, wenn ich eine Arztpraxis

betrete und ich finde erstmal alle, egal ob jung oder alt, die ihre Konto-App öffnen und trotzdem weiter Filme machen, auch ziemlich mutig, weil sie sich mit ihren Ideen und ihrer Hingabe wahnsinnig verletzbar machen, weil sie ihre offene Hoffnungswunde der Branche zur Verwertung hinhalten. Das verstehe ich jedenfalls unter „Mut“, wenn ich bei *Angst essen Kino* auf mitwirke. Wenn wir diesen Mut nicht als selbstverständlich voraussetzen, sondern als Geschenk begreifen und entsprechend damit umzugehen lernen, wäre ein mutigeres, zu größeren Sprüngen bereites, deutsches Kino sicher machbar.

## Und bitte!

---

Timo Baer (Drehbuchautor) für die Initiative *Angst essen Kino* auf



**Es herrscht**

**ANGST** in

**Euren**

**Reihen.**

27

**Und das**

**macht UNS**

**Angst.**



*Angst essen  
Kino auf.*

Junge

Regisseur:innen

und der

deutsche

Film

PROTOKOLL

MIT:

**PAULINE ROENNEBERG** (FILMREGISSEURIN)

**EILEEN BYRNE** (DREHBUCHAUTORIN UND FILMREGISSEURIN)

**ALFRED HOLIGHAUS** (FILMJOURNALIST UND -PRODUZENT)

**ANNA SCHOEPPE** (GESCHÄFTSFÜHRERIN DER HESSENFILM UND MEDIEN)

**FRIEDER SCHLAICH** (FILMPRODUZENT, FILMREGISSEUR UND DREHBUCHAUTOR)

MODERATION:

**RÜDIGER SUCHSLAND** (FILMKRITIKER, JOURNALIST, REGISSEUR)

Den Anstoß zur Debatte geben Pauline Roenneberg und Eileen Byrne mit ihrem Appell *Angst essen Kino auf*, in dem sie – stellvertretend für viele Filmschaffende am Beginn ihrer Laufbahn – benennen, was misslingt im Umgang mit dem deutschen Filmnachwuchs. Dem Appell schlossen sich im April 2023 innerhalb weniger Tage hunderte Unterzeichner:innen an, Betroffene und Etablierte aus der Branche. Und, das ist bemerkenswert: vielen der Etablierten war nicht klar, wie unwegsam die Situation für Erstlingswerke gerade ist.

Wie ist die Situation denn? Im Zentrum des Appells steht die Feststellung, dass ohne die Beteiligung eines Fernsehsenders faktisch kein Debütfilm zu machen ist. Diese Förderung ist zwar nicht vorgeschrieben, wird aber von Förderanstalten und Verleihern oft stillschweigend vorausgesetzt und außerdem benötigt, steuern die Sender doch sehr viel Geld bei. „Ohne Sender keine Förderung – ohne Förderung keine Finanzierung – ohne Finanzierung kein Debütfilm, ohne Debütfilm keine Zukunft... Das junge deutsche Kino stirbt. Langsam und qualvoll. Vor Euren Augen“, heißt es im Appell, der im Ganzen nachzulesen ist unter [appellkino2023.wixsite.com/jungerdeutscherfilm](http://appellkino2023.wixsite.com/jungerdeutscherfilm).

Die Türsteherrolle der Sender ist in Deutschland nicht neu, was sind also die Probleme? Die Sender sind verkrustet, so die Kritik. Geplante Kinofilme werden dort auf Fernsehkonformität hin beschnitten, Sicherheit geht vor Innovation, neuen Ideen wird kein Platz gegeben. So soll zu jedem Filmprojekt ein erfolgreicher, nicht zu alter Referenzfilm benannt werden – Gewohntes zu wiederholen ist die Devise, dem Publikum lieber nichts Neues zumuten. Auch am *Kleinen Fernsehspiel*, einst der Fels in der Brandung für junges deutsches Kino, bemerkt man trotz Ausnahmen diesen Niedergang in die Gefilde des Gemächlich-Gewohnten. Nicht immer, aber immer öfter risikoscheu und ein Sendeplatz um Mitternacht. Bereits an den Filmhochschulen, wo mit den Sendern kooperiert wird, hält diese zurückhaltend-unterfordernde Kultur Einzug. Dass der Filmnachwuchs sich durch Kampagnen wie *Angst essen Kino auf* als Schicksalsgemeinschaft erkennt, die denselben Problemen ausgeliefert ist und im Miteinander derzeit mehr erreichen kann als im Konkurrenzverhältnis, ist ein großes Verdienst. Die Angst im Titel ist wörtlich zu

verstehen, der junge deutsche Film fühlt sich mehr als hingengelassen.

Dazu kam die Pandemie, die die Investitionen von Verleihern und Sendern in einem nicht zu unterschätzenden und andauernden Maße hat einbrechen lassen. Und selbst mit einem Studenten-Oscar (!) kämpft man in Deutschland jahrelang und möglicherweise vergebens für seinen Debütfilm, selbst wenn er nicht aus der Reihe tanzt. Zweit- und Drittfilme gelten als noch schwieriger zu bewerkstelligen.

Was zieht man nun für eine Konsequenz daraus? Ohne die Sender zu arbeiten, scheint kaum eine Option, schließlich können nicht alle für immer Filme umsonst drehen, als Freundschaftsdienst und aus Spaß an der Freude. Gehälter wollen bezahlt, Mieten überwiesen werden. Und sicherlich kann die Senderbeteiligung den Film auch besser machen. Darin ist man sich einig: Alle an der Filmförderung Beteiligten wollen aus ihrer Sicht das Beste für den Film, aber es sind eben doch sehr viele Köche. Und so bekommen wir die Erstlingswerke, wie sie von ihren Macher:innen geplant wurden, nie zu Gesicht.

Dabei ist da so viel, so das Hauptanliegen des Appells. Da sind Menschen, die ihr Handwerk gelernt haben, die den Fleiß und die Lust haben, mit abendfüllenden Filmen loszulegen und etwas Neues ins deutsche Kino und Fernsehen zu bringen. Und denen im jahrelangen, filmzerstückelnden Umgang mit den deutschen Förderirrunen nicht die Lust, sondern vielmehr die Möglichkeit verloren geht, das zu tun. So endet der Appell denn auch mit: „Was habt Ihr zu verlieren? Uns.“

In der Diskussion tun sich schnell einige Spannungsfelder auf. Eins ist das zwischen der ‚Anspruchshaltung‘ des Nachwuchses und einem Ideal des Guerillafilms.

Frieder Schlaich, selbst Produzent, bricht eine Lanze für letzteres: Statt auf ein Einlenken der Sender und des Fördersystems zu warten, könne man doch auch daraus ausbrechen und mit Herzblut den Film machen, den man haben will. Das Problem: Das tut der Nachwuchs auch, mindestens bis zum Abschluss. Will man aber vom Filmemachen leben – und dass es dafür keine Garantie gibt, ist

klar – muss man in aller Regel von dieser Art des Filmemachens wegkommen. Dazu kommt, dass der selbstproduzierte Film oft keinen Verleiher bekommt, weil die Förderung fehlt und andersherum.

Der Verweis auf den Guerillafilm ist nicht falsch, aber er ist auch eine Absage an gutes massentaugliches Kino. Und: Für Guerillafilm braucht es weder Förderanstalten noch Filmhochschulen.

Das mit den Massen ist so eine Sache. Alfred Holighaus vom *Kuratorium junger deutscher Film* (zu dem später mehr) merkt an, dass die Filme am ehesten im Kino scheitern und nicht an anderer Stelle. Da tut sich ein weiteres Spannungsfeld auf: das zwischen Qualität und Quantität. Das durchschnittliche Budget eines deutschen Films, von denen zwischen 150 und 200 im Jahr entstehen, liegt bei 2,4 Mio. €. 2014 lag es noch bei 3,7 Mio. €. Liegt eine Lösung in weniger Filmen, die dann mehr Budget abbekommen? Dann könnte nicht jede:r Regisseur:in werden, der es möchte – und sehr viele andere Gewerke würden sehen müssen, wo sie bleiben. Fest steht: Auch jetzt schon können die meisten Regisseur:innen nicht Regie führen, da sie gerne einmal fünf bis sieben Jahre warten müssen, bis ihr Film entstehen kann.

Wer muss nun eigentlich mutig sein, die Sender oder die Filmemacher:innen? Das heißt: Entweder mehr Guerillafilm unter prekären Bedingungen oder eine Öffnung der Sender für Filme außerhalb des Altbewährten. Und an dieser Stelle muss auch gefragt werden: Zieht das Altbewährte denn tatsächlich so gut, dass es sich rentiert, in den Sendern so darauf zu pochen?

Mut, so bemerkt Holighaus richtig, ist kein Selbstzweck. Mutige Filme sollten weder Lange- weile noch eine Haltung mit dem Rücken zum Publikum bedeuten. Neue, mutige Filme können auch heißen: wieder spaßiges, überraschendes Genre- kino aus Deutschland. Wie die Schaffenskraft des jungen deutschen Kinos konkret aussieht, bleibt ungreifbar. Das liegt ein großes Stück weit an der Natur der Sache – schließlich wird über das gesprochen, was gerade nicht realisiert werden kann. Einmal wird es konkreter: Ein Film, in dem ein böses Kind vorkommt, wird deshalb schon nicht für Förderung in Betracht gezogen. Damit kann man sich

vorstellen, wie eng der Weg durch die Förderinsti- tutionen bisweilen gerät.

Schlaich wirft einmal ein, dass er bei den an den Filmhochschulen produzierten Kurzfilmen nun auch nicht immer die große Kunst oder das Über- raschend-Neue sieht. Woran das liegt und ob das stimmt, darüber mag man streiten. Aber dass die Aussicht und Einstellung auf eine Filmarbeitswelt wie oben skizziert auch jugendlichen Eifer erstick- ken kann, leuchtet ein.

Wir kennen die Wehklage, dass es anderswo besser läuft, allen voran in Frankreich. In Deutsch- land geht man so ungern ins Kino wie in kaum einem anderen europäischen Land. Das liegt zum einen am Ökonomischen, daran, was ein Kino von seinem Kartenverkauf selbst behalten darf und was das Ti- cket kostet. Aber auch an einer Kultur des Kinos, die zu großen Teilen verloren gegangen ist. Rüdiger Suchsland hofft: Ein Deutschland, das sich als Kulturnation begreift, sollte doch daran anknüpfen wollen, dass es einmal Murnau, Lang, Fassbinder hervorgebracht hat. Auch die Oper wird großzügig gefördert, schon weil es eine Schande ist, Kultur verdorren zu lassen. Warum ist das Kino noch nicht an diesem Punkt?

Mehr Freiheiten und mehr Geld wären schön, da wird kaum jemand widersprechen wollen. Wo lie- gen also konkrete Stellschrauben und Hoffnungen?

Da ist zum einen eine Verschiebung innerhalb der jetzigen Förderstrukturen auf den Nach- wuchsfilm hin. Wenn, so stellt Roenneberg fest, 19% der Kinoticketverkäufe an Debütfilme gehen, aber nur 8% der Förderung, wäre es an- gemessen, die Förderung entsprechend umzu- gewichten.

Entwicklungsförderung: Eine Verschiebung des Fokus der Förderung vom Verleih hin zur Ent- wicklung der Filme könnte Frei- und Sicherhei- ten für Debütant:innen bringen.

Schlaich erhofft sich, dass die Sender mehr Filme einkaufen. Dadurch verlagert sich das Risiko von den Sendern auf die Produktion – aber mit einer berechtigten Hoffnung, den Film später an die Leute zu bringen.

Auch die Trennung von Fördertöpfen wird erwogen. Nicht nur zwischen etablierten und Debütfilmschaffenden, sondern auch zwischen Filmen mit eindeutigen Erfolgsaussichten und solchen abenteuerlicher (experimenteller) Natur. So müsste ein kleiner Autorenfilm nicht mehr mit *Manta Manta Zwo* um Förderung konkurrieren. Die hessische Filmförderung unter Anna Schoeppe ist bereits zu einer Trennung übergegangen, bei der die ersten drei Filme einzelner Filmschaffender von einer gesonderten Jury bewertet werden.

Ohne Sender

keine Förderung

>

ohne Förderung

Zuletzt und mit besonderem Augenmerk wurde auf das *Kuratorium junger deutscher Film* geblickt. Wo die meisten anderen Förderungen mit Ländereffekten einhergehen (das bedeutet, man erhält eine Summe und muss ein Vielfaches davon im betreffenden Bundesland ausgeben), kann das Kuratorium sein Geld sehr viel freier an „Talentfilme“ verteilen. Allerdings nur insgesamt 800.000€ im Jahr, es ist also für jeden Film nur das Förderzünglein an der Waage. Was sich aus dem als Stiftung organisierten Kuratorium aber ableiten lässt, ist die Förderung nach einer auf Bundesebene organisierten Fördereinrichtung nur für den Nachwuchs. Alfred Holighaus vom Kuratorium sieht in ihm den schwerfälligen deutschen Föderalismus durch die Zusammenarbeit der Länder überwunden.

keine Finanzierung

>

ohne Finanzierung

kein Debütfilm

>

Tim Abele protokollierte das Panel „Angst essen Kino auf. Junge Regisseur:innen und der deutsche Film“, das am 19.04.23 im Rahmen des 3. Kongresses *Zukunft Deutscher Film* stattfand. Nachsehen können Sie das Panel hier:

ohne Debütfilm

keine Zukunft ...



Das junge deutsche Kino

stirbt.

Langsam und qualvoll.

Vor Euren Augen.

# Zeitdiagnose Angst

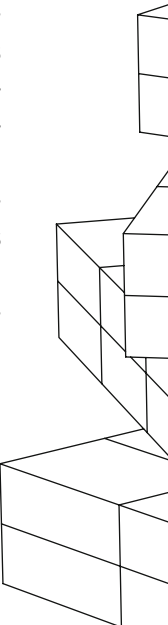
32

Soziologischen Zeitdiagnosen zufolge leben wir in einer Gesellschaft der Angst. Demnach ist Angst zur dominanten Emotion westlicher Gegenwartsgesellschaften geworden, die sämtliche Lebensbereiche beeinflusst. Ob als Terrorangst, Abstiegsangst, Bindungsangst, Angst vor Migrant:innen, Arbeitsplatzverlust oder dem Klimawandel – Angst wird als Wahrnehmungs- und Handlungsprinzip identifiziert, das sich mittlerweile auf verschiedenste Phänomene bezieht. Zygmunt Bauman sprach daher von einer *liquid fear*, einer Angst, die angesichts zunehmend heterogener Bedrohungen unspezifisch bzw. diffus ist und sich dadurch umso leichter an diverse Objekte heften kann. In ihrer Vielzahl und Verschiedenheit werden gegenwärtige Ängste deshalb bloß als die emergenten Symptome einer zugrundeliegenden generellen Angststimmung aufgefasst.

Dass Angst zum charakteristischen Gefühl der Gegenwart erklärt wird, markiert einen auffälligen Wandel gegenüber populären Zeitdiagnosen der 1970er bis frühen 1990er Jahre, die tendenziell optimistischer gestimmt waren. So schloss etwa Ulrich Becks Diagnose einer Risikogesellschaft, obwohl sie die wachsende Bedeutung der Angst bereits vermerkt, Chancen der Beherrschbarkeit neuartiger Bedrohungen allein schon semantisch ein: wo Risiken sind, sind auch Chancen. Im Anschluss daran wurde argumentiert, dass vor allem technische Entwicklungen spätmoderne Bedrohungen nicht nur eindämmen,

sondern darüber hinaus den gesellschaftlichen Fortschritt sicherstellen würden. Verglichen damit indiziert die Diagnose einer Angstgesellschaft nicht-bewältigbare Zustände und relativiert potenzielle Fortschrittschancen. Mehr noch, Angst wird überwiegend mit regressiven Phänomenen und Entwicklungen in Verbindung gebracht. Basierend auf emotions- und affektsoziologischen Befunden werden Passivität und Konformität, Lagermentalität und Freund-Feind-Denken als Haupteffekte der Angst identifiziert, was Politik und Gesellschaft eher lähmt als dynamisiert. Als jüngste politische Ausprägungen angstgeleiteter Regression gelten der Aufstieg des Rechtspopulismus sowie die Ausweitung von Nationalismus und Autoritarismus inner- wie außerhalb Europas.

Dazu passen die mit den Angstdiagnosen verbundenen Ursachenanalysen. Eine zentrale Annahme ist, dass viele Wohlstandsgesellschaften hinter das Niveau der ökonomischen und sozialen Integration und Sicherheit zurückgefallen sind, das in den *Trente Glorieuses* erreicht wurde. Insbesondere die im Zuge der neoliberalen Wende unternommenen Reformen des Arbeitsmarktes und Sozialstaates haben durch den Abbau von Normalarbeitsverhältnissen und wohlfahrtsstaatlichen Sicherungen zu einer normalisierten Unsicherheit beigetragen. Komplementär werden die Subjekte in einem enorm erweiterten Ausmaß für ihren Lebensverlauf verantwortlich gemacht – von der eigenen

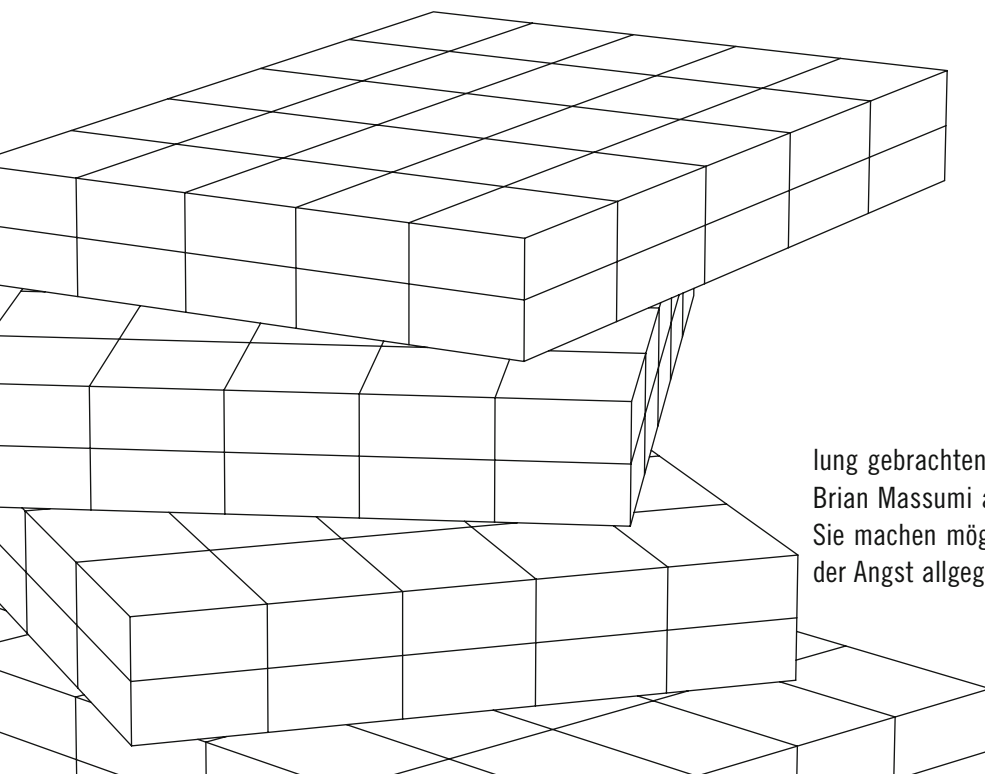




Daraus kann eine  
permanente Angst  
entspringen –  
davor, die falsche Wahl  
zu treffen, die besten  
Optionen zu  
verpassen oder zu  
scheitern und schließlich  
unwiderruflich  
abgehängt zu werden.

Gesundheit und Bildung über eingeschlagene Berufs- und Karrierewege bis zur persönlichen Altersvorsorge. Doch trotz der anhaltenden Forderung, die vorhandenen Möglichkeiten auszuschöpfen und das eigene Leben zu optimieren, mehren sich strukturell bedingte Erfahrungen, dass das meritokratische Prinzip, wonach Leistung sich lohnt, sozialen Aufstieg ermöglicht oder zumindest den erreichten Status erhält, immer weniger zutrifft. In der Summe, so lautet eine Kernthese, markieren die genannten Veränderungen einen Wechsel im gesellschaftlichen Integrationsmodus: vom Aufstiegsversprechen zur Exklusionsdrohung. Daraus kann eine permanente Angst entspringen – davor, die falsche Wahl zu treffen, die besten Optionen zu verpassen oder zu scheitern und schließlich unwiderruflich abgehängt zu werden.

Hinzu kommt die im Zusammenhang mit dem *war on terror*, globalen Fluchtbewegungen, Naturkatastrophen oder der jüngsten Pandemie erheblich intensivierte Sicherheitspolitik westlicher Gesellschaften. Zu den sowohl von staatlicher als auch privatwirtschaftlicher Seite installierten Maßnahmen zählen die massenhafte Erfassung und Speicherung von Daten, die Überwachung von Kommunikations- und Informationsströmen, öffentlichen Räumen und Einrichtungen sowie die substanzielle Einschränkung von Grundrechten. Damit vollzieht sich eine signifikante Verschiebung der Sicherheitspolitik weg von der defensiven Abwehr oder nachträglichen Kompensation von Gefahrenereignissen hin zu deren Prävention. Die Blaupause bilden Worst-Case-Szenarien, die von genau bestimmten und zeitlich befristeten Bedrohungen entkoppelt sind und sich dadurch umso leichter auf immer mehr gesellschaftliche Bereiche ausweiten lassen. Die in Stellung gebrachten präventiven Sicherheitsmaßnahmen hat Brian Massumi als „Technologien der Angst“ bezeichnet: Sie machen mögliche zukünftige Bedrohungen im Modus der Angst allgegenwärtig, indem sie die Subjekte in einen



permanenten Zustand der Beunruhigung und affektiven Alarmbereitschaft versetzen. Übermäßig präventiv gesicherte Gesellschaften geraten demnach in eine Sicherheitsfalle, da ihre Maßnahmen das gesellschaftliche Unsicherheits- und Angstniveau erhöhen, zu dessen Abwehr sie offiziell entwickelt werden. Als übergeordnete Folge identifiziert Hartmut Böhme eine „Beschränkung von Möglichkeiten“, die sich sozialpsychologisch in Konformismus, Abwehr oder Aggression, gesellschaftlich in konservativen bis regressiven Entwicklungen niederschlägt: In permanente Angst versetzt, handle man nicht zukunftsbezogen, sondern klammere sich am Vergangenen fest.

Im Ergebnis behaupten die Zeitdiagnosen, dass der gegenwärtige Stellenwert der Angst das Resultat eines umfassenden sozialen Wandels der letzten vier Jahrzehnte ist, in dem der zuvor waltende Zukunftsoptimismus zunehmenden Negativerwartungen und einer generalisierten Unsicherheit gewichen ist. Die skizzierten Annahmen werden dabei anhand von drei Befunden konkretisiert:

34

## Erstens, Angst betrifft sämtliche Bereiche des Lebens:

Angst entspringt in vergleichsweise hoch gesicherten westlichen Gesellschaften nur selten existenziellen Gefahren. Stattdessen ist sie das Produkt von multiplen heterogenen Bedrohungen (und deren sicherheitspolitischer Prävention). Abgeschnitten von konkreten Gefahrenquellen mutiert sie zu einer diffusen Angst, die in sämtliche Lebensbereiche eindringen, sich an verschiedene Phänomene heften und Wahrnehmungen, Deutungen und Handlungen orientieren kann. Nimmt man diese Feststellung ernst, wird der diagnostizierte Stellenwert der Angst nicht primär mit einem Anstieg konkreter Ängste erklärt.

Vielmehr gelten diese als Symptome bzw. Evidenzen einer generellen Angststimmung. Genaugenommen wird das Verhältnis als Übertragung der Angst auf konkrete Ängste interpretiert, die sich dadurch selbst reproduziert. Dieser Befund unterstreicht die Normalisierung und Alltäglichkeit der Angst: Angst verliert, wenn sie nicht auf spezifische, zeitlich befristete Bedrohungen zurückzuführen ist, den Charakter eines Ausnahmephänomens und kann zu einem verallgemeinerten affektiven Prinzip werden. In vergleichbarer Weise wurde sie in Affekttheorien als *low-level-fear* charakterisiert, als eine permanente Hintergrundstimmung, die latent immer mehr Lebensbereiche beeinflusst.

## Zweitens, Angst kennt keine sozialen Grenzen:

Der Befund, dass Angst in höheren Soziallagen vergleichsweise gering ausgeprägt ist, wird in den Zeitdiagnosen in Frage gestellt. Sie argumentieren stattdessen, dass die gegenwärtige Angststimmung soziale Grenzen überschreitet und sich auch in objektiv gesicherten Soziallagen ausbreitet. Damit schließen sie an Forschungen zur sogenannten Krise der Mitte an, wonach die Mittelschicht sich durch die neoliberal verschärfte Marktkonkurrenz, den Rückgang von Normalarbeitsverhältnissen sowie dynamisierte Lebenszusammenhänge besonders bedroht fühlt. Wichtig festzuhalten ist, dass in der Mittelschicht, verglichen mit den unteren Soziallagen, die objektive Gefahr von bspw. prekärer Beschäftigung oder anhaltender Arbeitslosigkeit gering(er) ist. Doch genau diese Diskrepanz zwischen objektiv gesicherter Soziallage und subjektiv empfundenem Bedrohtsein wird in den Zeitdiagnosen als Indiz für eine grenzüberschreitende Ausweitung der Angst gewertet. Dies unterstreichen Zahlen aus dem Jahr 2024, wonach das durchschnittliche Angstaussmaß in der Gesamtbevölkerung bei 42% lag. Ob statusmäßig begründet oder nicht, ist dies ein beträchtlicher Wert, zumal in Anbetracht des im europäischen und globalen Vergleich nach wie vor hohen Wohlstands- und Sicherheitsniveaus in Deutschland.

# Drittens, Angst hat regressive politische Folgen:

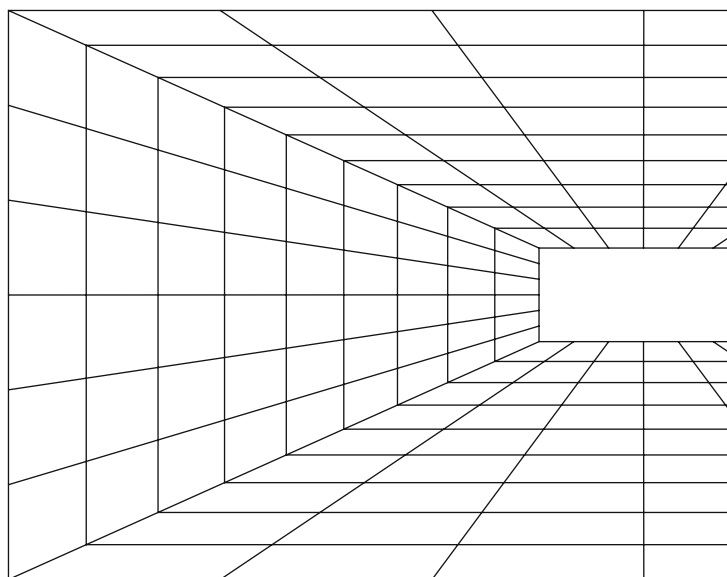
Angst hat nicht nur gesellschaftliche Ursachen, sondern ist selbst Motor gesellschaftlicher Phänomene und Entwicklungen. Dies zeigt sich an den Erfolgen rechtspopulistischer Parteien und Bewegungen, die nicht zuletzt auf eine anhaltend große Angst vor Zuwanderung bauen können. Doch der Zusammenhang zwischen Angst und Rechtspopulismus ist mindestens ein doppelter: Einerseits bildet Angst neben anderen sogenannten negativen Emotionen wie Wut oder Ohnmacht eine wesentliche Grundlage für rechtspopulistische Einstellungen und das entsprechende Wahlverhalten. Andererseits wird Angst von rechtspopulistischen Akteur:innen instrumentalisiert: Sie schüren Angst, lenken sie auf bestimmte Gruppen (z.B. Geflüchtete, sexuelle Minderheiten) oder angeblich gefährliche Phänomene (z.B. Überfremdung, Gendermainstreaming) und versprechen, die Angst mitsamt der Gefahr zu beseitigen. Vor diesem Hintergrund zeichnen die Zeitdiagnosen ein düsteres politisches Bild: Mittels der Angst werden Spaltungen entlang der tradierten Kategorien der Nation, Ethnizität, Religion und des Geschlechts (re-)etabliert und somit regressive und letztlich antidemokratische Entwicklungen forciert.

Doch dies ist noch nicht die ganze Wahrheit. Empirische Studien zeigen, dass Angst auch am anderen Ende des politischen Spektrums als Motor fungiert, etwa in kapitalismuskritischen Protestbewegungen oder der aktuellen Klimaschutzbewegung. Dies macht darauf aufmerksam, dass Angst zuallererst ein Warnsignal ist, das die Aufmerksamkeit für gesellschaftliche Krisen und Fehlentwicklungen erhöhen und somit potenziell auch progressive Praktiken motivieren kann. Günther Anders hat dieses Potenzial bereits vor 70 Jahren gegenüber der Apokalypseblindheit seiner Zeit für die atomare Gefahr in Anschlag gebracht und die rettende Funktion einer „vernünftigen Angst“ betont. Dies ist im Angesicht des Klimawandels,

der Erosion von Demokratien, der alten und neuen Kriege, kurz: der existenziellen Probleme der Gegenwartsgesellschaft vielleicht aktueller denn je. Angst wäre nach diesem Verständnis ein Ausdruck dafür, wie sich diese Gesellschaft anfühlt und könnte deshalb ebenso als Ressource für Kritik und eine linke Gegenpolitik fungieren.

---

**Gekürzte und überarbeitete Fassung eines Artikels, der zuerst hier erschienen ist: Martin, Susanne & Linpinsel, Thomas (Hg.). Angst in Kultur und Politik der Gegenwart. Beiträge zu einer Gesellschaftswissenschaft der Angst, Wiesbaden: Springer VS, 2020.**



# Ich bin die German Angst

„WENN SCHON UNTER-  
GANG, DANN MÖCHTE  
MAN DOCH WENIGSTENS  
DABEI GEWESEN SEIN.“

–Thomas Mann

36

An allen Ecken und Enden schleicht sich die Angst ein in das Alltagsleben im Westen. Das Bewusstsein, auf dem Vulkan zu leben. Das Bewusstsein, in einem Ancien Regime ein paar Jahre vor der Revolution nur noch geschenkte Zeit zu erhalten. Wir dürfen diese Angst nicht leugnen. Wir sollten sie nicht kleinreden. Aber wir dürfen vor ihr auch nicht kapitulieren.

Vielleicht rechtfertigt es dieses Thema, ausnahmsweise biographisch zu beginnen: Aufgewachsen in Westdeutschland, im Land des schwarzen Sheriffs Alfred „Django“ Dregger – kennt den noch jemand? –, in den 70er Jahren und 80er Jahren, bin ich grob zwischen 1977 und 1987 politisch, ethisch und ästhetisch sozialisiert worden. Es waren fünf Ereignisse, die nicht nur politische waren, sondern universal gewirkt haben, als kleinere und größere Brüche, die diese Jugend prägten: die bleierne Zeit des Deutschen Herbstes 1977; die Debatten über Nachrüstung, Friedensbewegung, Atom- und Umweltpolitik, Waldsterben; die „Wende“ 1982 und (schon

damals) die Debatte über den „Verrat“ der FDP; der Historikerstreit 1985–1987 um den rechten Versuch einer Relativierung der NS-Verbrechen; und Tschernobyl 1986.

Uns wurde fortwährend suggeriert, wir müssten Angst haben. Vor irgendetwas. Mit 14 vor Herpes. Später dann vor Popporn, vor der Startbahn West, der neuen B 8, und den Grenzen des Wachstums. Wer keine Angst hatte vor den Atomkraftwerken oder dem Waldsterben oder vor Aids oder vor den amerikanischen Mittelstreckenraketen, der log. Oder er war gestört, böse, irgendwie unsensibel oder – dies war das schlimmste: rechts.

Die Rechten hatten keine Angst – dachten wir jedenfalls. Bis wir irgendwann mitbekamen, dass sie nur vor anderen, recht merkwürdigen Dingen Angst hatten: vor Ausländern, Schwulen, Schwarzen, Roten, vor Kommunisten und Terroristen und irgendwie vor allem Neuen. Und vor Pazifisten.

## Die Sonne von Tschernobyl

Dies möchte ich noch durch eine weitere persönliche Erinnerung ergänzen: am Ende der Schulzeit saßen wir, ein paar Freunde, zusammen in einem Taunus-Gasthof beim Schoppen, draußen in der Frühlingssonne. Es waren Pfingstferien und ein paar Tage vorher war in Tschernobyl der Super-GAU passiert. Irgendwann kamen wir drauf, dass es zwar gerade sehr schön war in der Sonne, aber vielleicht nicht besonders klug, hier draußen zu sitzen, während der radioaktive Fallout der Russen – schon damals die Russen! – auf uns niederrieselte. Irgendwann warf einer der Freunde die Bemerkung in die Runde, er würde gerne wissen, woran jeder von uns glaubt, dass er als erstes sterben wird? An Tschernobyl, am Waldsterben, an einem Atomkrieg oder an AIDS? Wohl gemerkt: Als erstes. Dass wir alle an allen diesen Dingen zugrunde gehen würden, war eh klar. Es ergab sich daraus eine heftige Diskussion, aber eine schlüssige Antwort fanden wir in meiner Erinnerung nicht. Ich gebe auch zu, dass ich nicht der Einzige war, der diese Frage schon damals ein bisschen blöd fand. Aber das hat man nicht gesagt, sondern solche Fragen gebührend ernst genommen. Natürlich war alles ganz ganz schrecklich.

Hinzufügen sollte ich noch, dass heute, fast 40 Jahre später, alle, mit denen ich damals dort draußen saß, noch am Leben sind. War es also doch nicht ganz so schlimm? Oder sind wir vielleicht wie diese Frösche, die im Topf mit allmählich siedendem Wasser bis kurz vor dem Siedepunkt vergnügt vor sich hin quaken und dann als hartgekochter Frosch sterben?

## Im deutschen Taumel

Damals begannen die Zeitungen in Amerika und Großbritannien von der „German Angst“ zu schreiben und die deutschen Qualitätsmedien schrieben es ab. In Frankreich sprach man auch von „Le Vertige allemand“, vom „deutschen Taumel“. Gemeint war mit beiden Formeln eine verwirrende Unruhe und neue Unsicherheit, eine schwärmerische, romantische Sehnsucht nach einer allzu reinen Welt ohne Waffen, ohne Umweltverschmutzung, ohne Macht, mit gebändigtem Kapitalismus, Naturvergötzung und „Mainzelmännchenmoral“, wie der großartige Karl Heinz Bohrer das damals nannte. Und auf der anderen Seite eine Angst vor der Wirklichkeit, der Wunsch, den Realitäten zu entfliehen, die solche naiven Utopien

überhaupt entstehen ließen. Waren die Deutschen wieder mal, wie schon Friedrich Nietzsche vor über einem Jahrhundert gewarnt hatte, „immer von vorgestern und von übermorgen“?

In Deutschland hat man auch heute Angst vor besonders vielen Dingen: Finanzkrise und Terror, vor Altersarmut und sozialem Abstieg, vor Demenz und vor dem Fremden, vor Artensterben und Klimawandel. „Man will Angst haben“ konstatiert der Soziologe Ulrich Bröckling insbesondere für die AFD-Wähler und die Leute, die sie bedienen.

In Deutschland spricht man heute aber auch gern von Resilienz. Das ist eines der Modewörter unserer Gegenwart. Ich glaube, man spricht hier mehr davon als in anderen Ländern, weil wir viel weniger resilient sind. Wir können mit Krisen, wir können mit Unsicherheit schlechter umgehen als andere Völker. Wir sind ängstlicher. Krisenforscher konstatieren, dass sich ein Gefühl der Aussichtslosigkeit in Deutschland breit mache, weil die Krise zum Dauerzustand geworden sei – und Stephan Grünewald, den ich hier zitiere, hat das im März 2022 gesagt, als der Ukrainekrieg gerade erst begonnen hatte. Die Bevölkerung rutscht von Angst als einem spontanen Zustand in eine Grundstimmung dauernder Resignation. Die Angst wird chronisch. Vom „MelanCOVID“ ist die Rede. Kaum ist die eine Krise vorbei, holt die nächste einen ein.

Vielleicht hoffen die Deutschen etwas zu sehr darauf, dass sie Herr im eigenen Haus sein könnten. Aber das wird man nie.

## Aber Mut und Zukunft sind keine beliebten Begriffe in Deutschland

## Teflon gegen Schneeflocke

Wir, die Generation German Angst, haben so oft gesagt bekommen, dass wir Angst haben müssen; wir haben so gut gelernt, Angst zu haben, und wir haben vor allem möglichen Quatsch und Unsinn und absurd zugespitzten Szenarien tatsächlich Angst gehabt, dass wir uns irgendwann wundgeängstigt haben. Wir haben eine Art Schutzschicht gegen die Angst gebildet.

Jetzt sollen wir wieder Angst haben: vor der Inflation, vor dem Ukrainekrieg, vor der Erderwärmung, und wieder mal vor den Russen. Vielleicht ist da auch etwas dran, und ich bekomme ja mit, dass tatsächlich viele Leute in meiner Umgebung, vor allem Jüngere ganz viel Angst haben vor all diesen Dingen. Gerade auch – ich lebe in Berlin – die Ostdeutschen. Egal wie die Modesozialisten das wegreden und behaupten, es gäbe keine Spaltung der deutschen Gesellschaft, bin ich überzeugt: Die Ostdeutschen haben sogar so viel Angst, dass es wirkt, als hätten sie gar keine.

Ich finde diese ganzen Ängste übertrieben. Etwas mehr Gelassenheit, Mut und etwas Vertrauen in die Zukunft könnte hier ein Gegengewicht bilden. Mut ist sowieso das Gegenteil von Angst. Aber Mut und Zukunft sind keine beliebten Begriffe in Deutschland – dem Land mit den weltweit meisten Versicherungen pro Kopf. Außer bei uns, denen, die im kurzen Zeitfenster zwischen Nachkrieg und (eingebildeter! klammheimlich genossener) Dauerkrise aufwuchsen.

Weil wir diese Schutzschicht gegen die Angst haben, sind wir im guten Sinne immun. Sie hat uns während Corona geholfen, wo wir letztlich ziemlich früh begriffen haben: so schlimm ist das alles gar nicht. Und einige der Regierungsmaßnahmen sind ganz schön übertrieben. Sie dienen nicht zu irgendwelchen gesundheitlichen Zwecken, sondern sie dienen dazu, den ängstlichen Teil der Bevölkerung zu beruhigen und Beunruhigung zu verhindern.

Wir, die Generation German Angst, sind alles andere als übersensibel. Das hilft uns gegen die Überempfindlichkeit, die gerade aus allen möglichen Richtungen in die Gesellschaft hineingetragen wird, und die, wenn man sie ernst nehmen würde, eine Gesellschaft sehr schnell durch Hysterie auseinanderfliegen ließe. Manchmal könnte man aber auch vermuten, dass wir umgekehrt zu unsensibel sind, und dass die Schutzschicht gegen die falschen und eingebildeten Ängste uns unempfindlich macht für die wirklichen Gefahren. Teflon gegen Schneeflocke.

Tatsächlich glaube ich, dass der Faschismus in allen seinen Facetten, dass der neue Antisemitismus der Mitte und der Nationalsozialismus der Neuen Rechten weitaus gefährlicher sind, als viele andere Dinge, um die wir uns oft viel größere Sorgen machen. Ich bin überzeugt, dass nicht nur Angst blind macht, sondern auch Angst-Unempfindlichkeit. Die neuen Nazis und die Art, wie ihre Diskurse die Gesellschaft infizieren, sollte uns Angst machen.

Angst ist gefährlich. Auf der anderen Seite gibt es aber auch die Angst, sich zur Angst zu bekennen. Eine Angst, die eigene Angst zuzulassen. Diese Angst vor der Angst ist auch gefährlich. Wir sollten versuchen, diesen Widerspruch gelassen auszuhalten. Denn das Schlimmste kommt erst noch. Ich weiß es. Ich bin die German Angst.

**Denn das Schlimmste  
kommt erst noch.  
Ich weiß es.  
Ich bin die German  
Angst.**

**WIR, DIE  
GENERATION  
GERMAN  
ANGST,  
SIND ALLES  
ANDERE  
ALS ÜBER-  
SENSIBEL.**

Bestimmte  
Unbestimmtheit.  
*Einige Facetten  
der Angst im  
aktuellen  
Erzählkino.*

40



„ANGST IST DIE ALLGEMEIN  
GANGBARE MÜNZE, GEGEN  
WELCHE ALLE AFFEKTREGUNGEN  
EINGETAUSCHT WERDEN KÖNNEN.“

—Sigmund Freud



**Angst kann erschrecken. Sie kann bedrohen und verunsichern. Sie kann aber auch schützen. Daran hat schon Sigmund Freud erinnert, der die Angst in ihrer ganzen Ambivalenz beschreibt. Denn auch Angstfreiheit kann blind machen. Das Unterhaltungskino – so argumentiert dieser Text – nutzt die Angst, um sein Publikum durch Verunsicherung aufzuklären, und gleichzeitig wieder eine neue Sicherheit herzustellen. Angst ist, so verstanden, auch kreativ.**

In seinen Ausführungen zum Todestrieb in *Jenseits des Lustprinzips* hält Sigmund Freud fest: „Angst bezeichnet einen gewissen Zustand wie Erwartung der Gefahr und Vorbereitung auf dieselbe, mag sie auch unbekannt sein; Furcht verlangt ein bestimmtes Objekt, vor dem man sich fürchtet, Schreck benennt den Zustand, in den man gerät, wenn man in Gefahr kommt, ohne auf sie vorbereitet zu sein, betont das Moment der Überraschung“. Das Unterhaltungskino – so meine These – nutzt alle drei Zustände.

Der ästhetische Gewinn von Situationen des Schrecks besteht darin, dass die Filmfigur von der Gefahr überrascht wird, während der Zuschauer diese durchaus erwartet und somit vorbereitet ist, zumindest wenn er die Regeln des Genre-Kinos beherrscht. Der ästhetische Mehrwert liegt darin, dass wir jene Situation auf Distanz genießen können, die die Filmfigur in Schreck versetzt.

In Szenen der Spannung schlägt Schreck eher in Angst um, weil die Bedrohung eine deutliche Gestalt angenommen hat und sie nun überall zu erwarten ist.

Angstszene fungieren wie Katalysatoren auf der Handlungsebene der Filmgeschichte, von denen Roland Barthes in seiner Einführung in die strukturelle Analyse von Erzähltexten festhält, sie würden eine narrative Situation des Entscheidens ausfüllen und zugleich in der Schwebe halten. Eine kinematische Inszenierung von Angst liegt also zwischen jenen Situationen des Schrecks, in denen eine Gefahr den Held überrascht, und jenen Situationen der Furcht, in der die Gefahr eine bestimmte Gestalt angenommen hat, und deshalb die Entscheidung, wie man handeln soll, ebenfalls bestimmt worden ist. Kinematisch erzeugte Angst entspricht zugleich

jenem Zustand der Erwartung, in dem der Zuschauer sich von Anfang an befindet, ist dieser doch auf den Einbruch der Gefahr vorbereitet, ohne eine genaue Vorstellung davon zu haben, welche Gestalt diese annehmen wird.

Angst im Erzählkino ist somit im Sinne einer dramaturgisch eingesetzten Pause zu verstehen. Eine riskante Situation, die zwischen dem Einsetzen einer Unsicherheit und dessen Auflösung liegt. Zwischen dem Eintreten eines Ereignisses, das notwendigerweise Konsequenzen mit sich bringen wird, weil es den Helden vor eine Alternative stellt und ihn zwingt, einerseits eine Entscheidung zu fällen, und andererseits dem Ereignis, mit dem der Bedrohung ein Ende gesetzt werden kann. Angst schmückt den Augenblick jenes Zögerns aus, das vom Helden und seiner Geschichte nicht auf ewig aufrechterhalten werden kann. Deshalb ist die kinematisch erzeugte Angst auch als das zu verstehen, was Barthes reine Textualität nennt. Hier ruht der Fortgang der Erzählung, hier besteht die Möglichkeit, es könnte alles noch anders werden, hier genießt der Held (und mit ihm der Zuschauer) die Gefahr, der er sich ausgesetzt hat, wohlwissend, dass diese eine Auflösung finden wird. Zugleich erweist sich die Angst, im Gegensatz zum Schreck und zur Furcht, als höchst kreativer Zustand.

Die Angst und das Überleben erweisen sich als zwei Seiten derselben Medaille. Das erklärt, warum uns Angstdarstellungen im Psychothriller so fesseln. Filmische Inszenierungen von Angst stellen Menschen in Ausnahmesituationen dar, von denen wir uns eine Lösung erwarten dürfen. Denn sie übersetzen den Moment der Überraschung, an dem jeder Schreck hängt, in Erwartungsbereitschaft, eine emotionale Vorbereitung auf jegliche Gefahr. Wie Freud festhält: „an der Angst ist etwas, was gegen den Schreck (...) schützt“. Zugleich dichtet die Angst als Schutzdichtung jedoch auch jenes unbestimmbare Leid ab, jenes zu erwartende Unglück, das das Leben laut Freud grundsätzlich bestimmt, benennt er doch in seinem anderen Spätwerk *Das Unbehagen in der Kultur* die drei Seiten, von denen uns Leiden droht, folgendermaßen: Vom eigenen Körper und seiner Hinfälligkeit (Krankheit, Sterblichkeit), von der zerstörenden Kraft der Natur und schliesslich „aus den Beziehungen zu andern Menschen“. Für diese vielseitigen Formen des

# Angst im Erzählkino ist somit im Sinne einer dramaturgisch eingesetzten Pause zu verstehen.

dass er diesen veräußert – indem er ein mörderisches Gesamtkunstwerk schafft. Er führt ein langes, spitzes Messer in das Stativ ein, auf dem er seine Kamera befestigt. Somit erhofft er sich den Blick und Anblick des Entsetzens filmen zu können, das seine Opfer überfällt, während er sie mit dem Messer ersticht und gleichzeitig mit seiner Kamera aufnimmt.

---

Die kritische Ironie von Powells eigener filmischer Darstellung besteht darin, dass sich Furcht in seinen Filmbildern nur selbst-reflexiv vorführen lässt. Sein mörderisches Alter-

Ego Mark hofft zwar die Furcht qua Todesfurcht als Filmbild einzufangen, aber jedes Mal, wenn er in seinem privaten Vorführraum den Film betrachtet, bemerkt er, dass etwas schief gegangen ist. Entweder ist das Licht zu früh erloschen oder der Affekt der reinen Furcht ist im Gesichtsausdruck nicht ablesbar. In allen Szenen der Bedrohung sehen wir Bilder der Furcht nur zusammen mit dem Blickfeld, in dem sie entstehen. Die Position des Dritten, als Instanz einer ironischen Selbstdistanz, ist immer miteingeschlossen, denn es gibt für Michael Powell keine unvermittelte Darstellung von Furcht. Es gibt nur dessen mediale Erzeugung.

---

Zugleich verzeichnen die von Mark inszenierten Todesszenen mit seinen unwissentlichen Schauspielerinnen dramaturgisch den von Freud beschriebenen Übergang von einem anfänglichen Schreck in jene Furcht, die von einer Erwartungsbereitschaft gekennzeichnet ist. Jeweils bewegen die Frauen sich nahtlos in einen Zustand der Furcht, nachdem sie das Messer im Bein des Stativs erblicken, weil nun die Bedrohung sowohl konkret wie unausweichlich vor ihnen Gestalt angenommen hat.

---

Dabei darf Freuds Pointe nicht außer Acht gelassen werden: Was Michael Powell nämlich auf der extra-diegetischen Ebene des Films unternimmt, ist die Erzeugung einer Narration der Angst, die im Sinne Freuds als Schutzdichtung fungiert.

---

Als Zuschauer befinden wir uns hingegen nie in einem Zustand des Schrecks, während uns zugleich auch keine Furcht überfällt. Als unbeteiligte

Leids bieten filmische Inszenierungen von Angst greifbare Gestalten und begreifbare Geschichten. Auf der Leinwand bieten sie uns jenes Überwinden von Unglück im Happy End, von dem wir wissen, dass es im realen Leben nur sehr bedingt und nie für immer zu erhalten ist. Das Versprechen des Psychothrillers lautet: Je gesteigerter die filmisch und dramaturgisch erzeugte Angst, desto höher ihr Lohn für den Protagonisten, aber auch für den Zuschauer.

---

Angst ist nicht nur im Sinne Roland Barthes' reine Textualität, sondern auch der Ort, an dem Kino über sich selbst nachdenkt.

---

Zum Beispiel Michael Powells Film *Peeping Tom* von 1960. Der Film handelt von Mark, einem psychopathischen Kameramann, der seit längerer Zeit an einem Film über die Furcht arbeitet, und bietet bewusst eine Reflexion über die Grenzen der filmischen Darstellung von Angst. Als Sohn eines Verhaltensforschers war er als Kind auch das bevorzugte Untersuchungsobjekt dessen psychologischer Experimente. Sein Vater hatte alle Zimmer der Wohnung mit Aufnahmegeräten ausgestattet, um das Verhalten seines Sohnes lückenlos aufzeichnen zu können. Die beständige Überwachung Marks hat eine Störung seines kindlichen Narzissmus' zur Folge, weil er sich selbst immer schon in der Gegenwart des väterlichen Blickes empfand. Somit entwickelte er ein allmächtiges Über-Ich; was Freud eine „mörderische Instanz der Schuld“ nennt. Mit dem auf sein eigenes Ego gerichteten Todestrieb versucht Mark psychisch dadurch fertig zu werden,

Betrachter werden wir lediglich affiziert von dem, was wir auf der Leinwand vor uns erblicken: Eine Bedrohung, die wir erwarten und die zugleich für uns kein Objekt hat, außer das Filmbild. Wir müssen uns nicht verteidigen, sondern dürfen uns jenem unbestimmten Genuss der Angst hingeben, mit der uns das Kino vor dem Schreck schützt.

---

Das paranoide Umfeld der frühen 70er Jahre, das zu einer Vielzahl an Verschwörungsfilmen führte, hat seit dem 11. September 2001 ein brisantes kulturelles Nachleben erfahren. In einer Kultur, die ständig auf einen neuen terroristischen Angriff vorbereitet sein will, ohne zu wissen, von wem und von woher diese Bedrohung zu erwarten ist, bietet die unbestimmte Angst einen Schutz vor jener Furcht, die auf konkrete politische und kulturelle Missstände Aufmerksamkeit richten würde. Martin Scorseses *The Departed* (2006) greift diesen ubiquitären Verdacht, der gesamte Lebensraum sei bedrohlich, auf, zeichnet jedoch eine wesentlich weniger fröhliche Bildformel der enthemmten Angst als seine Mitstreiter des New Hollywood dies noch Mitte der 70er Jahre tun konnten. Im Vorspann heißt es „vor einigen Jahren in Boston“, bevor wir Bilder jener bus-sing riots zu sehen bekommen, mit denen die weiße Bevölkerung dieser Stadt auf die Integration ihrer Kinder in vorwiegend afro-amerikanische Schulen reagierte. Steht als Motto für *Departed* somit eine politisch manipulierte Angst, die zwischen verschiedenen Bevölkerungsgruppen Streit entfacht, entwirft Scorsese als Bildformel für diesen Konflikt einen am Denken Hobbes' angelehnten Leviathan: den von Jack Nicholson gespielten irischen Gangsterboss Costello. Als Vertreter eines fehlgeschlagenen American Dream behauptet dieser: „Wenn man sich durchsetzen will, muss man dies mit Gewalt tun.“ Seine angsteinflößenden Einschüchterungstaktiken versinnbildlichen jene Gewalt, die jede neue Generation an Einwanderern vermeintlich einsetzen musste, um sie in ihrer neuen Heimat sowohl gegen die mehr integrierten Ethnien durchsetzen zu können, wie auch von der nächsten Einwanderergruppe abzusetzen.

---

Dabei geht es Scorsese vorwiegend um das Scheitern dieser Logik einer kulturellen Integration durch Gewalt. Der Lohn der Angst in *Departed* ist eine umfassende Zerstörung aller Spieler dieses Wettstreits. Dass es Scorsese dabei um einen Kom-

mentar zur angstschürenden Bush-Regierung des frühen 21. Jahrhunderts geht, wird in einer Szene, in der sich Costello mit seinen Handlangern in einer Bar trifft, unzweideutig visualisiert. Ganz deutlich fängt Scorseses Kamera ein Wandplakat ein, auf dem die Parole „United We Stand“ zu lesen ist. Doch das Boston, in dem Costello wütet, ist eine Welt, in der niemand zusammenhält, weder die Polizei noch die Gangster, sind sie doch so zerspalten, wie die weißen und die afro-amerikanischen Bürger der Stadt. Sie zersetzen sich von innen heraus, was von der Filmhandlung dramaturgisch durch den Einsatz eines Doppelgängerpaars durchgespielt wird. Der von Matt Damon gespielte Colin Sullivan wird zum erfolgreichen Leiter eines Sonderdezernats des Bostoner Polizei, arbeitet zugleich insgeheim als Spitzel für Costello. Sein symbolischer Bruder, der von Leonardo DiCaprio gespielte Billy Costigan, hingegen lässt sich als Spitzel in die Gang Costellos einschleusen.

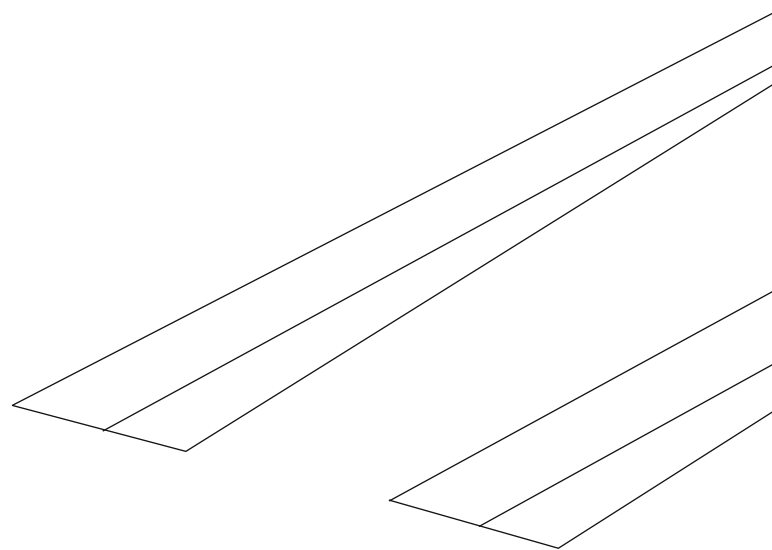
---

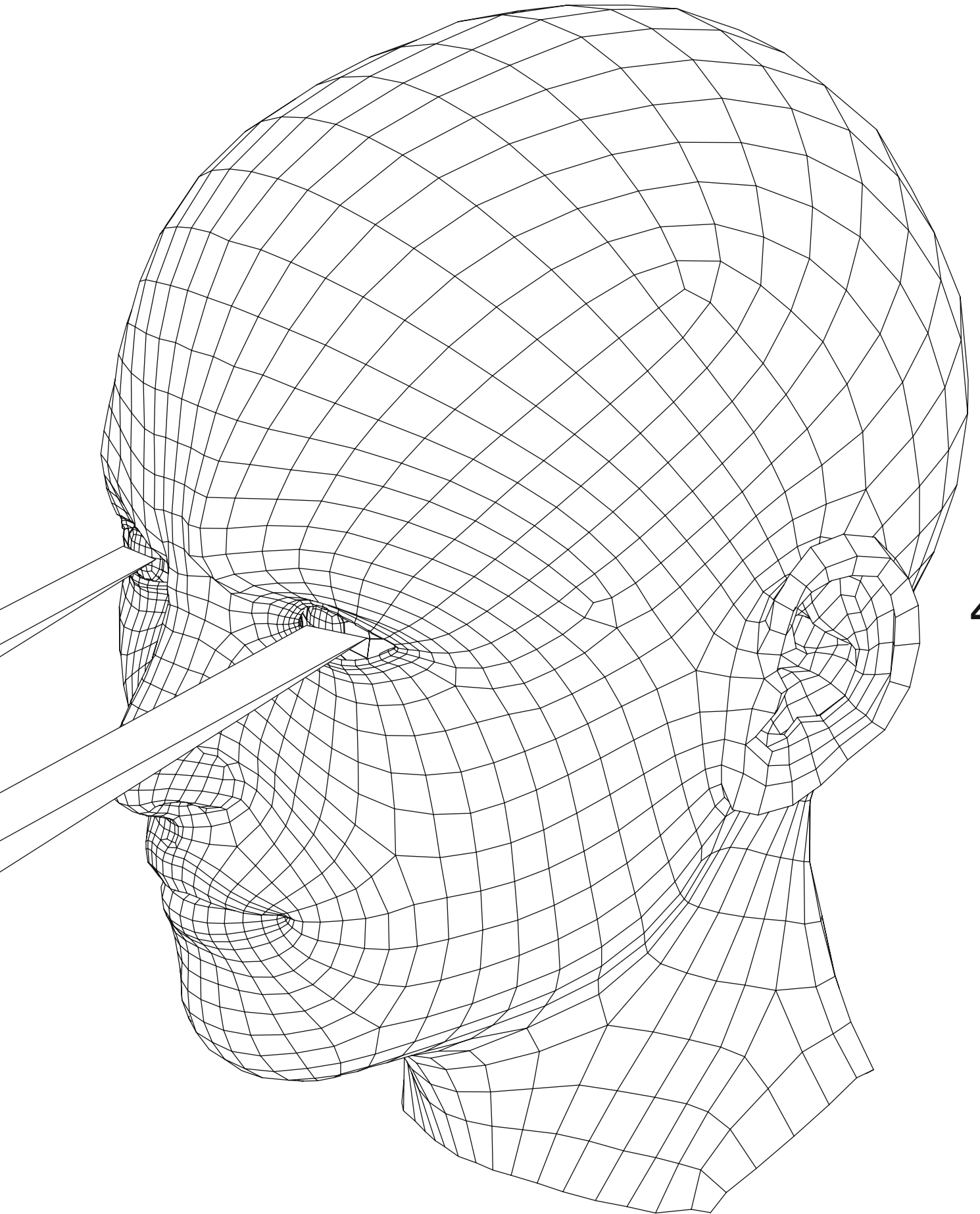
Doch die Angst, die den Polizeispitzel heimsucht, weil der korrupte Polizeiinspektor ihm immer näher rückt und ihn auszulöschen droht, um seine eigene zwielichtige Identität zu wahren, ist weder kreativ noch befreiend. Stattdessen entfaltet Scorsese eine Welt, in der das Gesetz und das Verbrechen zwei sich widerspiegelnde Systeme darstellen. In dieser Welt, in der niemand dem anderen vertraut, hat die allumgreifende Furcht ein bestimmtes Objekt, nämlich das System selbst. Dafür kann er weder auf der Ebene der Narration, noch auf der Ebene der Filmbilder eine Schutzdichtung anbieten. Die harten Schnitte zwischen den Figuren sowie zwischen den Szenen entsprechen stattdessen einer Verweigerung jenes Schutzes, den die Angst uns laut Freud gegen den Schreck zu bieten weiß. Nimmt man dessen Formel ernst, hieße dies, in *Departed* eine Warnung gegenüber der grassierenden Achtlosigkeit im amerikanischen Selbstbewusstsein des frühen 21. Jahrhunderts zu erkennen. Wenn die Angst als Schutzdichtung gegen den Schreck keine valable Sensibilität mehr abgibt, zumindest auf der Ebene der Geschichten, die eine Kultur sich erzählt, um weiter zu leben, dann könnte es sein, dass wir uns in einer Gefahr befinden, ohne auf sie vorbereitet zu sein.

Auf der Ebene des italoamerikanischen Autorenkinos knüpft Scorsese hier an die Tradition des Blockbuster als Angstmaschine an. Mit *The Exorzist* (1973) und *Der weiße Hai* (1975) begründete das New-Hollywood-Kino respektive William Friedkin und Steven Spielberg die Verbindung von Hochkultur mit den B-Movies und Midnight-Movies der sechziger Jahre. Die politischen Paranoia-Filme dieser Zeit und ihr zeitgenössischer Kommentar verbinden sich mit den Motiven einer atavistischen Austreibungsgeschichte. *The Exorzist* operiert nicht mit einer durch Unbestimmtheit erzeugten Angst, sondern am Sog der Furcht, weil man den Gegner kennt und sich darauf verlassen kann, dass es eine Austreibung geben wird. Die angsterzeugende Spannung betrifft somit die Frage, auf wessen Kosten die Rettung gehen wird.

Mit *Super 8* zeichnet sich eine weitere Position des postmodernen Recyclings am Anfang des 21. Jahrhunderts ab, versteht doch auch J.J. Abrams seinen Film als Hommage. Angesiedelt in einer kleinen amerikanischen Stadt im Sommer 1979, ahmt die Handlung die Filmbilder nach, die Steven Spielberg mit *Close Encounters of the Third Kind* (1977) und *E.T.* (1982) installiert hat: Weiß-blau ausgeleuchtete Nachtlandschaften, deren goldenes Strahlen die Gegenwart einer überirdischen Kraft bezeugen. In ihnen operieren Kinder entschlossen gegen die Welt der Erwachsenen und lassen sich auf einen Kontakt mit dem Fremden ein, dessen Schreckliches auch den Zauber des Außergewöhnlichen birgt. Die Reflexion über Kino als Angstmaschine ist dicht mit der Textur der Filmnarration verwoben. Joel und seine Freunde werden nachts bei den Dreharbeiten eines Amateur-Zombie-Films zu Zeugen eines geheimnisvollen Zugunfalls. Bald darauf verschwinden mehrere Einwohner während gleichzeitig die U.S. Air Force die Bürger evakuiert und die Stadt zur Kampfzone deklariert. Abrams Film spielt mit jener die Welt nach 9/11 prägenden Angstvorstellung, die Unterdrückungsmechanismen der Globalisierung hätten Feinde der internationalen Sicherheit erzeugt, die in Reaktion auf die Unterdrückungsgewalt der westlichen Industrieländer auf Vergeltung aus sind. Weil sie Kino-Wissen besitzen und ihre all-

tägliche Welt wie einen Disaster-Film wahrnehmen, wittern die aufgeweckten Schüler sofort eine Verschwörung. Ihre Cinephilie hat sie vorbereitet. Es braucht somit weder parallaxische Perspektiv-Verschiebungen noch verschlüsselte Botschaften, um sie auf die richtige Fährte zu bringen. Mit ihrer Kamera haben sie unfreiwillig etwas aufgenommen. Die Evidenz der Filmbilder reicht, um ihnen klar zu machen: Es gilt an zwei Fronten ein Furchtszenario durchzuspielen. Nicht die Perpetuierung von Verschwörungstheorien erweist sich als angemessen, sondern eine frontale Anerkennung von Fremdheit. Von der Annahme der Angst hängt die Überwindung einer politischen Paranoia ab. *Super 8* bietet eine Reise ans Ende der filmisch erzeugten Angst, die im sublimen Staunen ihren Ausgang findet. Das Kino hilft beim Überleben.





URI AVIV

# *Why Fear?* **Why?** *Fear!*

46

“I MUST NOT FEAR.  
FEAR IS THE MIND-KILLER.  
FEAR IS THE LITTLE-DEATH THAT  
BRINGS TOTAL OBLITERATION.  
I WILL FACE MY FEAR.  
I WILL PERMIT IT TO PASS OVER ME  
AND THROUGH ME.  
AND WHEN IT HAS GONE PAST,  
I WILL TURN THE  
INNER EYE TO SEE ITS PATH.  
WHERE THE FEAR HAS GONE  
THERE WILL BE NOTHING.  
ONLY I WILL REMAIN.”

– Litany against fear, *Dune* (Frank Herbert, 1964)

Why fear? Why delve into the deep recesses of the mind, stare into the abyss, try and not see the monster as it slowly reveals itself? Why breathe (more) life into unspeakable nightmares, noxious thoughts and obnoxious feelings, why allow stage and screen for dread, cruelty, angst. Why fear?

Surely, we don't make films, create art, in order to give further life to endless cycles of cruelty and violence that are our daily news? We don't tell stories to make ourselves or our audience feel nauseous, choke up, feel dismay, terror, anxiety, fear? That would be cruel. Of course we don't. Though, of course we do.

Fear is natural. Kids are afraid of the dark. Adults are afraid of kids (and sometimes, the dark too). We all fear change, but just as much we fear stability. We're deeply anxious of being replaced — by robots, doppelgangers, immigrants, by the young, by any number of frightful "others". We're frightened by anything foreign, different, unknown, as much as we're constantly worried about the familiar, the uncanny. We're frightened of ourselves and our shadows. We're terrified by intimacy, freaked out by loneliness. Scared of both future and past. And present. We're deathly scared of death, as we are of life. Fear is human.

Fear is also important. Evolutionary, psychologically, narratively. Fear mitigates, fear protects. If it weren't for our numerous cowardly ancestors throughout history, and prehistory, we would not be here to discuss, debate, agree to disagree, about fear. We should be grateful for our great cowardly history.

And with it being natural, a human condition, emotion like any other, we need to keep it under control. Mitigate it, as it mitigates us. Engage with it, Study it in order to ... "feel comfortable" seems odd, but definitely not fight, flight, freeze or fawn during any engagement with fear. Fear defines a border as much as it opens up a frontier, it alerts to potential harm, to danger, but ultimately — requires choice. Thus, fear is imperative for creatives, artists, film-makers, for all of us.

Fear is natural, human, imperative, it keeps us alive, and a good jump-scare makes us feel alive.

*"give them pleasure — the same pleasure they have when they wake up from a nightmare".*

— Alfred Hitchcock

## Utopia is on the Horizon

I'm 44. Israeli (and Polish). I used to consider myself "Tel-Avavian" but that distinction eroded in the past year. I'm an atheist but follow some Jewish cultural traditions. I'm recently single after a decade of partnership. I'm an only child. My mom is 83 and has progressive Alzheimer's, my dad is 86, a Holocaust survivor. I write and speak critically about science fiction, digital technologies, social issues and the future(s). I'm an artistic consultant and producer at those intersections; a colleague referred to me once as "Science Fiction Impresario", I liked that; I artistically direct and curate a fantastic film festival, an events season and cultural projects under the title "Utopia". The absurdity is monstrous as it is real.

Utopia was, and is now more than ever, a provocative title for a festival dedicated to future visions and visions of the future, to sci-fi and horror films, based out of Tel-Aviv. That was the point, to have a space for out-of-this-world ideas, stories, creativity, for radical imagination. This is what we wanted to do and to be, artistically, culturally, politically. As much as Utopia is an elusive concept and science fiction an escapist fantasy, they can also be maps of meaning and societal mirrors.

The 7/10 atrocities and the ongoing torment that followed shook us to our core. How do we dare continue? Wouldn't a science fiction or horror film program be a crass, contemptible joke? Should we perhaps suspend, or retire the title "Utopia"? The answer came quite quickly — it was lack of imagination that led to where we are, and it's required more than ever. Our renewed activities included an "investigative committee on the failure of imagination", having not imagined the worst, and not imagined better tomorrows. Our society was in some form of suspended animation and we need imagination now, more than ever. More ideas. More Horizons. New Frontiers. Radical Utopias.

**Fear is natural, human,  
imperative, it keeps us  
alive, and a good jump-  
scare makes us feel alive.**

*“Utopia is on the horizon. I move two steps closer; it moves two steps further away. I walk another ten steps and the horizon runs ten steps further away. As much as I may walk, I’ll never reach it. So what’s the point of utopia? The point is this: to keep walking.”*

— Eduardo Galeano

## **Monstrum sum: monstrosum nihil a me alienum puto**

But as we speak about fear and conjure a fictitious and vicious demarcation line between us and them, some personal thoughts on monstrosity and fear.

You should fear me. I am monstrous. Just as much as you. We’re all monsters, at least potentially, at least occasionally. We needn’t be afraid. All we need is to choose not to be.

Since 7/10 I read and rage as friends, colleagues, and many who are neither, pontificate on sub-human cruelty, savagery and monstrosity. Yes, it’s true. Horrific unspeakable atrocities happened, are still happening. Sadly, they are human. No monsters involved. No vampires, mummies, zombies, aliens. Only humans. We’re the monsters. We always have been, always will be.

Humans are monstrous. They rape their sons and daughters. Crush skulls and slit throats. Humans hang other humans, electrocute them, vivisection them, flay them while they’re still alive. Humans set up extermination camps, dig mass graves; use atomic bombs. Human monstrosity and cruelty has a fantastic range, from the domestic and intimate, to the massive and universal.

**You should fear me.  
I am monstrous.  
Just as much as you.**

I’m astonished with people that either pretend or are not aware of this simple fact of life. We are the monsters. We’re the danger. We’re the fear. The call is coming from inside the house.

Let’s play a game. As you read the following paragraphs, mark monster/hero/victim for each character(s), at your choosing.

My dad was born in 1938, Bratislava. He made his way to Israel in 1949. There were Israelis for whom my teenage father was a monster, just for being a survivor. He was somehow saved, others were not. How is that possible? What allowed for the special treatment? Who was bribed? betrayed? Why didn’t he have the decency to die?

My dad was hidden in a Catholic orphanage. The priests saved him, but some of those who knew he was Jewish, abused him. In 1944 the SS showed up and ordered all the kids to take their pants off. That’s how he ended up at the Theresienstadt concentration camp, “the Paradise camp”, where he spent the better part of a year, at age ~6. Towards the end of the war, my dad was ill and was transferred to the camp hospital, to be treated by the (Nazi?) doctors and nurses. Saviors.

My dad’s mother, my grandmother, got by with fake papers. At the end of the war, what was left of the family reunited, and she was, as I’ve been told, hesitant about, looking for my dad. She gave birth at 29, supposedly an unplanned pregnancy; there was a marriage but it lasted only a few months. The guy ran away with a lover (he died in Auschwitz). My grandmother’s sister and cousin were adamant to look for my dad, she was cajoled into it and they actually found him at the abandoned Theresienstadt hospital. They got back home to their old Bratislava apartment but kept the fake documents and names, because it was 1946, go figure. My dad was 8 and had to go to school. Where did his mother register him? At the school of the Catholic orphanage where he was hidden and abused. She didn’t know. How could she?

Short interlude — what’s your count on monsters/heroes/victims?

What about my dad, with his traumatic legacy? He brought into the world a child (me!), which he did not want, was mostly an absent father and when home, brought with him what is now clearly complex PTSD,



but for me as a child manifested as constant emotional and psychological abuse with terrifying outbursts of rage. As I grew up we grew apart, and my mom held the "family" together for the better part of 30 years. The violence and rage erupted again some six years ago with my mother's Alzheimer's, peaking when he punched me in the face, twice. He was 84; I was 42. I remember the feeling of how pathetic that was, how silly, deeply saddening and, at least for me, cathartic. His skin was so soft and fragile that he was injured just by me holding him, making sure he stopped. He bled. I released him and he shouted about calling the police and because his son attacked him; my mother, frightened and confused, in the background.

For me, my mother died when there was no longer any possibility to connect and communicate with her, due to her Alzheimer's, some two to three years ago. I went through a grieving process and let her go. Of course I believe she should still get the best care we can offer, but she's not there anymore, not for me. My dad disagrees. He's been devoting every waking moment to her care. He believes I'm a monster.

Is there "monstrous behaviour" that doesn't make you a monster by definition? How many times do you have to steal to be labelled a "thief". If you returned what you stole, compensated the victim of the theft and society, if you were fully and completely rehabilitated, are you still a thief? How many times does one have to rape to be a rapist? Murder to be a murderer?

Do you have to do something specific to be a monster? Do you become a monster and stay that way forever, or does it come and go? Can you just be a monster for a moment and the rest of the time, not? What is monstrous anyway? What makes a man a monster? I've no clue.

Final count — how many monsters? Heroes? Victims?

I live in Tel-Aviv but travel often - talks, gigs, collaborations, festivals, events, friends. I spent most of the past year abroad. I was scared, disgusted, horrified. I was afraid. I still am. I felt the need to physically distance myself from what was happening. Personally. Politically. It had mixed results.

## Fear is the mind-killer

There are dates that live in infamy. December 7th. September 11th. For Ukrainians it's February 24th. For Palestinians, May 15th. For Israelis it has now become October 7th.

Israelis now believe that the 7/10 victims are heroes and saints and the perpetrators are monsters. Of course they do. That's how "othering" works.

Among all the Israeli victims of the horrendous violence and unimaginable cruelty of 7/10, among all the wounded and evacuees, the abductees in Gaza; among all those people, is it possible there were no monsters? None at all? Sadly, I'm sure there were, there are. I don't know how many cases of domestic violence there were in that area and population, but being tens of thousands of people, statistically there must be a few. I don't know for a fact there were exploited migrant workers in the agriculture industry in the region, but I can imagine. In communities of thousands of people, you will find all kinds of injustice. We're all human and we're all monsters, at least sometimes, at least potentially.

**We need to choose not to be monsters. Not to be afraid of the other; be confident in ourselves.**

49

The Gaza strip had 2.2 million people. Ukraine, 37 million. Russia, 144 million. Germany, 84 million.

What can be done in the face of monstrosity? Domestic and political? Intimate and genocidal? You won't believe how hard it is, though simplistic and naïve. We need to choose not to be monsters. Not to be afraid of the other; be confident in ourselves. Feel fear but not allow it to dominate our actions, our souls. It's not a one-time binary choice. The possibility is always there. We must choose every day, every hour, every minute of our lives, not to be a monster. Acknowledge but not act on fear. Get up in the morning, look

at ourselves in the mirror, take a deep breath and say: Today I will try not to be a monster. I will not let fear of myself or the other control me and make my decisions for me.

"Fear is the mind-killer. Fear is the little-death that brings total obliteration. I will face my fear. I will permit it to pass over me and through me. And when it has gone past, I will turn the inner eye to see its path. Where the fear has gone there will be nothing. Only I will remain."

It's the simplest yet hardest thing to do. I know it's a naive cliché. It's all I have to offer.

### Springtime for Hitler

*"(we) make up horrors to help us cope with the real ones".*  
— Steven King

The original title for Mel Brooks' 1967 *The Producers* (his directorial debut) was "Springtime for Hitler", the main musical act for the show within the show. The name was changed last minute, as the creators (and producers) were afraid it might send the wrong message. The (Jewish) creators of the absurdist comedy on the worst crime against humanity in history were fearful of critical outrage and an audience backlash. The comedic humanistic musical, raging against fear and tyranny, remains one of the best to this day.

45 years later, 2012, documentarians Joshua Oppenheimer and Christine Cynn make *The Act of Killing*, following the political mass tortures and killings in 1965 Indonesia. The killers of that era are not only around but still in positions of power. They agreed to re-enact their killings, talk openly about their actions and participate in musical theater numbers. The film was courageous artistically as it was politically and personally.

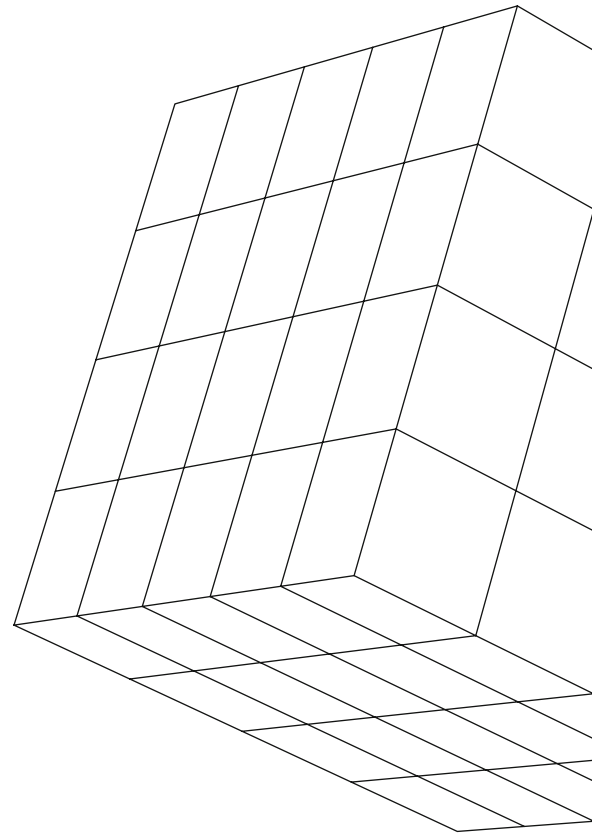
Fear, as anything else, is also its opposite, or from which stems its opposite. Fear can be courage, vision, hope; anxiety can be excitement; horror can be wonder.

Why fear? Why delve into the deep recesses of the mind, stare into the abyss, try and not see the monster as it slowly but

surely reveals itself? Because fear IS courage. From fear emerges courage. When we examine, study, research fear, courage follows, vision follows, hope follows.

Part of the hope for a better tomorrow is the awful acknowledgement that murder, rape, suicide, bigotry, racism, and many other evils are part and parcel of the human condition. If we want to better ourselves, our communities and societies, and aspire for a better tomorrow, the exploration of the horrible, grotesque and obscene, the research of horror and terror and the understanding of fear are essential, imperative. And perhaps absurdly, but yet, are a deeply humanistic, and it goes without saying — worthwhile — endeavor.

Let's be scared, together.



**Let's be scared,  
together.**

**We are the**  
**MONSTERS.**

**We're the**  
**DANGER.**

**We're the**  
**FEAR.**

**The call is  
coming from inside  
the house.**

# Denken wie eine Schildkröte.

## Robert Kramer, die Angst und die Geschichte

1

52

Die Filme Robert Kramers kennen nur eine Zeit: die Gegenwart. Es gibt bei ihm niemals Rückblenden, nur das Jetzt, den Moment, in dem die Dinge passieren. „Geschichte“ ist bei Kramer demnach kein von den Filmen vermitteltes „Wissen“ von der Vergangenheit, sondern etwas, was stets zur Gegenwart zurückkehrt und von ihr ausgeht. Wenn Kramer in *Point de départ* (1994) nach Vietnam zurückkehrt, wo er als Mitglied des revolutionären Newsreel-Kollektivs Ende der Sechzigerjahre den militanten Film *People's War* drehte, beginnt er mit einem Zitat seines Kollegen Chris Marker, der die Bedeutung von Fotos und Filmen für die Erinnerung betont. Doch da ist Kramer schon auf der Straße, folgt den Bewegungen der Menschen. „Ich habe der Vergangenheit den Rücken gekehrt“, sagt er aus dem Off, als ginge es weder um „seine“ Erinnerungen noch um Erinnerung überhaupt, und als seien die alten, in den Fluss der Bilder eingestreuten Newsreel-Aufnahmen eine alte Gegenwart, die nunmehr in einer neuen aufgeht. Geschichte bedeutet bei Kramer, eine Gegenwart mit einer anderen zu verweben – der französische Filmkritiker Serge Daney hatte *Milestones*, Kramers Porträt des

„Nachlebens“ der Gegenkultur der Sechziger, mit einem Gewebe verglichen. Und so, wie die Gegenwart in seinen Filmen von vorangegangenen Gegenwarten durchdrungen ist, weist sie über sich hinaus ins Heute und erhellt unser Hier und Jetzt. In seinen Filmen wird Geschichte zur Markierung einer Zugehörigkeit zweier Gegenwarten, und damit auch ihrer und unserer, zum selben Gewebe. Kramer wurde 1939 geboren, drehte seinen ersten Film 1965 und starb überraschend 1999. Doch seine Filme lassen uns heute noch *unser Jetzt* erkennen, indem sie uns erkennen lassen, was Jetzt einmal gewesen ist: Jetzt ist (es) anders, *aber immer noch Jetzt*.

2

Hierzu drei Beispiele.

1) In *Scenes From the Class Struggle in Portugal* (1977, mit Philip Spinelli), einer Chronik der Ereignisse rund um die Nelkenrevolution in Portugal und des antikolonialen Befreiungskampfes in Angola, die mit dem Vokabular des historischen Materialismus kommentiert wird, stellt sich vor den Bildern der Massen auf den Straßen im Jahr 2025 unvermeidlich die Frage: Wie

kann es sein, dass wir heute sind, wo wir sind? Der Faschismus hat gewonnen, weil er es geschafft hat, die Idee des Klassenkampfes zu kapern – die Massen wählen rechts und wollen autoritäre Systeme. Bei Kramer/Spinelli ist das noch anders. Auch die Rolle der Medien ändert sich: Die Demonstrationen werden von einer Kamera begleitet. Die heutigen „sozialen“ Medien hingegen dienen fundamental rechten Zwecken – der Atomisierung, Entsolidarisierung und Manipulation jener, die hier noch Revolution machen.

2) In dem ersten seiner *Videoletters* (1991), die Kramer an seinen Filmemacherkollegen Stephen Dwoskin schickte, filmt Kramer in seinem Berliner Apartment mit der Videokamera einen Fernseher, auf dem die Fernsehberichterstattung über den Zweiten Golfkrieg zu sehen ist. Es ist der 29. Tag des Krieges, der Bildschirm zeigt eine siegesgewisse Ansprache des amerikanischen Präsidenten George H. W. Bush. Kramer kommentiert: ein Alptraum, den man kaum glauben kann, „wie aus einem Science-Fiction-Film“. Der Eindruck, durch die Nachrichten in der Fiktion eines schlechten Hollywood-Films gefangen zu sein, einer satirischen Realität, hat mit Donald Trump und anderen Gestalten heute zweifellos einen Höhepunkt erreicht.

3) In *Route One*, seinem Film über das „andere“ Amerika „at the end of the road“, filmt Kramer, neben Evangelikalen, auch Abtreibungsgegner:innen, die vor einer Frauenklinik demonstrieren. Auch diese Szene stammt aus unserem Hier und Jetzt – ob wir es glauben können oder nicht. Was wir heute an konservativem Rollback erleben, hat seine Wurzeln in dieser Ära.

3

Kramers Bezug zur Gegenwart wird deutlich gerade im Vergleich zu Marker, den er in *Point de départ* zitiert (siehe 1) und an dessen Filme seine eigenen durch ihre Fragmentiertheit, ihr assoziatives Vorgehen, ihre politi-

schen Fragestellungen, ihren Essayismus sowie das „Filmemachen in der ersten Person“ oft denken lassen. Marker konstruiert ein Archiv, springt in der Zeit, liefert poetisch ausgeformte und intonierte, von Anderen eingesprochene Texte und versteckt sich hinter den Bildern: ein Poet des Gedächtnisses der Menschheit, der sein Verschwinden als Historiker zum Sockel eines universellen Erinnerns macht. Kramer hingegen ist präsent: Mit seinem Körper und seiner Stimme, die – ob als Voiceover oder hinter der Kamera – leise, fragend und unregelmäßig einsetzend, gemurmelt und improvisierte Gedanken von sich gibt. Aber Vorsicht: Denn obwohl dieses Zögerlich-Spontane Kramers Filme in der Gegenwart verankert, macht es gleichsam deutlich, dass ihm nichts fremder ist als das „cinéma direct“, die Begegnung mit einer „objektiven Realität“, die Tyrannei des eingefangenen „wahren“ Momentes oder der reißende Fluss des Wirklichen. Kramer ist vielmehr derjenige, der mit seinem Körper und seiner Stimme zum Stein wird, den Fluss der Bilder unterbricht, umleitet und die Gegenwart *messy* werden lässt. So lässt er in *Point de départ* und *Say kom sa*, wo er ebenfalls in Vietnam dreht, auf verwackelte Kamerafahrten über Flüsse und durch Straßen statische Tischtennisplatten oder Balkongeländer folgen, die eine Bewegung suspendieren, aus ihr herausspringen, brutale Haltepunkte setzen. Die Straße in *Route One USA* endet abrupt im Meer, *Milestones* mit einem traumatischen Geburtsvorgang.

4

Da die Filme von Robert Kramer in der Gegenwart spielen und diese Gegenwart sich entzieht, da sie stets auf eine andere Gegenwart verweist und ihr Fluss unterbrochen wird, handeln sie immer auch von *Angst*. Angst vor dem Verlust der Gegenwart und desjenigen, was in ihr festgehalten oder vollzogen werden soll – um es vereinfacht zu sagen: ein filmisch und politisch sinnvoller Akt. Angst vor einem niedergeschlagenen, impotenten, in Debatten erstickten politischen Protest (*Ice* und *Edge*, Kramers Filme über den bewaffneten Kampf

**Wo es keine Hoffnung gibt und**

**alle in der Angst leben,**

**in einer Welt ohne**

**Hoffnung**

**gestrandet zu sein, muss die**

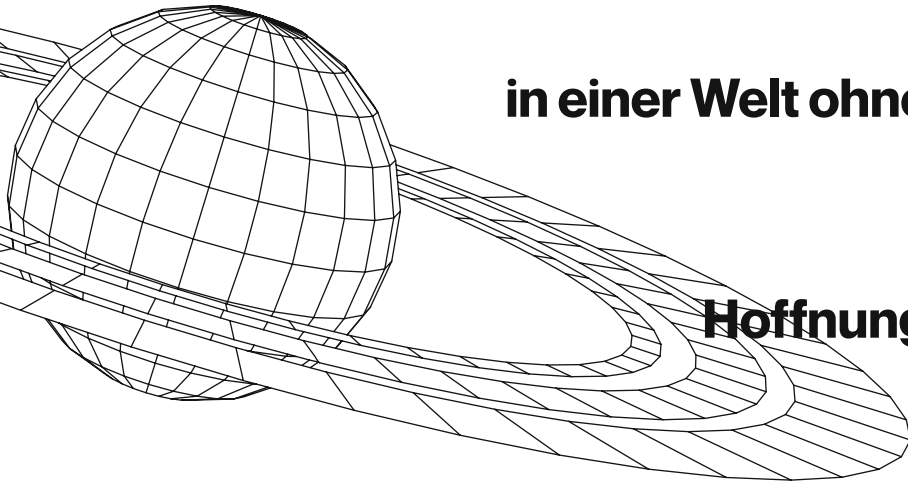
**Hoffnung erfunden werden.**

der späten Sechzigerjahre und seine Zersplitterung). Angst davor, das nächste Bild und somit das nächste alternative Lebensmodell nach dem Ende der Revolution nicht mehr zu finden, in den löchrigen Maschen des Gewebes verloren zu gehen (*Milestones*). Angst davor, den Nazi vor der Kamera nicht zu fassen zu kriegen (*Notre Nazi*, Kramers Meta-Film zu den Dreharbeiten von Thomas Harlans *Wundkanal*, in dem ein echter NS-Verbrecher mitspielt). Angst vor dem Ende des Weges, dem Ende des Films, der Notwendigkeit, nach der Reise ein neues Leben beginnen zu müssen (*Route One USA*). Angst, schließlich, vor dem „Ende“ der Geschichte, ihrem Stillstand, ihrer Unveränderlichkeit (*Videoletters*). In seinem

zweiten „Brief“ an Dwoskin, einem Streifzug durchs Nachwende-Berlin, reflektiert Kramer über die Idee dieses scheinbaren „Endes“ und besucht das Rosa-Luxemburg-Denkmal am Landwehrkanal. Die These vom „Ende der Geschichte“ stammt von Francis Fukuyama und bezieht sich auf den Zusammenbruch der Sowjetunion, bekommt aber vor dem Mahnmal der von den Nationalsozialisten Ermordeten eine neue Bedeutung: Ist der Faschismus endgültig besiegt? Zurück in seinem Apartment erzählt Kramer von einem Alptraum der vergangenen Nacht, in dem die Welt (= die Geschichte) endet – was sich, noch im Traum, als Missverständnis erwies. *Aber es handelt sich um denselben Traum.* Das Ende der Geschichte und ihr Nicht-Ende bilden keinen Widerspruch. Den Beweis haben wir heute: Der Stillstand, das Ende der Geschichte ist das Überleben, die Wiederkehr des Faschismus – und macht dementsprechend Angst.

5

Folgende These: Man gehe davon aus, dass der Kern progressiver Bewegungen die Angst ist, nichts verändern zu können. Die Linken haben Angst vor dem Stillstand. Die Konservativen haben Angst vor der Veränderung. Die Linken sehen, dass die Vergangenheit aus Granit ist, sich im Grunde niemals etwas ändert und nur gnadenlose Radikalität helfen kann, eine minimale Veränderung herbeizuführen, einen noch so winzigen Splitter aus dem Zeitverlauf abzusprennen. Die Konservativen sehen: Die Vergangenheit vergeht, sie ist fragil, nichts bleibt beim Alten. Linke sehen Stillstand, Rechte sehen Progress. In dieser Hinsicht tauschen beide Seiten die Seite. Jede sieht mit großer Angst und Luzidität, wovon die andere träumt, aber nicht sieht.



Kramer ist ein linksradikaler Filmemacher; für ihn besteht die Vergangenheit aus Granit. Wenn Doc (Paul Mclsaac) in *Route One USA* nach zehnjähriger Abwesenheit nach Amerika zurückkehrt, stellt er fest: „Everything is different, but nothing has changed.“ In diesem Satz amalgamiert er seine (linke, revolutionäre) Perspektive und jene der konservativen Amerikaner:innen, die er auf dem Weg trifft, den unbewegten Geschichtsblock und den Progress (bzw.: die Angst vor dem Block und die Angst vor dem Progress). Zu Beginn dieses Wegfilms verkündet eine Frau das bevorstehende Ende aller Zeiten und die Ankunft des Jüngsten Gerichts, einen bevorstehenden radikalen Wandel. Auf diese Weise wird hier zum einen das konservative Gespür für Veränderungen ins Zentrum gerückt (später im Film sind es Evangelikale, die feststellen, dass sich Amerika radikal verändert hat) und zum anderen – aus linker Perspektive, durch Kramers Dramaturgie – der Beginn des Weges zu seiner Negation gemacht (ein Weg aus Granit, unveränderbar). Geschichte, für Kramer, tritt deswegen hinter der Gegenwart zurück und verbindet lediglich, als Geschichte der Gegenwart, ein früheres Jetzt mit dem heutigen (siehe 1), weil sie letztlich unbewegt, unbeweglich und „frozen“ ist, wie es in *Route One USA* heißt, vor dem schneebedeckten Vietnam Veterans Memorial in Washington. Wir denken an den Titel von *Ice* und den auf Berlin niedergehenden Schnee, den Kramer am Anfang des ersten Briefes der *Videoletters* von seinem Fenster aus filmt. Der „Unordnung“ in seinem Kopf, von der er Dwoskin in diesem Moment erzählt, kann er nur begegnen, indem er sich einen „tiny space of movement“ bewahrt, der als minimaler Widerstand gegen jenen überwältigenden Stillstand verstanden werden muss, der diese Bewegung verhindert und vereist. Eine minimale Bewegung in der Nicht-Bewegung: Genau danach sucht Kramer in diesem genialen *Videoletter* #1, in dem er das sich drehende Rad eines umgekehrten Fahrrades zeigt (auch eine Hommage an Dwoskin, der im Rollstuhl sitzt und sein Haus in London kaum verlässt). Eine

infinitesimale Bewegung, eine Erfindung von Bewegung, dort, wo alles verharrt, nichts vorgeht, wie in der Passage von Faulkners *Light in August*, die Kramer vorliest. Eine extrem verlangsamte Bewegung, „ohne irgendwo hinzukommen“ – wie eine Schildkröte, Kramers Lieblingstier, das wir in *Route One* am Rande der großen Straße finden und in *Point de départ* auf vietnamesischen Friedhöfen. Als würde der schiere Wunsch nach Bewegung / die Angst vor dem Stillstand in eine mentale Bewegung übersetzt werden, in eine Bewegung des Denkens, die sich dem Wirklichen, der physischen Welt und ihrem historischen Verlauf widersetzt, sich im Bewegungslosen und gegen dieses weiterbewegt. Denken wie eine Schildkröte: „Man darf den Mut nicht verlieren, muss weitermachen“, sagt in *Route One USA* eine Geflüchtete, die in ihrer Heimat gefoltert und vergewaltigt wurde. Und in *Maquette* (1990), einem unvollendet gebliebenen Film über eine Tanzgruppe aus Toulon, sagt jemand: „Ohne Hoffnung, ohne Utopie zu leben, ist unmöglich.“ Wo es keine Hoffnung gibt und alle in der Angst leben, in einer Welt ohne Hoffnung gestrandet zu sein, muss die Hoffnung erfunden werden. Auch in dieser Hinsicht ist die hoffnungsbefreite Gegenwart bei Kramer (seiner Filme und unserer Jahre) nur ein *Ausgangspunkt*, ein *Point de départ*. In der letzten Einstellung dieses Films schwenkt die Kamera von links nach rechts, über Dachfassaden und den Abendhimmel. Es ist ein verwackelter, unsicherer Schwenk, der nach etwas sucht, ohne es zu finden. Unperfekt, schwierig. Die einzige Botschaft: Wir machen weiter.

# *Den deutschen Film von der Bürokratie befreien*

56

Auf dem 4. Kongress Zukunft Deutscher Film im April 2024 hielt die Regisseurin und Autorin Jutta Brückner eine vielbeachtete Rede, die wir an dieser Stelle in Gänze abdrucken möchten.

Schon wieder ist kein deutscher Film in Cannes. Schlechte Nachrichten für Verleiher, Produzentinnen, Autoren und Autorinnen. Allen geht es an die Existenz. Die Filmförderung muss wieder einmal umgebaut werden. Regelmäßig hat man bisher die Vertreter aller Branchen nach ihren Erfahrungen und Wünschen gefragt, aber jedes Mal dabei vergessen, die zu fragen, die die Filme eigentlich machen, die Filmemacher und Filmemacherinnen selbst. Auch dieses Mal sind sie in der gemeinsamen Stellungnahme der unabhängigen *Initiative Zukunft Kino + Film* zur geplanten Neuordnung des *FFG* nicht vertreten. Denn sie können nur als Kollektiv antreten, wenn es um gewerkschaftliche Forderungen geht, aber nicht dann, wenn das Wichtigste überhaupt betroffen ist: ihre kreative Arbeit.

Es gibt ein Schweigekartell im deutschen Film

Ich kenne die Filmförderung nicht nur als Einreichende, sondern auch als Mitglied von Kommissionen. Wenn in Deutschland über Film und Filmförderung gesprochen wird, geschieht das meist sehr abstrakt, denn die miteinander verflochtenen Systeme der Filmförderung und des Fernsehens sind sehr große bürokratische Maschinen und über Maschinen kann man nur abstrakt reden. **Aber man redet abstrakt auch aus der Angst, wichtige Mitglieder in Gremien und Redaktionen zu verärgern. Es gibt im deutschen Film ein Schweigekartell. Und das geht zu Lasten einer deutschen Filmkultur.** Deshalb spreche ich hier aus der Sicht und den persönlichen Erfahrungen einer Filmemacherin mit 50 Jahren Filmarbeit. Aber es sind nicht nur meine Erfahrungen, sondern auch die einer großen Anzahl von Kollegen und vor allem Kolleginnen.



---

## 1. These

---

### **Im deutschen Filmbetrieb werden alle zerrieben zwischen den Bürokratien der Filmförderung und des Fernsehens.**

Keine Filmförderung geht ohne Bürokratie. Aber Bürokratie bremst mit ihren Strukturen alles aus, was ihr Funktionieren stört. Ihre Notwendigkeiten haben nie etwas mit Freiheit zu tun, immer nur mit Eingrenzung und Formalisierung. Bürokratie glaubt, dass alles gut ist, wenn alle Regeln eingehalten worden sind. Aber jede Institution entwickelt ihre eigene Bürokratie, ihre eigenen Verhaltensweisen und Maßstäbe. Die Regeln widersprechen sich zum Teil und das führt zu einer unendlichen Verzögerung. Alle Filmemacher, alle Produzentinnen und alle Teammitglieder, die mit immer neuen Verkündungen eines wahrscheinlichen Drehbeginns konfrontiert werden, wissen, welch ein Verschleiß an Kräften, Energie und Phantasie damit verbunden ist. Ich weiß, worüber ich rede. Ich habe meine Doktorarbeit über den Kameralismus in den deutschen Kleinstaaten im 18. Jahrhundert geschrieben. Schon damals fraß die Verwaltung die Politik auf. Hehre Vorsätze wurden in der bürokratischen Mühle zerrieben. Und Bürokratie wuchert wie ein Krebs, wenn sie sich mit immer neuen Maßnahmen der Einzelfallgerechtigkeit verpflichtet fühlt.

---

## 2. These: Legitime Aufklärung wird abgewehrt

---

### **Bürokratie ist eine Festung, die vor allen Dingen sich selbst schützt.**

Die Bürokratie ist unzugänglich, legitime Aufklärung wird abgewehrt. Mit dem Schweigegebot schützte man in vordemokratischen Zeiten die *arkana imperii*, das Geheimwissen der Regierenden, Verwaltungswissen war und ist Herrschaftswissen. Heute dient der Datenschutz oft den gleichen Zwecken. Die Undurchdringlichkeit erlaubt es, die Verantwortung zu verschieben. Kafka, dessen 100. Todestag wir in diesem Jahr feiern, hat das wie kein anderer poetisch beschrieben. Die Bürokratie hat immer das letzte Wort, auch dann, wenn sie ein Widerspruchsrecht einräumt. Deshalb neigen Bürokratien zur Schikane, es liegt in ihrer Natur. Nicht umsonst spricht man von den Mühlen der Bürokratie, in der Entscheidungen verschleppt werden. Auch durch langes Hinhalten kann man Menschen

zum Aufgeben bringen. Meine Produktion und ich haben ein halbes Jahr auf die Antwort einer Redaktion gewartet. Weder mehrere Mails noch Telefonanrufe erreichten die zuständige Redakteurin. Und als meine Produzentin diese dann zufällig traf und sich beschwerte, sagte die Redakteurin: „Ach, das tut mir aber leid.“ Die zersplitterte Bürokratisierung führt zum Naturzustand, dem ‚survival of the fittest‘. Das sind nicht die Stärksten, sondern die am besten Angepassten.

---

## 3. These: Filmförderung – wie ein Relikt des Feudalismus

---

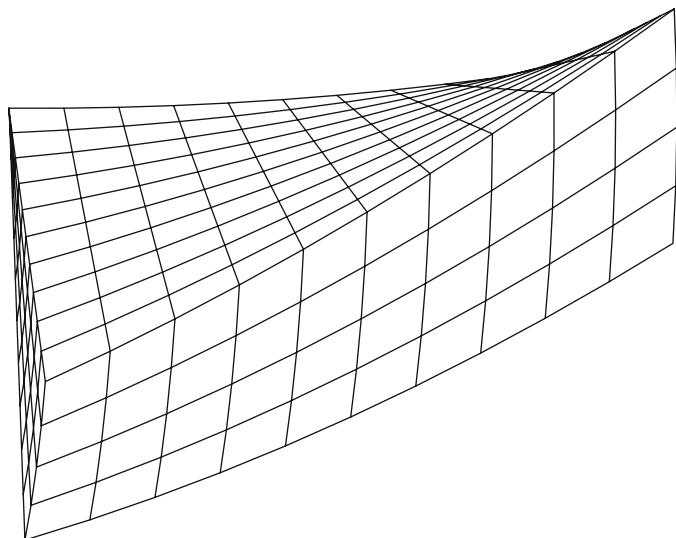
### **Bürokratie ist ein System zur Verschiebung von Verantwortung.**

In ihrem Essay *Macht und Gewalt* beschreibt Hannah Arendt eine neue, die Menschlichkeit bedrohende Herrschaftsform in der Moderne, „die Niemandsherrschaft“: Niemand entscheidet, alle sind zuständig, aber niemand ist verantwortlich, weil die Entscheidungen nie von einem Menschen allein gefällt werden: „Ich war es nicht, die Kommission war es.“ Anders als bei Kafka bekommt man zum Schluss einen bürokratischen Richterspruch, aber er wird nicht begründet. Man ist ihm ausgesetzt, ohne zu erfahren, warum man abgelehnt wurde. Was in möglicherweise klugen Diskussionen beschlossen worden ist, wirkt von außen wie reine Willkür. Dieses Schweigekartell schützt davor, dass Entscheider sich zu ihren Entscheidungen bekennen müssen. Die Ergebnisse werden in der Branche inzwischen ironisch kommentiert mit dem Satz: „Das war mal wieder die Ziehung der Lottozahlen.“

Natürlich lässt sich nie vermeiden, dass trotzdem etwas durchsickert und alle kennen Wege, an die Begründungen zu kommen. Aber das ist stille Post, eine Mischung aus Gerüchten und Klatsch. Gerüchte sind seit der Antike die Medien der Entrechteten. Die Filmförderung, die ja Produktionsgeld vergibt und keine Ehrenpreise, ist in ihrem jetzigen Zustand wie ein Relikt des Feudalismus, ein vormoderner und vordemokratischer Zustand. In einer Demokratie müssen Entscheidungen begründet werden, denn Demokratie lebt von Transparenz, Öffentlichkeit, Nachvollziehbarkeit, das sind die Grundlagen ihres Diskurses.

# Der deutsche Film

hat ein massives Problem mit



## 4. These

58

**Das bürokratische Schweigekartell macht Filmemacher und Filmemacherinnen zu Bittstellern, wo es doch um ein Gespräch unter Kollegen gehen müsste.**

Kein Film geht ohne Geld, aber Geld ist machtlos ohne die Kreativität der Filmschaffenden. Die Menschen, auf deren Kreativität und Fantasie der deutsche Filmbetrieb angewiesen ist, verbringen Monate bis Jahre ihres Lebens in einem Zustand der Unsicherheit, der Abhängigkeit von Urteilen, die tief in ihre Lebensplanung eingreifen. Um in diesem System zu bestehen, braucht es eine Mischung aus Leidensbereitschaft bis an den Rand des Masochismus, Trotz und den unbedingten Willen zum Widerstand, grenzenlose Flexibilität und Energie, nie nachlassende Sensibilität, Anpassungsfähigkeit und Sturheit. Der bürokratische Hürdenlauf führt zu einem diffusen vorausseilenden Gehorsam. Wird man gefördert, ist das Glück, Schicksal oder Gnade. Wird man nicht gefördert, bedeutet das, dass man vor der existenziellen Frage steht, ob man weiterkämpft, ohne zu wissen, wie lange. Wer aber zahlt die Miete? Wenn man gezwungen ist, mit dem Kopf durch die Decke zu gehen, trägt man auf Dauer sehr viele Wunden mit sich herum. Trotzdem entstehen einzelne, großartige Filme. Aber sie werden nicht vom Normalzustand getragen, sondern gegen ihn gemacht.

**5. These: Kompromisse in der Kunst führen zur Mittelmäßigkeit**

Frauen.

**In dieser Filmbürokratie nistet sich etwas ein, was man naive Zensur nennen kann.**

Zu der Zeit, als die Idee der Filmförderung aufkam, war es sinnvoll, Kommissionen aus Vertretern der Branche über Filme urteilen zu lassen. Heute, in einer völlig veränderten Medienlandschaft, ist es das nicht mehr. Auch Institutionen werden müde, sie altern,

genauso wie die Menschen, die sie einmal erfunden haben. Ein Verleiher, eine Produzentin, eine Filmemacherin, ein Festivalchef haben sehr unterschiedliche Einschätzungen von Filmen, das bedingt ihr Beruf. Ihre divergierenden Vorstellungen sind selten unter einen Hut zu bringen. In der Politik ist die ständige Suche nach Kompromissen ein Mittel der Demokratie, in der Kunst führt das zur eierlegenden Wollmilchsau. Oft entstehen Entscheidungen aus einer Mischung von Bürokratie und persönlichen Beziehungen, unbenannten Loyalitäten, fehlenden Aufsichtsstrukturen und offener Unkenntnis. Über eine Kollegin, deren Film später als Lichtblick in der deutschen Trostlosigkeit bejubelt wurde, hieß es in einer Kommissionssitzung: „Ach, lass sie doch noch eine Förderrunde machen“, obwohl überhaupt nicht klar war, was in der diskutierten Fassung nicht gut sein sollte. Mein aktuelles Projekt wurde abgelehnt mit der Begründung, es sei nicht auf dem aktuellen Stand des Feminismus. Was der aktuelle Stand des Feminismus ist, weiß die Kommission offensichtlich genau. Da ist sie schlauer als ich und wahrscheinlich auch als alle, die dies lesen.

Das Fehlen eines offenen Gesprächs verhindert eine sinnvolle Diskussion über filmische Kriterien. Das führt zu lähmender Mittelmäßigkeit, in der Filme immer nur ein einziges Thema haben, weil man fürchtet, das Publikum sonst zu überfordern. Dass Filme ihre Themen nicht nur im geschriebenen Wort der Drehbuchfassung, sondern mit allen ihnen zur Verfügung stehenden Mitteln erzählen, fällt dabei unter den Tisch. Wie wenig die Filmemacher und Filmemacherinnen selbst mit diesem mittleren Realismus

einverstanden sind, zeigt sich an der diesjährigen Wahl zur Lola. Eine schlechte Filmförderung richtet mehr Schaden an, als dass sie Gutes tut. Ihre Entscheidungen schaffen einen Maßstab dafür, was ein guter Film ist. Aber dieser Maßstab verdankt sich nicht einer breit geführten Diskussion.

---

## 6. These: Es gehören Kritiker in die Jurys

---

**Die Kommissionen müssen professionalisiert werden.** Demokratische Verfahren sind wichtig für die Demokratie, nicht für die Ästhetik. Unsere komplizierte Zeit kann nicht auf Experten verzichten. Deshalb gehören Kritiker in jede Kommission. Sie verfügen über das Wissen, das andere Kommissionsmitglieder gar nicht haben können, denn Film hat ja inzwischen eine lange Geschichte der Ästhetik und ist nicht nur gutes Handwerk. Ich musste von meinem aktuellen Projekt eine ‚pädagogische Fassung‘ des Drehbuchs schreiben, in der klar gekennzeichnet wurde, wann eine Szene eine Erinnerung war, wann eine Projektion, wann ein Traum, obwohl der Film gerade darin bestehen sollte, zu zeigen, wie alles im täglichen Leben einer Frau ineinandergreift. Wir alle leben jeden Tag in vielen Welten. Aber man ging davon aus, dass die überlasteten Mitglieder der Kommission es sonst nicht verstehen könnten. Und dann musste ich noch erklären, was ein Mind Game Film ist.

---

Kritiker können ästhetischen Kriterien wieder Raum verschaffen. Denn es geht nicht um Meinungen, sondern darum, unter den vielen unterscheiden zu können. Nur dann haben freie Formen und Ungewöhnliches eine Chance. Denn man muss sich gegen die schleichende Politisierung der ästhetischen Ausdrucksformen wehren, gegen Jargon und ideologische Verzerrungen. Das Kennzeichen von politischem Aktivismus ist nicht das begründete Urteil, sondern die Lautstärke. In meinem Plädoyer für Professionalisierung spreche ich auch aus meiner Erfahrung als Mitglied eines Rundfunkrates. Die Rundfunkräte sind ja in ähnlicher Weise demokratisch zusammengesetzt aus Vertretern von Organisationen, die die Öffentlichkeit repräsentieren sollen. Wie wenig der Rundfunkrat des RBB seiner Aufsichtspflicht nachkommen konnte, wurde deutlich im Skandal um die Intendantin Patricia Schlesinger. Ein Gremium aus Ehrenamtlichen war überfordert,

die hochkomplexen Medien- und Finanzentscheidungen des Senders zu analysieren, dazu hätte es Experten in ihren Reihen gebraucht. In den Gremien der Filmförderung gibt es eine Menge kluger, durchsetzungsfähiger, intelligenter und engagierter Menschen. Aber sie haben neben ihrer Arbeit in den Gremien auch noch einen Beruf und sie sind Gremienmitglieder, gerade weil sie diesen Beruf haben. Diese Gremienarbeit kann man nicht als Ehrenamt nebenbei erledigen. Deshalb gehört zur Professionalisierung auch, dass die Arbeit der Kommissionen gerecht bezahlt wird, damit man sich für seinen Beruf Entlastung schaffen kann. In der Wirtschaft, auf die sich die Filmförderung ja so gern beruft, würden die Erfahrung und das Wissen, das für solche Kommissionen gebraucht wird, mit hohen Beraterhonoraren vergoldet.

---

## 7. These: Filme von Frauen sind kein Bestandteil des deutschen Filmkanons

---

**Der deutsche Film hat ein massives Problem mit Frauen.** Frauen sind ein sehr gutes Beispiel für Ausschlusskriterien, bewusste und unbewusste. Filmemacherinnen durften in den achtziger Jahren ein paar Jahre lang seismografisch von den Veränderungen der Gesellschaft erzählen. Sie hatten die Funktion der Kanarienvögel, die in Bergwerken mit ihrem Ableben als erste ausströmende toxische Gase anzeigten. Der Reichtum der Filmarbeit von Frauen verschwand aus dem öffentlichen Gedächtnis. Nach einer Welle von maximal zehn Jahren bekamen sie keine Förderung mehr und die Geringschätzung bei dem Wort ‚Frauenfilm‘ wurde oft nur mühsam verborgen. Dieser Generation von Filmarbeiterinnen hat man kein Lebenswerk gestattet und noch heute sind diese Filme kein Bestandteil des deutschen Filmkanons. Sie sind auch erst seit einigen Jahren wieder zugänglich, weil sie durch das Programm Filmerbe jetzt auf DVD verfügbar sind.

---

So brach eine Tradition ab, in der Werke entstanden sind, die sich auch formal von denen unserer männlichen Kollegen unterscheiden. Es gibt unter den Filmemacherinnen von Margarete von Trotta bis Elfi Mikesch eine ebenso große Vielfalt von Filmsprachen wie zwischen unseren männlichen Kollegen von Rainer Werner Fassbinder bis Alexander Kluge. Als ich in den siebziger und achtziger Jahren im Auftrag des Goethe-Instituts Filme von Frauen in vielen

Ländern vorstellte, sagte mir der Leiter einer brasilianischen Kinemathek: „Der deutsche Autorenfilm ist der Avantgardefilm der Welt und die Frauen sind ein wichtiger Teil davon.“ Das sah man im Ausland, in Deutschland sah man das nicht.

Damit verzichtet der deutsche Film aber auf die Hälfte seines Potenzials und das trägt zur Verarmung und Provinzialität unserer filmischen Landschaft bei. Die jungen Frauen haben viel zu wenige Vorbilder, auf die sie sich beziehen können. Nachhaltigkeit ist aber nicht nur der sparsame Umgang mit Energie, sondern auch der bewusste Umgang mit intellektuellen Ressourcen. In der Wirtschaft würde man sagen, dass die Gewinne verpufft sind, weil sie nicht als Investitionen ins System zurückgeführt wurden.

### **8. These: Es muss wieder über Kriterien für feministische Filmarbeit nachgedacht werden.**

Heute gibt es, was den sogenannten Frauenfilm angeht, zwei Kurzschlüsse. Der eine ist: Frauenfilm ist, wenn eine Frau ihn gemacht hat und dann versucht man, festzustellen, was denn nun das Spezifische ist, meist landet man dabei bei der größeren Sensibilität. Der andere Kurzschluss geht von dem bissigen Bonmot aus, dass die Emanzipation im Filmbereich erreicht ist, wenn Frauen genauso schlechte Filme machen dürfen wie Männer. Für die 90er Jahre hatte das eine Berechtigung. In der radikal veränderten Medienlandschaft von heute gilt das nicht mehr. Heute ist ‚Frauenfilm‘ das Vorabendprogramm zwischen den Werbeblöcken.

In den Achtzigerjahren hatte Laura Mulvey damit begonnen zu fragen, was die Eigenart der Filme von Frauen ausmacht. Sie kam zu dem Fazit, dass Frauen sich nicht der klassischen Dramaturgie des ‚male gaze‘ ausliefern dürfen, der unsere Dramaturgien prägt, und deshalb ihr Heil im experimentellen Film suchen sollen. Das Wort ‚male gaze‘ wird heute ziemlich besinnungslos gebraucht für Filme, die Frauen Unbehagen bereiten wegen falscher Ausstellungen von Sexualität. Es meint aber so viel mehr. Laura Mulveys Ansatz muss weiterentwickelt werden für unsere Zeit der audiovisuellen Metasprache.

### **9. These: Der deutsche Film ist ein Flaschenhals**

#### **Der deutsche Film hat ein massives Problem mit der Altersdiskriminierung.**

Der ewige Fortschritt, an den wir erst seit kurzem nicht mehr ganz glauben, ist in unseren Werturteilen und Gefühlen noch präsent. Sein größter Feind ist das Alter. Es gibt auch im Entwurf des neuen *FFG* den Punkt ‚Talentförderung‘. Aber der deutsche Film ist ein Flaschenhals. Es gibt viel Beifall für den ersten Film und übersteigerte Erwartungen an den zweiten. Und es gibt viel zu wenig Unterstützung dafür, dass ein Talent langsam zu einem Charakter reifen muss, denn ohne Lebenserfahrung bedienen die Filme immer wieder dieselben ästhetischen Muster. Ich habe meine ersten Filme im Kleinen Fernsehspiel gemacht mit viel Freiheit und großer Unterstützung. Als ich versuchte, mit einem größeren Projekt ins Große Fernsehspiel zu wechseln, hörte ich den Satz: „Vergiss alles, was du im Kleinen Fernsehspiel gelernt hast, denn das ist nicht publikumskompatibel.“ Jahrelang bekam ich keine Förderung mehr. Bei einer Einreichung hörte ich hinter vorgehaltener Hand, dass man an dem Projekt zweifele, weil ich so lange nichts mehr gemacht hatte. Na, warum wohl? Ein wohlwollender Freund riet mir dann, mir die Regie mit einer jungen Regisseurin zu teilen. Zu jenem Zeitpunkt hatte ich schon dreimal den ‚Preis der deutschen Filmkritik‘ für den besten Film des Jahres bekommen, einmal den Preis der Fipresci und einen ‚Tribute for outstanding achievements in the art of film‘. Glauben Sie, dass irgendjemand auf die Idee gekommen wäre, einen meiner gleichaltrigen männlichen Kollegen einen solchen Vorschlag zu machen?

Frauen leiden unter der Altersdiskriminierung mehr als Männer, denn ihre Biografien folgen nicht den Normbiografien der Erwerbstätigkeit. Jemand, der sich in der deutschen Filmlandschaft sehr gut auskennt, sagte: „Die alten Meister dürfen, die alten Meisterinnen nicht.“ Die Autorität einer Lebensleistung wird nur den Männern zuerkannt.

---

## 10. These: Dieses Land hat so viel Talent und alles m/w/d

---

**Ohne Geld geht nichts, aber es gibt keinen zwingenden Zusammenhang zwischen mehr Geld und größerer Qualität.** Ich las in einem Bericht über die Oscarverleihung: „Was das Kino zu leisten imstande ist, bewies am Sonntag nicht das große Hollywood, sondern ein Dokumentarfilm aus der Ukraine, Mstyslaw Tschernows Film *20 Tage in Mariupol* ist ein Beitrag zu unserem kollektiven Gedächtnis.“ Der Regisseur sagte: „Das Kino bildet Erinnerungen aus, Erinnerungen formen Geschichte.“ In Cannes hat gerade ein kleiner Autorenfilm die Goldene Palme bekommen gegen die massive Präsenz von vielen Dollarmillionen. Das ist ein ermutigendes Zeichen. Die Gier darauf, dass immer alles groß sein muss, große Emotionen und großes Spektakel, bedient Hollywood perfekt. Immer wieder muss die Welt untergehen oder in letzter Sekunde durch einen Helden, inzwischen darf es auch eine Heldin sein, gerettet werden.

---

Das Weltkino kommt aus Hollywood und muss sich überlegen, wie ein Film aussehen kann, der sowohl auf der großen Leinwand als auch auf dem Smartphone in China funktioniert. Aber Größe reimt sich ebenso wenig auf Qualität wie ästhetische Radikalität auf Pubertät. Auch hier sollten wir noch einmal Kafka und seine Literatur des Kleinen lesen. Zur Zeit der Blüte des deutschen Autorenfilms sind großartige Filme entstanden mit sehr bescheidenen Mitteln, selbst wenn man sie auf heutige Summen umrechnet. Europäische Filme sind Festivalkino, Arthousekino, und es ist wichtig, dass sie sich andere Freiheiten erlauben. Als Hollywood sich zum New Hollywood wandelte, hat es sich das europäische Autorenkino angeguckt. Wir sollten das anerkennen und schätzen und uns Gedanken darum machen, auf welche Weise unsere Filme besser in Europa verbreitet werden können.

---

Dieses Land hat so viel Talent, und alles m/w/d. Was wir brauchen, ist Ruhe, um zu überlegen und nicht einfach, relativ besinnungslos, das zu machen, was jeder macht, in einer Dramaturgie, die inzwischen so abgenutzt ist, dass man nach Minute zehn schon weiß, wie der Film ausgeht. Befreit die Macher

und Macherinnen von allem, was erstickt, einengt und zur Mittelmäßigkeit verdammt, von all dem administrativen Beiwerk, dass ihre Kraft auffrisst und zur unendlichen Verzögerung führt.

---

## Filmförderung sollte auch ohne Sender möglich sein

---

Österreich und die Schweiz machen einiges besser als wir. Und auch in Deutschland gibt es sehr gute Beispiele. Die hessische Filmförderung hat sich neu aufgestellt, die Förderstruktur des *Kuratoriums junger deutscher Film* sollte ein Modell sein für andere Förderungen, weil es in ihr keine Ländereffekte gibt, sondern es um die Kunst geht. Es ist überhaupt nicht einzusehen, warum sich das nur auf den Nachwuchs beschränkt. In Österreich ist eine Fernsehbeitragsbeteiligung keine Bedingung für eine Förderung und es sind Maßnahmen ergriffen worden, eine größere Beteiligung von Frauen sicherzustellen. In der Schweiz werden den Einreichenden die Begründungen für die Entscheidungen mitgeteilt. Und für den Nachwuchs haben wir immer noch das wunderbare *Kleine Fernsehspiel*. **Nur mit vielen Maßnahmen kann man langsam eine deutsche Mentalität verändern, die Irmgard Keun so beschrieben hat: das Ausweichen als das alte deutsche Mixgetränk, ein paar verschwommene Gefühle, Angst vorm Denken, ein bisschen Unterleib, ein bisschen Opportunismus, ein Schuss, leichte Zweifel und ein doppelter Schuss Wut darüber.** Dieses Land ist ein freies Land, man muss sich nicht ducken, man muss nicht schweigen und man muss nicht mit vorauseilendem Gehorsam mit allem einverstanden sein. Es gibt in ihm so viele Möglichkeiten, gute Sachen zu machen. Diese Möglichkeiten müssen wir uns schaffen. Es geht um Filme, die bleiben.

# Stark vor Angst



Gem\_einsam im Kino

## 62 Es liegt so nahe, dass es immer wieder übersehen wird.

Womöglich kann erst heutzutage, in Zeiten globaler Verunsicherung, ein anderes – und vielleicht ebenso globales – Bewusstsein dafür entstehen, was für eine *existenzielle Bedeutung der Filmkunst* im Kino für ein wahrhaftiges Erleben menschlicher Nähe und einer tatsächlich solidarischen menschlichen Gesellschaft zukommt. Nachdem zu Beginn dieses Jahrzehnts nicht nur die Kinos, sondern nahezu alle öffentlich zugänglichen Räume der Kultur monatelang in einer staatlich verordneten „Schockstarre“ (namens „Lock-down“) um ihr Überleben gebangt haben.

Wir alle mussten in den Wirren einer Pandemie, die tatsächlich Angst, Schrecken und Tod verbreitet hatte, miterleben, wie gefährdet und zerbrechlich die menschliche Existenz eigentlich ist. Und wenn es einen visionären Spielfilm gab wie *Contagion* von Steven Soderbergh und einen zeitlos gültigen Roman wie *Die Pest* von Albert Camus, dann konnten wir uns womöglich eine Zeit lang bestärkt fühlen. Aufgehoben im Bewusstsein und künstlerischen Ausdruck Einzelner, die sich bereits früher Gedanken darüber gemacht hatten, wie wir verheerende Katastrophen mit tödlichem Ausgang ertragen und trotzdem weiterleben können.

„Nichts verbreitet sich schneller als Angst“ steht auf dem Filmplakat zu *Contagion*, und trotzdem – oder genau deshalb – war der Film zu Beginn der Pandemie der meistgesehene im Netz. Doch damit erwies sich diese von Soderbergh und einem prominenten Cast zehn Jahre früher realisierte Filmgeschichte zugleich als typische *Abwehrstrategie* existenzieller Angst – wie sie seit je auch in Katastrophen- und Horrorfilmen aller Art Gestalt annimmt. Die tödliche Gefahr, das Böse, der Feind müssen dabei von *außen* kommen beziehungsweise in andere Menschen oder die umgebenden Verhältnisse *projiziert* werden, um sie von sich weghalten und bekämpfen zu können. Doch die eigentlichen Ursachen bleiben weiterhin im Dunkeln.

Dass der französische Präsident in seiner „Rede an die Nation“ wiederholt davon sprach, sein Land befände sich „im Krieg gegen das Virus“, verdeckte die eigentliche *Todesangst* dahinter. In ihrer Ohnmacht bewaffnet sich die Angst, um damit vor sich selbst und anderen eine Stärke zu demonstrieren, die es real gar nicht gibt. „Macht“ als reine Illusion – ungefähr so wirksam wie das Singen eines Kindes im dunklen Wald, um die Angst vor der Dunkelheit zu vertreiben.



Dagegen betont die *Existenzphilosophie* seit Søren Kierkegaard und radikal zugespitzt bei Albert Camus, wie notwendig es ist, sich *der Angst zu stellen* und *mit* ihr zu leben – statt sie zu verdrängen oder zu verleugnen.

Dieses Wegsehen geschieht nicht bewusst und absichtlich, sondern weil es erleichternd wirkt, die Angst abzuspalten. Eine Sucht wird beibehalten, solange sie wirksam ist und ihren Zweck zu erfüllen scheint.

*Der existenziellen Wahrheit des Daseins – der tatsächlichen Ohnmacht und Verletzlichkeit jedes Menschen – nicht auszuweichen, sondern hinzusehen*, ist ein entscheidender Schritt, um die *Entfremdung* von sich selbst zu überwinden. Erst *im Bewusstsein* der eigenen Schwäche und Begrenztheit, angesichts dieser so kostbaren und jederzeit bedrohten eigenen Existenz, können wir Mitgefühl und tiefe Verbundenheit mit anderen Menschen empfinden.

Camus genügte die Liebe zur Schönheit eines mit allen Sinnen erlebbaren Daseins, um sich zutiefst *solidarisch* zu fühlen: „Ich empöre mich, also sind wir“, lautet der letzte Satz seines Essays *Der Mensch in der Revolte*. Das gleichnamige Buch ist ein leidenschaftliches Plädoyer für die Kunst und gegen jede ideologisch gerechtfertigte kriegerische Gewalt, die seit Urzeiten bis heute die Welt in Schutt und Asche legt. Alle Ideologien – ob religiöser, politischer oder rassistischer Art – brauchen Feindbilder und Sündenböcke, um sich selbst auf der „richtigen“ Seite zu verorten und die Vernichtung ihres jeweiligen Gegners damit zu rechtfertigen.

Sobald wir die Dynamik hinter der Gewalt zu verstehen beginnen, ist alles verändert. Sobald wir bei uns selbst bewusst wahrnehmen können, wie wir uns vor *lauter Angst* verhalten, wenn wir *verzweifelt* und *gestresst* sind, wenn wir die eigene Ohnmacht nicht länger ertragen und *aggressiv* werden, verbal oder physisch, gegen uns selbst oder Andere. Oft genug gegen Schwächere und gerade jene Menschen, die wir zu lieben behaupten. Und wenn wir mit Suchtmitteln und zwanghaftem Verhalten (Arbeiten, Kaufen, Reisen, Sex ...) unseren eigenen Schmerz zu betäuben versuchen, gehen wir *gewalttätig gegen uns selbst* vor – auch wenn wir uns im Rausch unbewusst für Momente einer Illusion des Geliebteins hingeben können.



Was das mit dem Kino und der Filmkunst zu tun hat? Im Grunde *alles*, weil Kunst seit je der Versuch ist, der existenziellen Situation des Menschen Ausdruck zu geben: uns die Angst zu spiegeln, sie miteinander zu teilen und gemeinsam zu ertragen. Und sie womöglich gemeinsam in eine schöpferische Kraft zu verwandeln.

Jenseits der Angst handelt die Kunst ohnehin von allem „*Wahren, Schönen und Guten*“, das sich von Menschen erleben und gestalten lässt und das jeder einzelnen Existenz ihren ganz eigenen Sinn verleiht. Doch solange wir die Angst vor dem Tod – als Herausforderung des Unbegreiflichen – nicht annehmen, kommen wir als denkende, sehnsüchtige Wesen nicht zur Ruhe.

In ihrer Ohnmacht

bewaffnet sich die

Angst, um damit **63**

vor sich selbst

und anderen eine

Stärke zu demons-

trieren, die es real

gar nicht gibt.

Es lässt sich auf diese Herausforderung nicht stellvertretend und schon gar nicht „objektiv“ antworten, sondern jede/r von uns ist persönlich dazu aufgefordert. Für Camus stand die menschliche Existenz unausweichlich vor dieser radikalen Grenze. In *Der Mythos von Sisyphos* heißt es gleich zu Beginn: „Es gibt nur ein wirklich ernstes philosophisches Problem: den Selbstmord. Die Entscheidung, ob das Leben sich lohne oder nicht, beantwortet die Grundfrage der Philosophie.“

Die Antwort auf diese existenzielle Frage aller Fragen nach dem Sinn des Lebens, die zugleich die nach dem Sinn der Angst ist, kann und darf dem Menschen nicht abgenommen werden. Denn an dieser Grenze entscheidet sich die erste und letzte Freiheit jedes Einzelnen, die zugleich dessen Würde bezeugt: als *dieses konkrete, einmalige, unersetzliche menschliche Wesen*.

In der Spannung zwischen den Polen von Wahrhaftigkeit und Lüge, Sehnsucht und Sucht, Freiheit und Zwang, Solidarität und Ausgrenzung findet die menschliche Existenz zu sich selbst, solange sie die Angst davor nicht betäuben muss.

Im bewussten Ertragen dieser Spannung werden wir zu (Lebens-)Künstlerinnen und wachsen über uns hinaus und in eine eigene Antwort hinein, die dann womöglich noch einen besonderen künstlerischen Ausdruck findet.

64

## Dieses Wegsehen



Weil Filme tatsächlich *Gesamtkunstwerke* sind, an denen von der ersten Drehbuchidee über die Endfertigung im Schneiderraum bis zum Catering am Set unzählige Menschen mit Hingabe beteiligt sind, wird die Verwirklichung eines Filmprojekts potentiell zu einem *therapeutischen Gruppenprozess*. Es gilt dabei, so viele verschiedene Ideen, Talente, Ansprüche, Interessen und Erwartungen zu berücksichtigen und konstruktiv in Einklang zu bringen, dass sich auf diesem kollektiven Weg eine vorbildliche *Beziehungskultur* für alle entwickeln ließe.

Und auf der anderen Seite der Leinwand wird das *Filmpublikum im Kino* zur leibhaftigen Verkörperung jener „sozialen Skulptur“, von der Joseph Beuys Ende der Sechziger Jahre bereits sprach, um die potentiell schöpferische Existenz jedes einzelnen Menschen damit auszudrücken und zu würdigen. „Jeder Mensch ist ein Künstler“ war für Beuys das Credo einer grundlegend anderen Auffassung von *Kreativität*, die bereits mit dem eigenen *Überleben* in einer absurd erscheinenden Welt beginnt, die jede/r Einzelne von uns bewusst im eigenen Sinn zu gestalten versuchen kann. *Überlebenskünstler* sind wir alle sowieso schon geworden, sobald wir die Kindheit hinter uns haben.



geschieht nicht bewusst

und absichtlich, sondern

weil es erleichternd wirkt,

die Angst abzuspalten.

In einem Interview hat die italienische Regisseurin Alice Rohrwacher ihre Leidenschaft für die Filmkunst und das Kino einmal so ausgedrückt:

„Ja, das fasziniert mich am meisten am Kino, dass es eine Arbeit ist, die noch die Menschen braucht. Viele Menschen! Es ist eine kollektive und humane Arbeit: Ich habe ein gutes Gefühl, wenn man sich um das kollektive Drama kümmert, das man gemeinsam löst. Man hat nicht so viel Zeit, an sich selbst zu denken. Es überwiegt der Gedanke, gemeinsam eine Kathedrale zu errichten. Das ist schön.“



Dem humanen Projekt aller Beteiligten, sich für die Verwirklichung eines Filmprojekts in einem von Sehnsucht nach wahrhaftiger Schönheit inspirierten Geist zu verbinden, um ihrer *kollektiven Sehnsucht* gemeinsam schöpferischen Ausdruck zu verleihen, entspricht im Publikum die Sehnsucht, sich nach einem Filmerlebnis im Kino gemeinsam über seine Gefühle und Gedanken austauschen zu können – auch um den Filmschaffenden damit (leibhaftig oder virtuell) zu antworten.

Im Kino sitzen wir eben nicht gefesselt wie die Gefangenen in Platons *Höhlengleichnis*, denen die Schattenbilder an der Wand als einzige Realität vorkommen, weil sie nicht einmal ihren Kopf bewegen können und niemals eine andere Wirklichkeit gesehen haben. Sobald sich Menschen ins Kino begeben, um kollektiv und solidarisch hervorgebrachte Werke wahrhaftiger Filmkunst zu erleben und sich anschließend ähnlich kollektiv und solidarisch über das zuvor gemeinsam im Kino Erlebte in der Geborgenheit einer gemütlichen Kino-Höhle zu verständigen und einander anzuvertrauen, bauen sie gemeinsam an einer „Kathedrale der Wahrnehmung“ – an einem sicheren Ort gegen die Angst.

Wahrhaftige Schönheit kann sich in einem Film ähnlich intensiv beim Staunen über kosmische Wunder oder ein liebevolles Gesicht zeigen wie im Ausdruck entsetzlicher Todesangst oder tiefer Verzweiflung. Es bleibt ein schmaler Grat, der Stein des Sisyphos rollt immer wieder in die Tiefe. Doch die Menschen im Kino gestalten durch ihre Wahrnehmungen, ihre Gespräche und Emotionen im Saal einen besonderen, unwiederholbaren, tröstlichen Abend miteinander, den sie später in ihrer Erinnerung immer wieder aufsuchen können, gemeinsam oder allein.

Dabei verbindet sich das Kunstwerk auf der Leinwand mit den Gefühlen und Gedanken, die das Publikum an diesem einen Abend, zu dieser bestimmten Zeit, an diesem bestimmten Kino-Ort miteinander teilt. Die Einen laut und deutlich, für alle vernehmbar (über das herumgereichte Mikrofon), die Anderen insgeheim oder nur mit ihrer Sitznachbarin. Doch alle sind andächtig und aufmerksam beteiligt an einem existenziellen Austausch zwischen den Filmschaffenden auf der Leinwand und dem an diesem besonderen Abend im Saal anwesenden Publikum, dessen bloße gemeinsame Aufmerksamkeit schon *bestärkend* ist und *therapeutisch* wirkt.



In den berührenden und womöglich therapeutischen Gesprächen nach einem Film kann eine magische Form von Nähe und Verbundenheit unter den Menschen im Kinosaal entstehen. Die andächtigen Assoziationen des Abends sind und bleiben flüchtig und vergänglich – gerade dadurch werden sie besonders kostbar. Alle Sichtweisen und Deutungen sind subjektiv gültig, es gibt gar kein „objektives“ Erleben und Verstehen.

Bei Filmgesprächen im Kino zeigt sich klar wie selten, dass wir alle einander nah und fern, vertraut und fremd zugleich sind. Es ist sehr tröstlich, dass jede Person im Saal ihren eigenen Film sieht und versteht oder verwirrt ist davon. Dass sie sich manchmal angezogen oder abgestoßen fühlt, ohne zu wissen, warum. Und dass sie sich und anderen trotzdem zu beschreiben versuchen kann, was sie erlebt hat und woran sie durch den Film – oder Momente darin – erinnert wurde. Was die eine Person erfreut, entsetzt eine andere, doch beide können miteinander öffentlich darüber reden, wie sie eine Situation erleben und welche Angst oder Zuversicht sie in ihnen ausgelöst hat und warum.

Was der eine Mensch aufgrund seiner konkreten Lebensgeschichte klar und deutlich wiedererkennt, ist vielen anderen zuerst gar nicht aufgefallen. Doch indem diese eine Zuschauerin ihre Angst oder Freude mit dem Publikum teilen möchte, können sich auch alle anderen davon beschenkt fühlen.

Diese Art von mitmenschlicher Nähe, da der Zauber einer gemeinsam erlebten Filmerzählung in der geborgenen Atmosphäre des Kinos auch nach dem Abspann noch im Raum hängt, wird im Hinhören und Einfühlen in die Geschichten im Saal zu einem Erlebnis von Gemeinschaft, zu der alle an diesem Abend eine Zeit lang gleichberechtigt gehören.

Bis alle in ihren Alltag zurückkehren und sich schon darauf freuen, einander im „Cinema Paradiso“ wieder leibhaftig begegnen zu können. Wo sie sich jedes Mal von neuem mit der Filmkunst gemeinsam gegen die Angst verbünden und sich solidarisch bestärken für ein Leben „wie im richtigen Film“.

# XV. Thesen

Angst ist gut,

---

denn sie wappnet uns. Angst ist ein Erzieher. Angst verursacht Stress; sie wirkt also wie ein Stresstest. Und Stress ist, so Peter Sloterdijk, ein Erziehungsinstrument der Evolution.

Angst ist schlecht,

---

denn sie lähmt uns. Wenn Angst ein Erzieher ist, dann praktiziert sie allerdings schwarze Pädagogik. Angst bedroht, Angst verunsichert, Angst erschüttert.

Aufklärung versagt gegenüber der Angst.

---

Das Gefährliche an der Angst ist, dass man sie nicht wegdiskutieren kann. Angst ist diffus, Furcht nicht. Über Angst wird geredet – aber meistens redet man über sie so, dass man sie nicht los wird, sondern dass die Angst sich verstärkt und dass auch andere mit ihr infiziert werden. Angst ist etwas, das man sich einreden kann und in das man sich hineinreden kann. Diese kommunikative Dimension von Angst ist besonders gefährlich.

Die nicht nur im Ausland beliebte Rede von der „German Angst“ meint weniger, dass die Deutschen ängstlicher sind als andere Nationen. Sie meint vor allem, dass die Deutschen anders Angst haben.

---

Die Ängste der Deutschen sind diffuser.

---

Man kann von Angst nicht reden und von Corona schweigen.

---

Die Pandemie erinnerte uns schlagartig an unser vergessenes Wissen um den prekären Zustand des Menschen und um die Hinfälligkeit aller gesellschaftlicher Ordnung. Dornröschen hat keine Angst. Corona war wie ein Dornröschenschlaf der ganzen Nation:

irgendwie unwirklich, weil der Ernst des Lebens für die meisten vor der Haustür Halt machte. Dornröschen hat nur davor Angst, wieder aufzuwachen. Und das genau ist der Zustand, in dem wir uns gerade befinden. Um nicht immer ängstlich sein zu müssen, haben wir eine Art Dornröschenschlaf begonnen, der nicht aufhören soll.

Angst als Mittel der Kunst kann grob sein, kann aber auch feinsinnig sein.

---

Ästhetisch wäre Angst nicht zu verwechseln mit Schock, mit Erschrecken. Sie wäre allenfalls Folge davon. Angst, die langsam, fast unmerklich hineinkriecht ins Bewusstsein und in die Glieder der Zuschauer, wirkt nicht weniger stark als der Schock. Der Schock fährt in die Glieder, aber er vergeht schneller. Die langsam in einen hineinräufelnde Angst bleibt.

Das Kino liebt die Angst. Und die Angst liebt das Kino.

---

Geschichten über Weltuntergang und Apokalypse, über Seuchen und Kriege, Horrorfilme über Monster, Thriller über psychopathische Serienmörder – all dies ist für das Kino wunderbar. Im wirklichen Leben können wir darauf verzichten.

Das Kino ist eine Schule der Angst.

---

Es pflanzt Bilder in unser Hirn, in unsere Sinne, die wir auch, wenn wir es möchten, so schnell nicht loswerden. Bilder, die eine Eigendynamik entwickeln, die weiterwirken. Wir sehen das Böse in zahlreichen Gestalten: als Katastrophe, als mörderischer Mensch, als Folter, etc. Das Kino führt damit besonders deutlich vor, was Medien insgesamt tun: Medien sind Emotionsverstärker und offensichtlich funktionieren extreme Gefühle und hier wieder negativ-extreme Gefühle in ihnen besonders gut. Sie machen das Publikum

# zur Angst

süchtig nach mehr. Naturkatastrophen wie Vulkanausbrüche, Erdbeben, Feuerstürme und Überschwemmungen könnten uns durch ihre schiere Gewalt besonders erschrecken. Sie schrecken uns aber oft weniger als das, was Menschen einander antun, denn Naturkatastrophen sind, wie der Name schon suggeriert, zumindest scheinbar natürlich. Bei Naturkatastrophen hat alles seine Ordnung.

Das Kino kann auch Angst minimieren und Angst abwehren.

Es ist ein kultureller Mechanismus, der uns aus den Zwängen unserer Natur herauslöst. Es ist wie alle Kunst eine Technik der Bewältigung und der Beherrschung. Wir, die wir das Kino lieben, sollten uns beim nächsten vergnüglichen Katastrophenfilm und Horrorreißer und charismatischen Serienmörder fragen, inwieweit das Kino auch als Technik der Angstbewältigung und der Angstbeherrschung dienen kann und nicht nur als Medium der Angstentfesselung.

Angst in den Künsten ist legitim.

Denn Künstler haben den Hauptzweck, zu irritieren. Sie sollten nicht in erster Linie unterhalten, also zerstreuen, ablenken, ein Wohlgefühl verursachen, sondern sie sollten verunsichern, erschüttern, provozieren. „Du musst dein Leben ändern“ – wer aus dem Kunstwerk mit dieser Erkenntnis herauskommt, mit dem hat Kunst etwas gemacht. Kunst, die nichts mit uns macht, ist überflüssig. Dies festzustellen bedeutet nicht, Kunst schnöder Verwertungslogik zu unterwerfen. Kunst ist kein Instrument der Selbstoptimierung im neoliberalen Zeitalter.

Angst in der Politik ist illegitim.

Sie ist das Mittel der schrecklichen Vereinfacher, der Demagogen und Angstmacher. Es gilt weiterhin der Satz des Bundes-

kanzlers Helmut Schmidt: „Angst ist ein schlechter Ratgeber.“

Wer Angst hat, sollte zum Arzt gehen.

Die Filmkritik hat ganz besonders viel Angst.

Aus Angst vor dem Tode begeht sie Selbstmord. Sie schafft sich selber ab, weil sie innerlich selbst daran glaubt, dass sie überflüssig ist. Vielleicht hat sie damit sogar recht. Aber Filmkritik wäre nicht das erste vollkommen Sinnlose, Überflüssige, das ziemlich gut existieren kann. Nein – mit der Angst ist es so, dass die Gesellschaft eine Art Witterung dafür hat, wie wilde Tiere – denn die Gesellschaft ist selbst ein wildes Tier, das spürt, wo jemand Angst hat. Und dann kennt sie kein Pardon.

Die Angst ist unsere Freundin.

Angst wird aus der Gesellschaft nicht zu bannen sein. Wir müssen mit der Angst leben, mit der der Anderen und mit der eigenen. Wir müssen sie als Teil unseres Lebens, als Partner, als Freundin akzeptieren. Angstfreiheit ist eine infantile Fantasie. Ein Eintritt in die Angstfreiheit wäre, wie Kleist schreibt, „das letzte Kapitel von der Geschichte der Welt.“

„Im Zweifel für den Zweifel“ gilt immer.

Aber „Im Zweifel für den Zweifel“ heißt nicht „Im Zweifel für die Angst“.

Angst ist wie Liebe.

Denn Liebe sagt man, macht blind. Angst aber auch. Was lehrt uns nun die Angst über die Liebe?

EDGAR REITZ

# Wir sind *Pioniere!*

## Gedanken zur Zukunft *des Kinos*

68

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

Mit dieser rasenden Expansion von Gegenwart können die Künste nicht mithalten. Sie brauchen Zeit, um Erlebtes in Erinnerung und Erinnerung in die Formenwelt der Kunst zu übertragen. Die Künste brauchen immer die zeitliche Verzögerung, um den Gestaltungsprozess in Gang zu setzen, der immer seine Motivation aus dem Rückblick gewinnt. Ohne die Erinnerung kann es keine Erzählkunst geben. Die Künste leben von einem Zeit-Stau. Das gilt vor allem für den erzählerischen Film, den Spielfilm. Die Technik und die Produktionsweise des Films sind Werkzeuge unserer Kreativität. Wer einen Film machen will, muss die Dinge im Kopf verarbeiten, muss ein Drehbuch erstellen, ein Team zusammenfinden und die ganze Maschinerie der Herstellung in Gang setzen. Das beansprucht Wochen und Monate, sodass es gegenwärtige Film-Bilder, die im Sinne der neuen Kommunikationsgesellschaft mit der Welt synchron laufen, überhaupt nie geben kann. Alles, was im Kino und auf den Leinwänden erzählt wird, trägt das erzählerische Präteritum, die grammatische Form der novellistischen Literatur genuin in sich, ist im Grunde ein der narrativen Sprache verwandter Versuch, vergangene Tage zu rekonstruieren. Im Spielfilm sind selbst die Kriege schon zu Ende, bevor der Film davon erzählen kann, und die Ereignisse, die Taten und Ideologien verlieren ihre erdrückende Größe in der sich erinnernden Formulierung. Erinnerungsarbeit ist immer ein schöpferischer Akt, der die vergangene Erfahrung aus den Bruchstücken des Gedächtnisses neu zusammensetzt. Die Filmkunst mit ihrer Montagetechnik ist in ganz besonderer Weise ein Kind unserer erinnernden Zeitwahrnehmung. Insofern gehört die Filmkunst nicht zur digitalen Welt der synchronisierten Menschheit. Es ist ein großer Irrtum zu meinen, die Filmkunst müsse ins digitale

Zeitalter hinüberwachsen. Die Filmkunst ist kein Kommunikationsmedium, selbst dann nicht, wenn sie sich digitaler Techniken bedient oder über Streaming-Portale verbreitet wird.

Die ästhetischen Gesetze der Filmkunst sind nicht nur von den kausal-logischen Abläufen der Filmtechnik abhängig, sondern mehr noch von der Persönlichkeit der Macher und ihrer Freiheit. Die künstlerische Darstellung der Welt und ihrer Wahrnehmung im Film ist grundsätzlich subjektiv und darf nicht mit der intellektuellen Analyse mittels Begriffe und Abstraktionen verwechselt werden. Bilder sind immer vieldeutig, vor allem dann, wenn sie der Erinnerung, den Träumen oder gar der Angst entstammen. Da mögen die internationalen Großkonzerne mit ihren Kapitalmengen noch so mächtig auftreten und die Themen und Märkte bestimmen und ihre Marktgesetze in den Kinos durchsetzen wollen – sie werden sich mit der Langsamkeit der schöpferischen Prozesse abfinden müssen. Eigentlich deutet die Entwicklung darauf hin, dass die Kinos als idealer Schauplatz der Filmkultur neu entdeckt werden müssen, denn nur ein gut geführtes Kino bietet der Filmkunst, die eine Zeitkunst ist, den adäquaten Raum. Erst wenn der Rhythmus eines Films und das Zeitmanagement eines Kinos einander widerspiegeln, kann ein Filmwerk sich erfolgreich seinen Platz in den Herzen der zerstreuten Zeitgenossen erobern. Dass es zurzeit eine Kinokrise gibt, liegt nicht an den Streaming-Plattformen wie Netflix und auch nicht an den Zuschauern, die angeblich aus ihren Wohnzimmern nicht mehr herauskommen. Als ein grundsätzlich soziales Lebewesen sehnt sich der Mensch bekanntermaßen nach Öffentlichkeit, Begegnung und Geselligkeit. Erst unter vielen Anderen erreichen wir jenen magischen Zustand höherer Gestimmtheit, der manchen Kinobesuch so beglückend machen kann.

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

Warum soll eine  
Stadt wie Frank-  
furt oder München  
nicht ein Kino  
bauen, das auch  
eine Reise wert  
wäre?

69

Warum krönt  
ein Kino nicht  
das Hochhaus  
einer Bank oder  
den Gipfel eines  
Berges?

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

Ich würde daher die Forderung aufstellen, größere Fördermittel in das Kinomachen und in ein nationales Projekt KINO DER ZUKUNFT zu investieren. Ich stelle mir vor, dass phantasievolle Architekten sich mit der Entwicklung neuer Raumkonzepte des Kinos auseinandersetzen und eine Kino-Architektur entwickeln, die den Film als Gemeinschaftserlebnis neu formuliert. Das Kino der Zukunft muss sich der enormen technischen, ästhetischen und gesellschaftlichen Flexibilität der Filmkultur bewusst werden. Dazu gehört auch, dass neue Formen des Spielplans, der Spielzeiten und der Verbindung mit den anderen Künsten im Kontext der städtischen Öffentlichkeit erkundet und entwickelt werden. Wie kann man die Programme so gestalten, dass die Zuschauer freie Wahl haben, wann und wo welcher Film läuft, kann ein Kino „on Demand“ betrieben werden? Wie könnte man den Ort flexibler halten? Statt der unvorstellbar teuren Mieten in den Innenstädten käme vielleicht wieder die Idee des Wanderkinos ins Spiel. Warum kann ein Kinobau nicht ein ähnlich sensationelles Reiseziel sein wie die Hamburger Elbphilharmonie? Warum soll eine Stadt wie Frankfurt oder München nicht ein Kino bauen, das auch eine Reise wert wäre? Warum krönt ein Kino nicht das Hochhaus einer Bank oder den Gipfel eines Berges? Immer muss es darum gehen, die besondere Magie des kollektiven Filmerlebnisses entstehen zu lassen,

sei es durch überwältigende Dimensionen, sei es durch meditative Vertiefung im Kleinen. Das „Neue Kino“ ist ein Riesenprojekt, das sich über die Architektur hinaus den Fragen neuer Veranstaltungsformen und ihrer Verbindung mit dem gesamten kulturellen Leben der Städte beschäftigen muss. Film ist nicht nur Film und Kino ist nicht nur Kino. Ich sehe in beidem eine Einheit. Wir müssen ganz unten anfangen, im Grunde da, wo die Filmgeschichte begonnen hat, in der Zeit vor dem Ersten Weltkrieg, als Zukunft noch ein Zauberwort war, da, wo die ersten Kameraleute losgezogen sind, die Welt als bewegte Bilder neu zu entdecken und dann irgendwo ihren Projektor aufzustellen, in Jahrmärkten, in Gasthäusern, in Theatern oder im Freien bei Nacht - und Kino zu machen.

Es ist eigentlich absurd, dass die Zukunft des Kinos sich gegen die großen Zeiten der Filmgeschichte verteidigen muss, in denen das Geschäft so gut lief, dass sich ein Kinomythos entwickelte, der sich jeglicher Neuerung in den Weg stellt. Dabei ist die Filmkunst eine Kunst der Nichterfüllung von Erwartungen. Wenn ich ins Kino gehe, will ich immer überrascht werden. Diese Eigenschaft ist der Filmkunst aus ihren Jahrmärkten immerhin erhalten geblieben. Die filmische Phantasie hat etwas Wildes, Anarchisches und liebt es, Grenzen zu überschreiten. Die Blütezeiten der Filmkunst waren nie politisch korrekt, was nicht heißen soll, dass sie unverantwortlich waren, aber sie waren frei in ihrer Entfaltung.

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

# FILMWADZUG

5. KONGRESS

## ZUKUNFT DEUTSCHER FILM

ANGST  
ESSEN  
FILM AUF

Der 5. Kongress *Zukunft Deutscher Film* möchte Akteurinnen und Akteure zusammenbringen und einen kontinuierlichen Austausch über Filmkultur im Kontext von Angst anregen, der Bündnisse ermöglicht und die vielfältigen Herausforderungen unserer Zeit als Chance begreift.

Vom 23. bis 25. April 2025 wird Frankfurt am Main im Rahmen des 18. *Lichter Filmfests* erneut zum filmpolitischen Zentrum – mit öffentlichen Panels, Workshops, Masterclasses und offenen Gesprächsformaten.

Detaillierte Informationen zu dem Programm finden Sie demnächst auf [www.lichter-filmfest.de](http://www.lichter-filmfest.de)

LICHTER                      FILMFEST                      FRANKFURT  
I N T E R N A T I O N A L



HESSEN FILM  
& MEDIEN

STADT  KULTURAMT  
FRANKFURT AM MAIN

FFA--  
Filmförderungsanstalt    German Federal Film Board

WIRTSCHAFTS  
FÖRDERUNG  
FRANKFURT



# AUTORINNEN UND AUTOREN

---

72

**Tim Abele** aus Ravensburg studiert Filmkulturerbe in Potsdam, nach einem Studium der Medienwissenschaft und Archäologie in Marburg und Istanbul. Er veröffentlicht regelmäßig Filmkritiken, u.a. auf *critic.de* und war bislang vor allem im filmischen Ausstellungs-, Museums- und Archivwesen und für Filmfestivals tätig. Schwerpunkte liegen dabei auf Film- und Mediengeschichte, Erinnerungskultur, filmbegleitenden Materialien und kuratorischer Arbeit.

**Uri Aviv** ist künstlerischer Berater, Produzent, Essayist, Redner und Moderator. Er lebt in Tel Aviv und arbeitet an den Schnittstellen von Film und Medienkunst, digitaler Kultur, Gesellschaft, Wissenschaft und Science-Fiction. Aviv ist Mitbegründer und Direktor von *Utopia*, einer in Tel Aviv ansässigen Non-Profit-Organisation, die sich der Science-Fiction, dem Horror, dem Spekulativen und Fantastischen sowie radikalen und kreativen Zukunftsvisionen widmet. *Utopia* organisiert ein internationales Science-Fiction- und Horrorfilmfestival, eine Reihe kultureller Veranstaltungen und veröffentlicht ein digitales sowie ein gedrucktes Magazin.

**Timo Baer** ist Drehbuchautor und künstlerisch-wissenschaftlicher Mitarbeiter der HFF München, wo er von 2012 bis 2019 Drehbuch studierte, Kurzfilme schrieb und inszenierte. 2018 entwickelte er mit anderen die Webserie *Hit and Run für funk* – die unter anderem beim Filmfestival *Max Ophüls Preis* und auf der *Berlinale* zu sehen war. Seitdem schreibt er zudem für verschiedene TV-Formate. Im September 2022 startete der Jugendfilm *Alle für Ella* in vielen deutschen Kinos, für den Baer das Drehbuch schrieb. 2023 erhielt er eine BKM-Förderung für die Arbeit am Drehbuch zum Antikriegsfilm *Riesel*.

**Roger Behrens** versucht kritische Theorie zu machen. Derzeit ist er wissenschaftlicher Mitarbeiter im Bereich Erziehungswissenschaft an der Helmut-Schmidt-Universität / Universität der Bundeswehr Hamburg. Außerdem ist er Mitherausgeber der *testcard* und in der Redaktion der *Zeitschrift für kritische Theorie*.

**Elisabeth Bronfen** ist Kulturwissenschaftlerin, Autorin und freie Kuratorin. Seit 2023 Emerita der UZH ist sie weiterhin Global Distinguished Professor an der New York University. Forschungsgebiete: Literatur und visuelle Kultur, Weiblichkeit

und Tod, Crossmapping als hermeneutisches Verfahren, TV Dramen, Shakespeare und Serialität. Neben ihren zahlreichen Monografien, Sammelbänden, Essays sowie Beiträgen in Ausstellungskatalogen ist sie auch Autorin von den Kochmemoiren *Bessessen* und des Romans *Händler der Geheimnisse*.

**Jutta Brückner** studierte Politische Wissenschaften, Geschichte und Philosophie in Berlin, Paris und München. Noch vor Abschluss ihrer Dissertation verlagerte sich ihr Interesse auf den Film. Sie schrieb Serien-Drehbücher für die Bavaria sowie die Drehbücher für Ula Stöckls Film *Eine Frau mit Verantwortung* und Volker Schlöndorffs Film *Der Fangschuß*. Ihr erster eigener Film *Tue Recht und scheue niemand* als Autorin, Regisseurin und Produzentin im Jahr 1975 handelte vom Leben ihrer Mutter. Neben ihren Spielfilmen und Dokufiktionen schrieb sie filmtheoretische Texte, Hörspiele, Essays und machte Videoperformances. Von 1984 bis 2006 hatte sie die Professur für narrativen Film an der *Hochschule der Künste Berlin* (heute UdK) inne. Von 2003 bis 2009 war sie die stellvertretende Direktorin und seit 2009 die Direktorin der Sektion Film- und Medienkunst der *Akademie der Künste Berlin*. Für ihr Gesamtwerk erhielt sie den *Tribute for outstanding achievement in the art of film*.

**Franziska Margarete Hoenisch** studierte Kulturwissenschaften und ästhetische Praxis an der *Universität Hildesheim* und Fotografie an der Kunsthochschule in Athen. Sie absolvierte ein Regiestudium an der *Filmakademie Baden-Württemberg* und an der *La Fémis* in Paris. Ihre Filme *aussi loin* und *Club Europa* wurden auf zahlreichen internationalen Festivals gezeigt und mehrfach ausgezeichnet. Derzeit arbeitet sie an neuen eigenen Stoffen. Ihr Drehbuch zum Horrorfilm *Babette*, das in Zusammenarbeit mit Stefanie Ren entstand, wurde für den *Thomas Strittmatter Preis 2023* nominiert. Gerade realisiert sie ihren zweiten Tatort.

**Kenneth Hujer** studierte Philosophie und Germanistik in Hamburg, Berlin und Rom, ist freier Autor und schreibt über Popkultur, Stadtentwicklung und Architektur. Für *LICHTER* verfasste er das Konzept für ein *Haus der Filmkulturen* und betreute die Publikationen *Das Andere Kino. Texte zur Zukunft des Kinos* und *Not und Zerstreuung. 100 Jahre Frankfurter Schule, 5 Jahre Frankfurter Positionen*.

**Julia B. Köhne**, PD PD Dr., forscht und lehrt am Institut für Kulturwissenschaft der *Humboldt-Universität zu Berlin*. Die promovierte und habilitierte Kultur- und Medienwissenschaftlerin befasst sich u.a. mit Interrelationen zwischen individuellen/kollektiven Gewalterfahrungen, psychologischer Traumaforschung und Medialität (inkl. Täterforschung).



Publikationen: zus. m. Andreas Hamburger (Hg.): Heft 4 der Zeitschrift: Trauma – Kultur – Gesellschaft: *Trauma und Film* (1. Jahrgang/2023); zus. m. Peter Leese und Jason Crouthamel (Hg.): *Languages of Trauma: History, Media, and Memory*. University of Toronto Press. April 2021; zus. m. Michael Elm und Kobi Kabalek (Hg.): *The Horrors of Trauma in Cinema. Violence, Void, Visualization*. Cambridge Scholars Publishing 2014.

**Susanne Martin** ist Vertretungsprofessorin am Institut für Soziologie der Universität Jena und Mitglied des Instituts für Sozialforschung. Ihre Forschungsschwerpunkte liegen im Bereich der Kritischen Theorie und Gesellschaftstheorie, der Kultursoziologie, der Emotions- und Affektsoziologie sowie der Soziologie der Angst. Sie hat 2020 den Sammelband *Angst in Kultur und Politik der Gegenwart. Beiträge zu einer Gesellschaftswissenschaft der Angst* (gemeinsam mit Thomas Linpinsel) herausgegeben.

**Edgar Reitz** ist Filmemacher, Autor und Hochschullehrer. Aufgewachsen in Morbach im Hunsrück, studierte Reitz Germanistik, Publizistik und Theaterwissenschaft in München. Seit 1957 arbeitet er als Kameramann und Regisseur. Am Institut für Filmgestaltung an der *Hochschule für Gestaltung* in Ulm lehrte Reitz acht Jahre lang Regie und Kamera. Sein erster Spielfilm *Mahlzeiten* wurde 1967 bei den *Internationalen Filmfestspielen von Venedig* ausgezeichnet. Seit Mitte der 1970er Jahre veröffentlichte Reitz zahlreiche Texte zur Filmtheorie und Filmästhetik, aber auch Erzählungen, Essays, Lyrik und literarische Fassungen seiner Filme. Seit 1994 ist er Professor für Film an der *Staatlichen Hochschule für Gestaltung* in Karlsruhe. Zu seinen wichtigsten Filmen zählen *Cardillac*, *Die Reise nach Wien*, *Der Schneider von Ulm*, *Stunde Null* und die weltbekannte *Heimat-Trilogie*, die sich aus 31 abendfüllenden Einzelfilmen zusammensetzt und zu den umfangreichsten erzählerischen Filmwerken der Filmgeschichte zählt.

**Georg Seeßlen** studierte Malerei, Kunstgeschichte und Semiologie in München. Er war Dozent an verschiedenen Hochschulen im In- und Ausland. Er arbeitet als freier Autor zu gesellschaftlichen, kulturellen und Film-Themen (u.a. *Die Zeit*, *Frankfurter Rundschau*, *taz*, *epd-Film*, *Der Freitag*) und veröffentlichte zahlreiche Bücher. Für den Hörfunk schreibt Seeßlen regelmäßig Features, die sich mit aktuellen Tendenzen des Kinos und der populären Kultur auseinandersetzen, zumeist in Zusammenarbeit mit Markus Metz, mit dem er mehr als ein Dutzend Bücher herausbrachte. Außerdem hat er rund zwanzig Filmbücher geschrieben. 2024 wurde ihm der Lessing-Preis für Kritik verliehen.

**Philipp Stadelmaier** ist Filmkritiker und Autor. Auf ein Studium der Komparatistik in Frankfurt a.M. folgte die Promotion in Filmwissenschaft in Frankfurt und Paris. Er schreibt seit 2012 für die *Süddeutsche Zeitung* und andere Medien. Sein Essay *Die mittleren Regionen* (Verbrecher Verlag) wurde mit dem Clemens Brentano Preis ausgezeichnet. 2019 erschien sein Romandebüt *Queen July* (Verbrecher), 2023 seine Dissertation zu Serge Daney und Jean-Luc Godard, *Die Kommentatoren des Post-Cinema* (Transcript).

**Rüdiger Suchsland** ist Journalist, Kritiker, Autor und Regisseur. Er studierte Geschichte, Philosophie und Politik. Hinzu kommen gelegentliche Lehraufträge und Buchbeiträge. Thematische Schwerpunkte seiner Arbeit sind Film, Theorie, Popkultur und Asien. Seit 1997 ist er Redakteur beim Internetmagazin *artehock*. Seit 1998 arbeitet Suchsland für verschiedene Filmfestivals, ist in internationalen Jurys und wechselnden Funktionen im Vorstand des *VDFK (Verband der deutschen Filmkritik)* tätig.

**Otto Teischel** ist Philosoph, Psychotherapeut und Autor. Nach seiner Promotion gründete er 1986 in Bonn eine „Philosophische Praxis“, in der damals bereits regelmäßig Filmgespräche stattfanden. Ausbildungen in Existenzanalyse und Psychoanalyse. Seit 2005 ist er als Psychotherapeut in Klagenfurt tätig, seit 2010 in freier Praxis. Viele Jahre Leitung einer filmtherapeutischen Patientengruppe in einer Psychosomatischen Klinik. Weiterentwicklung der Filmtherapie zur kollektiven existenziellen Praxis im Kinosaal als dem dafür idealen öffentlichen Raum. Veranstaltungsreihen, Seminare und Publikationen zum Thema. Zuletzt: *Im Kino des Lebens – Wie Filmkunst uns daran erinnert, wer wir sein könnten*; BÜchner Verlag, Marburg (2024).

# Impressum

---

## Angst essen Film auf. Texte zur Angst im Kino und zum Kino der Angst

Diese Publikation erscheint in Vorbereitung auf den 5. Kongress *Zukunft Deutscher Film*, der vom 23. bis 25. April 2025 in Frankfurt am Main stattfinden wird – im Rahmen des *Lichter Filmfest Frankfurt International* (22. bis 27. April 2025).

### Herausgegeben von

---

Gregor Maria Schubert  
Johanna Süß  
Kenneth Hujer

LICHTER Filmkultur e.V.  
Leipziger Straße 9  
60487 Frankfurt am Main

### Konzept & Redaktion

---

Kenneth Hujer

### Lektorat

---

Maren Burger, Tobias Hüser &  
Lukas Rothe

### Englisches Korrektorat

---

Laura Albermann

### Texte

---

Tim Abele, Uri Aviv, Timo Baer,  
Roger Behrens, Elisabeth Bronfen, Jutta  
Brückner, Franziska Margarete Hoenisch,  
Kenneth Hujer, Julia Barbara Köhne,  
Susanne Martin, Edgar Reitz, Georg  
Seeßlen, Philipp Stadelmaier, Rüdiger  
Suchsland, Otto Teischel

### Gestaltung

---

desres design studio | desres.de

### Druck

---

Bauerprint GmbH Aschaffenburg  
www.bauerprint.de  
V.i.S.d.P: Gregor Maria Schubert

© Texte bei den Autorinnen und  
Autoren

Texte und Abbildungen sind urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechts ist ohne Zustimmung des Herausgebers unzulässig. Dies gilt insbesondere für die elektronische oder sonstige Vervielfältigung, Übersetzung, Verbreitung und öffentliche Zugänglichmachung.

### Kontakt

---

www.zukunft-deutscher-film.de  
info@lichter-filmfest.de

LICHTER  
FILMFEST  
FRANKFURT  
INTERNATIONAL

HESSEN FILM  
& MEDIEN



KULTURFONDS  
Frankfurt RheinMain

STADT  KULTURAMT  
FRANKFURT AM MAIN

### Schriften

---

#### Capitaine

by Göran Söderström | lettersfromsweden.se

#### Trade Gothic

by Jackson Burke | linotype.com

#### Neue Montreal

by Pangram Pangram® Foundry  
pangrampangram.com

#### Sporting Grotesque

by Lucas Le Bihan | velvetyne.fr

#### PP Eiko

by Pangram Pangram® Foundry  
pangrampangram.com

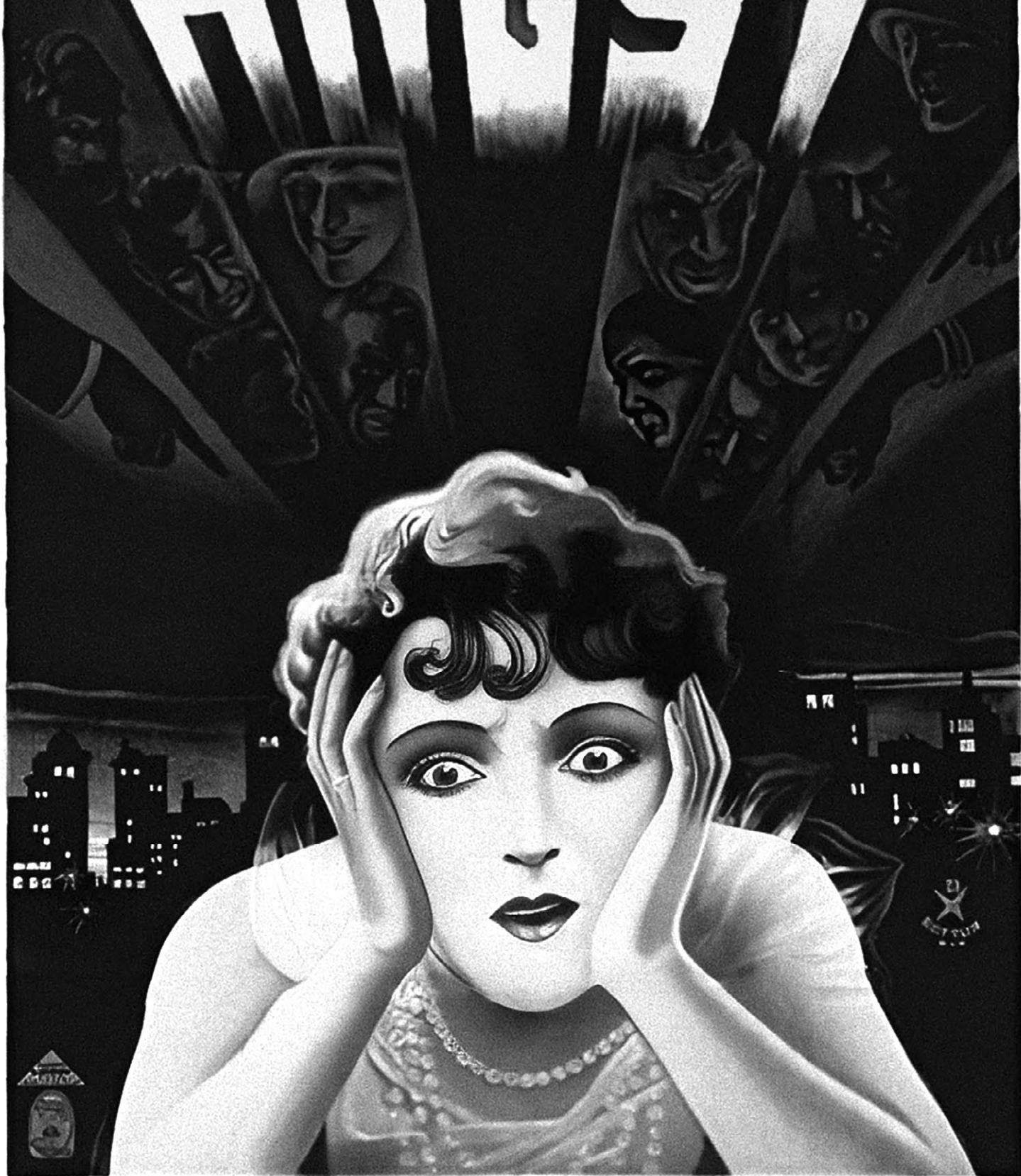
#### Purple Magic Regular

by Prioritytype Co | creativemarket.com

---

1. Auflage, 2025

# ANGST



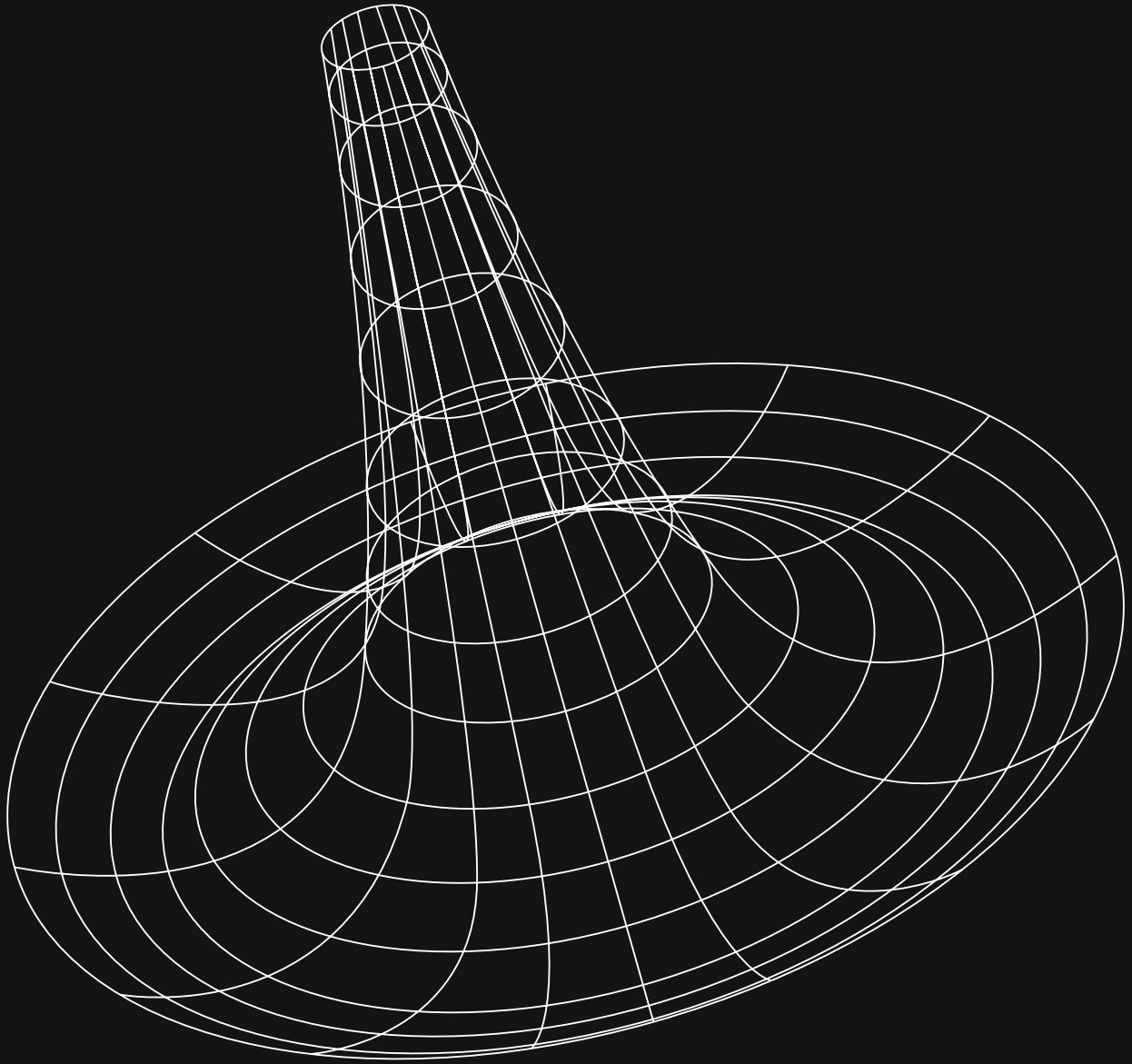
NACH DER NOVELLE VON STEFAN ZWEIG  
REGIE: HANS STEINHOFF  
HERSTELLER: ORPLID-FILM

**MESSTRO-FILMVERLEIH**

HAMBURG • FRANKFURT • DUISBURG • MÜNCHEN • LEIPZIG

ORPLID  
FILM  
BERLIN  
SW 68

ORPLID  
FILM  
BERLIN  
SW 68



*angst essen film auf*



**TEXTE  
ZUR ANGST  
IM KINO  
UND  
ZUM KINO  
DER ANGST**