

IRGEND WAS MIT MEDIE

Ein Magazin von Studierenden
der Filmwissenschaft & Mediendramaturgie

AUSGABE Nr. 2



S

ist der schönste Buchstabe

Der schönste Buchstabe
nicht nur aufgrund seiner schlanken, wendigen Form
oder seines Lautes, der sich vorne im Mund bildet
oder der Wörter, die er begleitet
Schmuck Seele Sonnenschein

S

ist der schönste Buchstabe
denn er ist hell

Er

ist

gelb

EDITORIAL

Wir können es kaum glauben, aber es ist endlich soweit – die zweite Ausgabe von Irgendwas mit Medien ist fertig. Um es mit den Worten von Sean Evans und Paul Rudd zu sagen:

„...Look at us.“

„Who would have thought?“

„Not me...“

Das zweite Heft entstand in langen nächtlichen Redaktionssitzungen im Medienhaus, bei Küchendates in unserer WG und einsam vor den jeweiligen Computern (danke DB!). Wir versuchten aus den Erfahrungen und Fehlern des ersten Magazins zu lernen (und machten dabei kurzzeitig alles nur noch schlimmer). Trotzdem gelang es uns neue Strukturen zu etablieren und in produktiven Austausch zu kommen. Seit der letzten Ausgabe ist die Redaktion auf 20 Mitglieder gewachsen und die Studierenden sprudelten über vor Ideen. Deshalb nahmen wir uns doppelt so viel Zeit wie bei der ersten Ausgabe und füllten in zwei Semestern ganze 82 Seiten.

Für das zweite Heft überlegten wir uns zusätzlich noch eine kleine Besonderheit: Auf den Seiten 42-54 haben wir einen kleinen Schwerpunkt rund ums Hören gesetzt, der sich aus den Interessen und Vorschlägen der Redaktionsmitglieder entwickelte. Es gibt Miniportraits zu Filmkomponisten, ein Interview mit einem Geräuschemacher sowie Podcast- und Hörspielkritiken. Und auch auf unsere Rätselseite haben sich einige Ohrwürmer eingeschlichen. Und noch etwas ist neu:

Mit viel Freude können wir verkünden, dass Irgendwas mit Medien nun endlich auch online zu finden ist! Auf unserer Webseite sind die Artikel der ersten und (einige der) zweiten Ausgabe verewigt.

Diese findet ihr hier:



Zuletzt möchten wir noch ein paar lobende Worte an unsere Redaktion richten: Fast wie selbstverständlich wurde all die Arbeit freiwillig, neben dem sowieso schon vollen studentischen Alltag erledigt, neben Seminaren und Hausarbeiten, bis in die Semesterferien hinein. Wir sind stolz auf euch :)

Nun wünschen wir viel Freude mit der zweiten Ausgabe von Irgendwas mit Medien – los geht's mit Blättern, Stöbern und Klicken!

Theresa & Marie

INHALT

Die Redaktion | SEITE 5

Die Redaktion stellt sich vor und überrascht mit dem ein oder anderen kuriosen Fun Fact.

Lesezeit: 3 Minuten

Essay | Mood: Addicted | SEITE 7

Eine Millennial verliert die Nerven und klagt das gesamte Internet an. Ganz so einfach ist die Problemabwälzung jedoch auch wieder nicht.

Lesezeit: 10 Minuten

Fotostrecke | AB SEITE 13

Hollywood in Deutschland – Auf den Spuren des Filmblogs „Filmtourismus“ erkunden wir ausgewählte Drehorte in Deutschland und zeigen, wie sie als Kulisse für Hollywoodfilme umgestaltet wurden.

Überraschungsfaktor: 100%

Kritische Linse | Offensive gegen Körper und Sinne | SEITE 15

Darüber, wie der japanische Regisseur Shinya Tsukamoto seinen inszenatorischen Stil nutzt, um die Schrecken der Gewalt und des Krieges erfahrbar zu machen.

Lesezeit: 7 Minuten

Kürz mal kurz | Evokation von Fremdheit in Marjane Satrapis *Persepolis* | SEITE 19

Eine junge Iranerin kämpft in der Graphic Novel *Persepolis* mit den komplexen Facetten von Fremdheit und Identität, während sie zwischen ihrer Herkunft und dem Drang zur Assimilation in Wien gefangen ist.

Lesezeit: 6 Minuten

Filmkritiken | SEITE 25

Fassbinder, von Praunheim, Link und Petzold – alles Namen bekannter deutscher Regisseur*innen. Aber was haben diese Filmemacher*innen in ihren früheren Jahren gemacht? Wir haben uns eine kleine Auswahl an Werken angeschaut und unsere Eindrücke niedergeschrieben.

Lesezeit: 7 Minuten

Kritische Linse | Slavoj Žižek – eine kritische Retrospektive | SEITE 29

Der in der Filmwissenschaft gelegentlich rumgeisternde Superstar der Philosophie wird kritisch unter die Lupe genommen. Was ist heute noch dran an seiner speziellen Hegel-Lacan-Dialektik?

Lesezeit: 15 Minuten

Kürz mal kurz | Indigener Widerstand durch die Kameralinse | SEITE 37

Wie können kolonial-rassistische Stereotype über indigene Communitys durch Filmarbeiten abgebaut werden? Mit dieser und mehr Fragen setzt sich das Videoprojekt *Videos nas Aldeias* auseinander.

Lesezeit: 8 Minuten

Portraits | Filmscores Around the World | SEITE 43

Von Ifukube Akira bis Hans Zimmer – Was wären Filme ohne Musik? Wir schauen uns sechs Komponisten aus den verschiedensten Teilen der Welt genauer an.

Lesezeit: 7 Minuten

Interview | Marcus Fass – Geräuschemacher | SEITE 47

Wer? Wie? Was? Geräuschemacher! Wie kann man sich diesen Beruf vorstellen? Wir haben nachgefragt und spannende Antworten erhalten.

Lesezeit: 10 Minuten

Hörkritiken | SEITE 53

Diesmal gibt's auch was auf die Ohren. Wir haben die Lauscher aufgemacht und stellen verschiedene Podcasts und Hörspiele vor.

Lesezeit: 5 Minuten

Kritische Linse | Salvation on Demand | SEITE 57

Zwischen demokratiefeindlichen Tendenzen und dem Wunsch nach Erlösung prägen christlich-fundamentalistische Propagandafilme in den USA eine Ästhetik, die viel über die Vorstellungen und Methoden des Netzwerkes hinter den Filmen verrät.

Lesezeit: 11 Minuten

Essay | Die So-Bad-It's-Good-Rezeptionskultur und ihre Opfer | SEITE 63

Was bedeutet es einen Film „So schlecht, dass er wieder gut ist“ zu finden? Und zu was für Konsequenzen führt das? Ein Plädoyer für aufrichtige und subjektive Filmrezeption.

Lesezeit: 10 Minuten

Kürz mal kurz | Subathons: Über Machtverhältnisse auf Twitch und das Zusammenspiel(en) mit der Community | SEITE 69

Menschen auf Twitch machen die wildesten Sachen, um ihre Inhalte monetarisieren zu können. Was sagt es über die Beziehung zur Community aus, wenn jemand im Marathon streamt?

Lesezeit: 8 Minuten

Forschungsschnipsel | Game Studies - Spielplatz der Wissenschaft | SEITE 72

Was hat es mit den Game Studies auf sich, und ist das wirklich wissenschaftlich? Ein kurzer Einblick in die Disziplin.

Wissenszuwachs: 100%

Rätselseite | SEITE 73

Eine kleine Pause gefällig? Schnappt euch einen Stift und kritzelt einfach in unserem Kreuzworträtsel rum ... oder doch lieber Melodien raten?

Spaßfaktor: 100%

POETRY

Poesie soll auch in dieser Ausgabe einen Platz bekommen.

Lyrrik und Gedichte schätzen wir sehr, da sie

Auseinandersetzungen mit dem Leben in freier

Textform ermöglichen. Man muss sich nicht an Regeln

Halten – für jede*n Leser*in kann sich die Bedeutung des

Gedichts unterscheiden. Auch zwischen den Zeilen kann

Etwas Neues entdeckt werden. Da sich unser Magazin

Sonst hauptsächlich durch journalistische Texte

Auszeichnet, soll durch die Gedichte Platz zum Atmen

Geschaffen werden. Der Kategorienname der kreativen

Texte wurde inspiriert von der Autorin Sylvia Plath.

Kleingedrucktes | Weiße Emotionen und die Frage nach antirassistischen Angeboten | SEITE 78

Ein Aufruf zu mehr gesellschaftspolitischem Engagement an der Uni und etwas Eigenwerbung für den Round Table Antidiskriminierung des FTMKs.

Lesezeit: 2 Minuten

Kolumne | Die deutsche Filmszene: Zwischen Potenzial und Problemen | SEITE 80

Der deutsche Film hat bei vielen Menschen einen schlechten Ruf. Wieso ist das so? Und ist dieser Ruf gerechtfertigt?

Lesezeit: 3 Minuten

Impressum | SEITE 81

Wir sagen Danke, haben noch ein paar Credits niedergeschrieben und verraten euch natürlich noch die Lösungen zu unseren Rätseln.



Theresa Krebs

feiert ihre
Halbjahresgeburtstage.

B.A. Filmwissenschaft und AVP



Simon Winkel

sucht des Öfteren nach
dieser einen ALFREDISSIMO!!-
Folge mit Evelyn Hamann.

B.A. Filmwissenschaft und Linguistik



Marie Frei

hat ein Jahr zwischen Elchen
und Bären in Alaska gelebt.

M.A. Mediendramaturgie



Florian Lampe

liebt Spieleabende – besonders
mit „Dune Imperium“.

B.A. Filmwissenschaft und AVP



Raphi Dick

fand damals schon im Alter
von 12 Jahren Andy Warhol
Filme zu mainstreamig.

B.A. Filmwissenschaft und Publizistik



Marius Rösch

besitzt die Original STAR WARS-
Trilogie auf VHS.

B.A. Filmwissenschaft und AVP



Süreya Seemann

ist von der Existenz von
Meerjungfrauen überzeugt.

B.A. Filmwissenschaft und AVP



Martin Boosfeld

schreibt aus voller Überzeugung
noch mit Füllfederhalter.

M.A. Mediendramaturgie



Valentin Albrecht

ist praktisch süchtig nach
Geschichtsdokus.

B.A. Filmwissenschaft und Publizistik



Julius Ernst

hat seinen Führerschein noch
nie verloren oder gemacht.

B.A. Filmwissenschaft und Germanistik



Johannes Keens

trinkt kurz hintereinander drei doppelte Espresso und wundert sich, warum sein Puls ansteigt.

M.A. Filmwissenschaft



Konstantin Voith

kann so ziemlich jede FAMILY GUY-Folge mitsprechen.

B.A. Filmwissenschaft und AVP



Sinan Eichelkraut

ist im Erasmus-Semester in Paris auf der Suche nach Rémy aus RATATOUILLE.

M.A. Mediendramaturgie



Michelle Quack

ist immer und überall zu spät.

B.A. Filmwissenschaft und Kunstgeschichte



Josefin Scherer

wäre gerne eine Wasserbändigerin.

B.Ed. Englisch und Philosophie/Ethik



Lea Schimpf

bezeichnet sich als „Gamer“, weil sie 500 Spielstunden in „Stardew Valley“ hat.

B.A. Filmwissenschaft und AVP



Lucas Tischner

empfiehlt den Song „Santa Monica“ von Everclear.

B.A. Filmwissenschaft und American Studies



Lorena Schreiber

guckt heimlich ZWISCHEN TÜLL UND TRÄNEN, würde dies aber öffentlich verneinen.

B.A. Filmwissenschaft und Politikwissenschaft



Thomas Range

ist zu selbstständig und innovativ für die HFF.

B.A. Filmwissenschaft und AVP



Overstimulation | Linoldruck auf Papier, Fotografie.

Mood: Addicted

Von Screens, Überforderung und dem Wunsch nach anderen Strukturen

Essay

Autorin:
Theresa Krebs

Illustration:
Marie Frei

Es ist, wie es ist: Ich bin abhängig. Ich bin abhängig vom Internet und den Geräten, auf denen man seine vielen Angebote konsumieren kann. Ohne kann ich nicht leben, da unsere gesellschaftlichen Strukturen darauf ausgelegt sind, online zu kommunizieren. Das Thema beschäftigt mich schon lange und ich habe bereits einiges ausprobiert, um einen gesunden Umgang mit dem Internet zu finden; leider vergeblich. Wie bin ich hier gelandet und vor allem, wo geht die Reise hin? Dies ist ein Essay über den Wunsch nach Veränderung.

Manchmal möchte ich meinen Computer aus dem Fenster werfen. Aus einem der vielen offenen Tabs ertönt Musik, aus einem anderen erklingt das *ding* einer neuen E-Mail (oder war es eine WhatsApp-Nachricht?), Recherchetabs sind offen, von denen ich abgedriftet bin, um mich viel interessanteren Dingen zu widmen als meiner To-do-Liste. Mein Handy neben mir macht Geräusche und ich *muss* nachsehen – *wer, was, wie, wo*. Die Aufgaben, die ich zu erledigen habe, erstrecken sich ins Unendliche und ein Gefühl der Überforderung stellt sich ein. Aber seien wir doch mal ehrlich – es wäre alles zu schaffen, würde ich mich nur darauf konzentrieren.

Mittlerweile ist es fast als Kunst zu bezeichnen, ununterbrochen an einer Aufgabe zu arbeiten und sich so sehr zu vertiefen, dass man dabei den sogenannten Flowzustand erreicht. Denn jedes Geräusch, jedes Gespräch, jede schnelle Nachricht wird dankend in Empfang genommen, um sich von den To-dos ablenken zu lassen. Mal wird schnell eine 20-minütige Serienfolge oder Scrollen auf den Social Media-Apps als Pause dazwischengeschoben – was soll da auch schon groß passieren? Tatsächlich passiert da eine ganze Menge, denn nach

jeder Unterbrechung brauchen wir im Schnitt 23 Minuten und 15 Sekunden, um unsere Aufmerksamkeit zurückzuerlangen und wieder konzentriert an der eigentlichen Aufgabe zu arbeiten. Dies erklärte Gloria Mark, Professorin für Informatik an der University of California, Irvine, in einem Interview. Wie fühlen sich die Dauertexter jetzt?

Screens, Screens, Screens – überall – in allen Formen und Größen und in allen Lebensbereichen. Ohne das Internet geht heutzutage nichts mehr. Sei es im Arbeitskontext, wo viele Berufe verlangen, dass wir in den Computer starren. Oder im universitären Kontext, denn Studieren ohne Computer oder Tablet ist nicht mehr möglich. Nicht zu vergessen im privaten Rahmen, wo wir zum Entspannen Netflix anmachen und wenn wir es ins Bett geschafft haben, noch ein bisschen Doomscrolling mit dem Smartphone betreiben. Ganz klar, wir sind alle abhängig.

Und wer kann es uns verdenken? Die Gesellschaft ist strukturell darauf ausgelegt, online zu sein – ob nun in den Arbeitssektoren oder privat. Vor allem auf den sozialen Medien tummeln sich bunte Bilder, Freund*innen vernetzen sich, es wird gelacht, geteilt,

geschaut und partizipiert. Jeder Like, den man bekommt, verursacht einen Rausch von Bestätigung und dem Verlangen nach mehr. Dopamin durchflutet unsere Hirne und das wollen wir natürlich so oft wiederholen wie nur möglich. Also behalten wir unser Verhalten bei, verweilen in den Apps und konsumieren, was das Zeug hält – vor allem Werbung (hmm, als hätte sich jemand etwas dabei gedacht).

Justin Rosenstein, Erfinder des Like-Buttons von Facebook, verglich beispielsweise Snapchat schon 2017 mit Heroin. Er hat Konsequenzen aus seinem Verhalten gezogen und sich strikte Regeln bei seiner Smartphone-, Internet- und Social Media-Nutzung gesetzt.

Ich selbst merke die Auswirkungen der Bildschirme und ihrer Inhalte sowohl physisch als auch psychisch. In stressigen Zeiten, wenn ich lange vor dem PC sitzen muss und vor mich hin tippe, merke ich manchmal, wie mir eine Gehirnzelle nach der anderen abstirbt. Die Augen brennen, mein Kopf ist leer und fühlt sich gleichzeitig voll an, wie benebelt. Im Hier und Jetzt gibt es unendlich viele Möglichkeiten sich aus der realen Welt herauszu-katapultieren. Legt man es darauf an, muss man keine Sekunde unbeschallt leben. Reiz-überflutung als Ablenkung. Die Konsequenzen sind uns allen bekannt: zum Beispiel eine schlechte Körperhaltung, unruhiger oder wenig Schlaf, eine kurze Aufmerksamkeitsspanne, Irritation, bis hin zur Begünstigung von Angststörungen und Depressionen. Das Leben fühlt sich schnell zu viel an, obwohl kaum etwas passiert. *Lord have mercy, today drained me.*

Der Beginn der Internetabhängigkeit

Manchmal frage ich mich, wie es dazu kam. Schauen wir uns mal meinen kurzen exemplarischen Verlauf der Internetnutzung von der Kindheit bis heute an, wohl wissentlich, dass ich (*weiß*, weiblich, Millennial) stellvertretend nur für einen kleinen Teil der Gesellschaft stehen kann.

Nostalgisch erinnere ich mich zurück an dieses bestimmte Rauschen und Knarren, das ertönte, als wir – meine Familie und ich – uns in den späten 90ern zum ersten Mal mit dem Computer in das Internet einwählten und plötzlich keiner mehr telefonieren

konnte. Der Computer stand fest in einem von der Familie dazu auserkorenen Büro, mit Röhrenbildschirm und klackernder Tastatur. Eine neue Welt – wir waren online, ohne Google, aber mit ominösen Internetseiten.

Ich kann mich zu Beginn der neuen Ära kaum an eine eigene zielgerichtete Computernutzung entsinnen, mit großer Wahrscheinlichkeit, weil es keine gab. Dunkel kommen Bilder und Melodien von Computerspielen in den Sinn, aber dann wohl doch nicht so prägend, wie gedacht. [Jegliche aus Neugier betriebene Internetrecherche zu expliziten Inhalten als Teenager wird hier ausgeklammert.] Interessant wurde es, als ich YouTube entdeckte und dort Stunden um Stunden verbringen konnte. Über ICQ und SchülerVZ gelangte ich zum globalen Facebook. So schlich sich die Dopaminmaschine Internet Schritt für Schritt in mein Leben ein. Als das Internet mit Laptops, Tablets und Smartphones mobil wurde, war es dann mit der Unabhängigkeit ganz vorbei. Mittlerweile tummeln sich auf Facebook hauptsächlich Boomer und Gen X, während der Rest zu Instagram, TikTok und Co. migriert ist.

„Im Grunde treiben wir uns alle gegenseitig in diese Abhängigkeit. Von wegen HDGDL.“

Mit 12 Jahren bekam ich mein erstes Handy, ein unkaputtbares Nokia, dessen bestes Feature „Snake“ war! WLAN gab es noch nicht und als ich ein neues Handy bekam, welches den gefährlichen Internetbutton besaß, wurde ich jedes Mal mit einem Adrenalinstoß durchfahren, wenn ich versehentlich draufdrückte. So wurde ich ständig von der Angst begleitet, die Familie unabsichtlich in finanziellen Ruin zu treiben. Guthaben musste aufgeladen werden und jede SMS kostete Geld, weshalb man die Leerzeichen weglassen musste um Platz zu sparen. Freund*innen, die einen Handyvertrag hatten, waren meinen Eltern suspekt. *Well, well, well, how the turntables ...* Kommt heute jemand mit einer Prepaidkarte um die Ecke, ziehen wir verwundert die Augenbrauen hoch. Wir erwarten voneinander ständige Verfügbarkeit. Alles, was aus der Reihe fällt, wird als störend, unnötig und kompliziert abgestempelt. Im Grunde treiben wir uns alle gegenseitig in diese Abhängigkeit. Von wegen HDGDL.

Das Smartphone und wir

Abhängigkeiten zu entkommen ist enorm schwer. Ich würde behaupten, dass es am produktivsten ist in Sa-

chen Internet und Co. die suchtbegünstigenden Objekte ganz aus dem Leben zu streichen und keinen Zugriff mehr zu haben. So in etwa habe ich das auch gemacht und das bereits mehrmals. Das letzte Mal war vor ungefähr zwei Jahren – da habe ich WhatsApp gelöscht, war auf keiner Social Media-Plattform vertreten und nur telefonisch erreichbar (und per E-Mail natürlich). Auslöser war die Vermischung von Privatem und Beruflichem auf WhatsApp, die mich ständig mein Handy checken ließ, gestresst von der Frage, ob irgendwo irgendjemand etwas von mir brauchte. Die Prokrastination durch die sozialen Medien brauche ich in dem Zusammenhang kaum mehr zu erwähnen, so geläufig ist das Problem.

„Möchtest du in Ruhe gelassen werden?“, fragte man mich. Nein, das war es nicht. Ich wollte gerne in Kontakt treten – aber in richtigen Kontakt. Zu oft bekam ich unnötige Updates, Bilder oder Nachrichten, die keinen Mehrwert brachten, sondern im Gegenteil Stress auslösten. Eine Flut an Infos, die letztendlich keine Infos waren.

Um nicht falsch verstanden zu werden – es geht mir nie darum Kontakt zu reduzieren, sondern genau um das Gegenteil: Kontakte zu intensivieren und sie präsent und mit voller Aufmerksamkeit wahrzunehmen.

Kurz nachdem ich WhatsApp gelöscht hatte, stellte sich tatsächlich eine gewisse Entspantheit bei mir ein. Ich griff nicht automatisch nach meinem Handy, denn da gab es eh nichts zu sehen. Ein wundervoller Schritt für mich, aber für meine Freund*innen und Familie nicht so einfach. Es kamen trotzdem SMS rein, Sprachnachrichten wurden über andere Kanäle geschickt und nur wenige riefen an. Die Kommunikation mit meinen Freund*innen stellte sich erst langsam um, und natürlich hatte ich das Gefühl etwas zu verpassen. Die Hürde mit mir Kontakt aufzunehmen war nun größer geworden und nicht so niedrigschwellig, wie eine schnelles „Na?“. Spontane Verabredungen passierten weniger, und größere Unternehmungen verlangten Planung im Voraus. Es wäre falsch zu behaupten, der Verzicht auf WhatsApp hätte mein Leben komplett vereinfacht, aber er entschleunigte es definitiv.

Im letzten Monat meines Experiments bekam ich eine so hohe Rechnung meines Mobilfunkanbieters, dass

ich mich den Umständen beugte und den Messengerdienst wieder installierte, statt mir einen neuen Vertrag mit unlimitierten SMS und Minuten anzuschaffen. Ich habe viele Komplimente für die Löschaktion bekommen, aber angeschlossen hat sich keine*r. Das sollte niemanden wundern. Es hat sich nun mal etabliert, dass sich der soziale Kontakt auf WhatsApp oder einem ähnlichen Messengerdienst abspielt. Es scheint, als bräuchten wir ein Smartphone,

um überhaupt in Kontakt zu treten – oder gar ein Sozialleben zu führen?

Selbst in Gesellschaft ist es normal, ein Stück der Aufmerksamkeit dem Handy zu schenken. Ich habe meine Freund*innen dabei beobachtet (die sich der eigenen Abhängigkeit ebenfalls bewusst sind). Eine kleine Anekdote: Ich und eine Freundin machten Urlaub in einem kleinen Trailer in Spanien. Wir hatten leider ein paar Aufgaben zu erledigen, aber zum Glück war WLAN vorhanden. Das gab allerdings am dritten Tag den Geist auf. Für mich war das kein großes Problem, denn ich hatte mein Handy sowieso fast die ganze Zeit im Flugmodus und verhielt mich generell recht analog (schrieb z. B. meine Hausarbeit auf Papier). Aber für meine Freundin war das nicht so einfach. Sie wollte Musik streamen und auf Instagram sein. Zudem war an dem Morgen Twitter wegen eines Dramas explodiert. Die Versuche, das WLAN wieder in Gang zu setzen, scheiterten, also nutzte sie widerwillig ihre mobilen Daten. Somit waren wir wieder online und verfolgten die wichtigen Fragen des Lebens. Ich ließ mich gerne mit hineinziehen, schließlich mussten wir unbedingt wissen: DID HARRY STYLES SPIT ON CHRIS PINE?

Die Strukturen unserer Gesellschaft

Das Problem lässt sich stufenweise angehen. Für manche reicht es schon die Social Media-Apps zu deinstallieren. Andere bräuchten noch mehr Abstand. Die ständige Erreichbarkeit der Messengerdienste oder der einfache Klick aus dem Arbeitsdokument raus lassen zu viel Ablenkung zu und machen das Leben stressiger als nötig. Dazu scheint es sogar Ideen und Lösungsansätze zu geben: Um das Produktivitätsproblem anzugehen, gibt es die Möglichkeit Webseiten,



Das unkaputtbare Nokia-Handy

Apps oder gleich das ganze Internet auf dem Handy oder Computer zu blockieren.

Neulich las ich (im Internet), dass das große WWW nicht als gut oder böse beschrieben werden könne. Es sei ein Nutzgegenstand und somit neutral. Einzig unser Handeln werte es. Demnach sind es wir selbst, die es zu sinnvollen Zwecken nutzen können, Illegales damit betreiben oder unsere mentale Gesundheit zerstören. Folglich liegt es am Verhalten der einzelnen Person.

Auf den ersten Blick scheint die Lösung für den Umgang mit Smartphone, Laptop und Co. die Balance zu sein. In der Theorie klingt das wunderbar, aber in der Praxis sind es dann doch eher die Extreme, an die wir uns halten. Digital Detox ist zum Beispiel eine Möglichkeit, um durch den Entzug von Social Media, Netflix und anderen suchtauslösenden Interneterfahrungen, sein Gehirn neu zu kalibrieren und herunterzufahren. Es gibt viele Selbstexperimente, die man auf YouTube (wie ironisch) verfolgen kann, von Leuten, die eine Woche oder einen Monat auf Smartphone und Co. verzichten. Und siehe da, alle sind entspannter, leben mehr im Moment und genießen ihre Zeit intensiver. Sobald die Experimentierzeit jedoch abgelaufen ist, kehren sie zu ihren Geräten und nach einiger Zeit zu ihren alten Gewohnheiten zurück. Man kann es ihnen nicht verdenken, mir ist es ebenfalls so ergangen.

Es liegt wohl doch an den Strukturen, die uns immer wieder dazu zwingen, uns mit dem Internet zu verbinden. Von da ist es nur ein kleiner Klick in die unendlichen Weiten, raus aus der Realität und rein ins Dopaminchaos. Es ist ein Teufelskreis, der jede*n zurück in den Strudel der Information, des Entertainments und der Arbeit zieht. Dabei selbst die Kontrolle zu behalten, gelingt nicht vielen. *I'm tired of this, grandpa.*

Well, that's too damn bad.

Das Internet abschaffen – von solchen Überzeugungen halte ich mich fern. Es gibt zu viele positive Seiten. Und auf die unendlichen Möglichkeiten der Technik wollen wir auch nicht verzichten. In Deutschland werden Stimmen laut, die das Land als schlechte Internetnation kritisieren und hervorheben, wie weit hinten die Bundesrepublik in Sachen Digitalisierung liegt. Auch mir erschließt sich zum Beispiel die Not-

wendigkeit von schnelleren, digitalisierten Abläufen in Ämtern und Co. Ich rege mich schon auf, wenn man irgendwo nicht mit Karte zahlen kann.

Aber unserem Umgang mit dem Internet Grenzen zu setzen, ist meines Erachtens trotzdem sinnvoll. Wir sollten uns betrachten, als wären wir undisziplinierte Kinder, die des Schutzes bedürftig sind. Und immer wieder reflektieren:

Ist unser Umgang mit dem Internet, den sozialen Medien, den Streaming-Plattformen selbst gewählt oder befinden wir uns in einer Abhängigkeit, die uns durch den vom Internet durchzogenen Alltag gar nicht aufgefallen ist?

Mein Essay endet mit einem Plädoyer für entschleunigtes Leben und Arbeiten. Wir sollten Zeit haben, die Gedanken fernab jeglicher Stimulierung wandern zu lassen und uns auf die Stille einlassen zu können. Wenn wir uns der Langeweile hingeben, überraschen wir uns manchmal selbst. Haben wir den Mut unseren Gedanken zuzuhören, stellen wir am Ende möglicherweise fest, dass sich selbst kennenzulernen nicht so furchtbar ist wie gedacht und es durchaus wert, nicht sofort in Ablenkung zu flüchten.

Leider kann ich keine Komplettlösung für das Problem anbieten. Falls jemand gute Ideen hat, lasst es mich wissen und schreibt mir einen Brief. ♦

„The Internet? Is that thing still around?“

– Homer Simpson

QUELLEN

- Lewis, Paul (2017): 'Our minds can be hijacked': the tech insiders who fear a smartphone dystopia. <https://www.the-guardian.com/technology/2017/oct/05/smartphone-addiction-silicon-valley-dystopia> (26.02.2024).
- Pattison, Kermit (2008): Worker, Interrupted: The Cost of Task Switching. <https://www.fastcompany.com/944128/worker-interrupted-cost-task-switching> (26.02.2024).

Staub, Sterne und Schweiß [Sommer 2023]

Der Mondschein flüht maritim in der Ferne
Dass sich junge Stimmen übereinander werfen
Und die kleinen Vögel meine Sehnsüchte schärfen
Die Herzennacht unerschneidelt sich mit Wärme

Wenn es nach Träumen riecht
Eine alte Straßenbahn ratternd rauscht
Sich ganz vertraut an meine Ohren buschelt
Oh Sommer, wie er liebt

Sternenstaub schwebt in der Luft
Schweißperlen fegen durchs Zimmer
Hier ist Einsamkeit wie verpackt
Kehrt nicht wieder, nie und nimmer

Foto strecke

Inspiration und Hintergrund – Andrea David und ihr Filmblog

Seit mehr als 18 Jahren reist Andrea David (filmtourismus.de) durch die Welt, um geheime Orte zu entdecken, die einst Schauplatz von großen Filmproduktionen gewesen sind. So entdeckte sie Mexico City in Berlin-Mitte wie zu sehen in *THE QUEENS GAMBIT* (*DAS DAMENGAMBIT*, US/DE 2020), erkundete die Windsor-Schlösser in Dülmen wie in *SPENCER* (UK/US/DE/CL 2021) und verfolgte Brendan Gleeson und Colin Firth in der märchenhaften Brügger Altstadt wie in *IN BRUGES* (*BRÜGGE SEHEN ... UND STERBEN?*, US/UK 2008). Immer nimmt sie dabei ausgedruckte Fotos von Ausschnitten aus den Filmen mit, welche sie dann exakt so in die Kamera hält, dass sich das Filmstill nahtlos an die Umgebung anschließt. In dieser Meta-Ästhetik liegt der einzigartige Effekt ihrer Arbeit. Nicht nur lassen die Aufnahmen einen eingefrorenen Moment besonderer Filmgeschichten auf neue Weise zum Leben erwachen, sie sind auch Zeugen und Dokumentation filmischer Produktionsgeschichte und ein Teil der kulturellen Geschichte von Städten und Orten. Das Aufsuchen und Archivieren ehemaliger Drehorte stellt so eine besondere künstlerische Form kulturwissenschaftlicher Praxis dar und sieht dabei auch noch sehr schön aus. Ihre Ergebnisse sind dabei kostenfrei auf allen gängigen Social Media-Seiten einsehbar, sowie auf ihrem persönlichen Filmblog auf filmtourismus.de.

Wir als Redaktion des Magazins *Irgendwas mit Medien* fanden diese Idee so toll, dass wir uns über die letzten Monate selbst auf den Weg gemacht haben, um in ganz Deutschland auf Spurensuche zu gehen. Dabei haben wir eine Schokoladenfabrik in München gefunden, Sean Connerys Spuren im Kloster Eberbach verfolgt, eine schicksalhafte Begegnung von einer Opernsängerin und einem Comedian in Bonn entdeckt und sind den Wachowskis in Düsseldorf auf die Schliche gekommen.

Fotos von Lucas Tischner, Valentin Albrecht, Sinan Eichelkraut und Thomas Range.



ANN ETTE

Für die Eröffnungsszene in Leos Carax' Musical-Persiflage ANNETTE (FR/MX/DE/BE 2021) finden sich der kontroverse Stand-Up Comedian Henry McHenry (Adam Driver) und die Opernsängerin Ann Desfrasnoux (Marion Cotillard) zusammen. Dabei haben sie eine romantische Begegnung am Kunstmuseum in Bonn, hier getarnt als LA Opera in Los Angeles.

Offensive gegen Körper und Sinne

Kritische Linse

Differenzierte Auseinandersetzung im Blick auf
Mediengeschehen in Gesellschaft, Kultur und Politik.

Autor:
Johannes Keens

Die Filme des japanischen Regisseurs Shinya Tsukamoto (2. v. l.) sind bekannt für ihr lautes und expressives Sounddesign. In seinen Antikriegsfilmen NOBI (FIRES ON THE PLAIN, JP 2014) und ZAN (JP 2018) macht diese ästhetische Herangehensweise die Schrecken des Krieges auf einzigartige Weise erfahrbar.



Nobi | Filmstill

Hinweis: Der nachfolgende Text beinhaltet detaillierte Schilderungen kriegerischer Gewalt.

„[W]hen I look at Japan today, especially 70 years after WWII has ended, I do feel that there has been a sudden and drastic change in the direction the country is going.“ So äußerte sich Shinya Tsukamoto 2019 in einem Interview mit Screenslate zu seinem Film ZAN. Weiter hieß es: „Japan used to be about never touching anything related to war and trying to stay away from war, yet now today things have changed drastically. They’re getting armed to create war. So for me, I’m thinking with a lot of fear and fright about this situation. I think that ends up appearing in my films.“ Nun ist ZAN ein Samuraifilm, der während der Edo-Periode (1603–1868) spielt und damit eigentlich keinen direkten Bezug zum Zweiten Weltkrieg aufweist. Dennoch handelt es sich bei ZAN implizit um einen Antikriegsfilm, der problemlos in diesem historischen Kontext gedeutet werden kann. Doch warum ist das Thema Zweiter Weltkrieg ein so wichtiges Anliegen für Tsukamoto, dass es auch auf seine Filme ohne direkten Bezug auf diese Zeit einen großen Einfluss hat? Um das zu verstehen, ist es sinnvoll, sich zunächst die japanische Militärgeschichte der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts anzuschauen.

Eine kurze Geschichte des japanischen Imperialismus

1904 begann mit dem Russisch-Japanischen Krieg der erste Expansionskrieg des Japanischen Kaiserreichs im 20. Jahrhundert. Nach der Annexion Taiwans im Jahr 1895 verleibte sich das Land unter dem damaligen Kaiser Meiji zehn Jahre später auch den südlichen Teil der russischen Insel Sachalin ein. In den Nachwirkungen dieses Krieges spielt auch die populäre Mangaserie GOLDEN KAMUY (JP 2014-2022).

Im Zweiten Weltkrieg war das Japanische Kaiserreich Teil der Achsenmächte und kämpfte an der Seite Nazi-Deutschlands und des faschistischen Italiens gegen die Alliierten. Der Angriff auf Pearl Harbour als Auftakt des Pazifikkrieges zählt zu den bekanntesten Ereignissen des Zweiten Weltkrieges. Die Offensiven der Herrschaftszeit des Kaisers Showa richteten sich jedoch nicht nur gegen militärische Ziele der USA, sondern vor allem gegen die Zivilbevölkerung der kolonialisierten Länder Süd- und Südostasiens. So wie die

Wehrmacht primär in der Sowjetunion plünderte, Dörfer niederbrannte und über 20 Millionen Menschen den Tod brachte, fiel die japanische Armee über das zu dieser Zeit von der Kuomintang kontrollierte China her. Durch direkte Kriegshandlungen aber auch die indirekten Folgen des Angriffs (z. B. Hungersnöte) starben zusammengerechnet mehr als 15 Millionen Chines*innen – die meisten davon Zivilist*innen. Bis heute gab es für diese Verbrechen keinerlei Reparationen oder auch nur eine offizielle Aufarbeitung seitens des japanischen Staats. Hingegen wird die Tatsache, dass Japan am Ende des Zweiten Weltkriegs durch die Atombombe selbst zum Ziel von Massenvernichtung mit zehntausenden zivilen Todesopfern geworden ist, häufig instrumentalisiert, um von den Kriegsverbrechen japanischer Soldaten abzulenken.

Da es keine wirkliche Erinnerungskultur zu Kriegsverbrechen der japanischen Armee im Zweiten Weltkrieg gibt, befürchten viele pazifistisch eingestellte Japaner*innen angesichts der politischen Entwicklungen der letzten Jahre ein Wiederaufflammen des Militarismus. So auch Tsukamoto, der seine letzten beiden Filme explizit dem Thema Krieg widmete und dabei besonders im Bereich der auditiven Inszenierung fasziniert.

2022 hat mit der Russischen Föderation einer der Nachfolgerstaaten der beiden Kriegsparteien des Russisch-Japanischen Krieges durch die Invasion der Ukraine erneut einen Angriffskrieg gestartet. Vonseiten Japans gab es hingegen seit dem Ende des Zweiten Weltkrieges keine offensiven Kriegseinsätze. Das hat allerdings wenig damit zu tun, dass Japan heutzutage zu den liberalen Demokratien nach westlichem Vorbild gehört. Vielmehr verbietet der 9. Artikel der Nachkriegsverfassung der Regierung das Unterhalten einer regulären Armee. Japan besitzt lediglich „Selbstverteidigungsstreitkräfte“, die, wie der Name bereits vermuten lässt, nicht für selbst initiierte Einsätze verwendet werden dürfen. Das ist den reaktionären Kräften des Landes ein Dorn im Auge. So ermöglichte der 2022 ermordete ehemalige Premierminister Shinzo Abe der weiterhin regierenden Liberaldemokratischen Partei bereits 2014 durch die Einführung eines neuen und umstrittenen Gesetzes eine für künftige Militäreinsätze weniger strenge Interpretation des Absatzes, so berichtete die FAZ. Über seine vollständige Aufhebung wird bereits lange spekuliert, jedoch ist es dazu bisher nicht gekommen.

Fieberhafte Reise durch die tropische Hölle

Vor ZAN setzte sich Tsukamoto bereits in NOBI mit dem Zweiten Weltkrieg auseinander. Hier folgt man dem an Tuberkulose erkrankten Soldaten Tamura (Shinya Tsukamoto) bei seinem Versuch, von der philippinischen Insel Leyte zu fliehen. Nachdem die Philippinen 1942 durch das Kaiserreich erobert und besetzt worden waren, findet nun eine Gegenoffensive lokaler Guerillas und der US-Armee statt, der die dort stationierten japanischen Soldaten kaum etwas entgegenzusetzen haben. Krank und orientierungslos irrt Tamura durch den Dschungel und bezeugt so den Horror des Krieges.

Sein Gesicht ist verfärbt, sein Husten durchdringt regelmäßig die Geräusche des Waldes und in Stresssituationen beginnt die Kamera wild zu wackeln. Die komplette Inszenierung ist an Tamuras sinnliche, körperliche Wahrnehmung gebunden. Alles, was man hört und sieht, ist gefärbt durch seinen Geisteszustand. Entsprechend wird dem Publikum eine stark fragmentierte Darstellung von Raum und Zeit vermittelt. Wie viel Zeit ist zwischen einzelnen Ereignissen vergangen? Stunden? Tage? Besonders was die Soundgestaltung angeht, ist die Subjektivität des Gezeigten mehr als evident. Das Bellen von Hunden, Surren von Fliegenschwärmen und Kriechen von Maden auf den Körpern toter Soldaten wirken genauso laut wie das Einschlagen von Kugeln oder Granatenexplosionen. Fieber und Hunger drücken auf Tamuras Psyche. Kleine Flüsse und die Wellen schmaler Strände werden in seinem Gehörgang zu einer tosenden Brandung. Doch am schlimmsten klingen die Schreie philippinischer Frauen in seinen Ohren. Er begegnet ihnen nur zwei Mal in kurzen Momenten, doch die Eindringlichkeit ihres Kreischens deutet darauf hin, dass er diese Laute in der Vergangenheit bereits mehrfach gehört hat.

Die Klänge von scheppernden Schüssen, berstendem Fleisch und spritzenden Körperflüssigkeiten werden ergänzt durch entsetzliche Bilder von geköpften Soldaten, Leichen mit geschwollenen Gesichtern, von explosiven Einschlägen, zerplatzten Körpern, Fleischetzen, abgesprengten Gliedmaßen und Schädeln, die wie überreife Früchte zerbersten. Am schrecklichsten sind jedoch nicht die entstellten Toten, sondern die (noch) Lebenden. Einige der verbliebenen Soldaten sind aus Verzweiflung dem Kannibalismus verfallen. Auf sie trifft Tamura ganz am Ende seiner Odyssee. Ei-

ner von ihnen – Nagamatsu (Yusaku Mori) – geht regelmäßig auf die Jagd nach „Affenfleisch“, wie er die gegnerischen Guerillas rassistisch-entmenschlichend bezeichnet. Als Tamura diesen manischen, blutbesudelten Soldaten schließlich aus Angst tötet, bricht er vermutlich zusammen. Das Bild wird schwarz und man sieht Visionen von philippinischen Familien und einem lodernden Feuer bevor Tamura in einem feindlichen Hospital erwacht. Blut klebte bereits vorher an den Händen des Protagonisten und es lässt sich nicht ohne Weiteres abwaschen. Zwar überlebt er am Ende des Films, doch den Bildern und Geräuschen dieses Horrortrips wird er wahrscheinlich bis zu seinem Tod nicht entkommen können.

Reproduktion der Gewalt

Auch ZAN richtet sich unzweideutig gegen die häufig gesehene Entpersonalisierung des Tötens. Hier folgt die Erzählung dem herrenlosen Samurai Mokunoshin Tsuzuki (Sosuke Ikematsu) wie er Ichisuke (Ryūsei Maeda), den Sohn einer Bauernfamilie, im Schwertkampf trainiert. Tsuzuki weiß zwar mit der Klinge umzugehen, hat jedoch noch nie einem anderen Menschen das Leben genommen und hat eigentlich auch vor, es dabei zu belassen. Die friedliche Illusion zerbricht allerdings, als der ältere Samurai Jirozemon Sawamura (Shinya Tsukamoto) in das Dorf kommt und vor Tsuzukis Augen einen anderen Schwertkämpfer im Duell tötet. Sawamura will die beiden jungen Männer für den Krieg anwerben. Vorerst stimmen sie zu, doch ändern sich die lokalen Machtverhältnisse erneut, als eine Gruppe von Banditen in die Gegend kommt. Tsuzuki will einen Konflikt unbedingt vermeiden, aber Ichisuke legt sich dennoch mit ihnen an und wird zusammengeschlagen. Ein Kreislauf der Gewalt entsteht durch die Abfolge mehrerer Vergeltungsaktionen. Am Ende sind von den Kämpfern nur noch Tsuzuki und Sawamura am Leben. Traumatisiert durch die Ausmaße des Blutvergießens, die er erlebt hat, ändert ersterer seine Pläne, gibt sein ursprüngliches Vorhaben auf und flieht aus dem Dorf. Sawamura verfolgt und stellt ihn. Es kommt zum Duell auf Leben und Tod, das Tsuzuki für sich entscheiden kann. Als Samurai hat er triumphiert, doch als Mensch eine gewaltige Niederlage erlitten.

In ZAN wird Krieg vor allem im Kontrast zur ruhigen Natur des Landlebens dargestellt. Das beginnt bereits in der ersten Szene des Films. Hier wird ein Schwert in



höllischer Glut geschmiedet. Das Feuer wabert, die Funken prasseln und der Schmiedehammer treibt Schlag um Schlag mehr Gewalt in das Metall. Zischend wird die glühende Klinge abgelöscht und findet schließlich ihren Weg in Tsuzukis Hände. Ihre bloße Anwesenheit wirkt bedrohlich und ihre metallischen Schwingungen durchschneiden die relative Stille des Waldes. Was ein solches Schwert in Aktion anrichten kann, ist allerdings wesentlich fataler. Der Verlauf der weiteren Geschichte zeigt, dass die tödliche Effektivität dieser Waffe und die auf sie projizierten Wertvorstellungen den Teufelskreis des Tötens überhaupt erst haben eskalieren lassen. Als Sawamura gegen die Banditen kämpft, ist das nichts weiter als ein grausames Gemetzel. Jeder Schnitt in die Haut, jeder zertrennte Knochen und jeder wie Platzregen zu Boden fallende Blutstropfen gibt ein lautes Geräusch von sich. Gerade der Klang von Stahl auf Zahn lässt erschauern. Hierdurch wird klar, dass man im Krieg kein abstraktes Etwas bekämpft; man zerstört einen Menschen aus Fleisch

und Blut, dessen Körper Gewicht hat und zerbrechlich ist. Das muss auch Sawamura feststellen, als er am Ende des Films verzweifelt versucht, seine hervorquellenden Gedärme vom Waldboden aufzusammeln. Waffen zerstören hier nicht nur das Verhältnis zwischen Mensch und Natur, sondern auch das der Menschen untereinander auf martialische Weise.

Diese spezifische Herangehensweise an die Inszenierung von Krieg ist allerdings auch auf gewisse Weise limitierend. Denn der Fokus auf körperliche und psychische Erfahrung drängt die Auseinandersetzung mit den gesellschaftlichen Folgen des Krieges in den Hintergrund. In ZAN ergeben sich zwar Konsequenzen für den Mikrokosmos des Dorfes im Film, für die Zerstörungskraft eines „modernen“ Krieges sind diese jedoch nicht wirklich repräsentativ. In NOBI wiederum findet keine klare Darstellung der japanischen Armee als Aggressor statt, was dem Film trotz pazifistischer Haltung einen sauren Beigeschmack verleiht. Dennoch ist die abschreckende Wirkung der Bilder und Töne in beiden Fällen nicht zu bestreiten. Tsukamoto nutzt die unmenschliche Zerstörung menschlicher Körper für eine effektive Kritik an Gewalt und Krieg. Die dargestellten Gewalttaten und Grausamkeiten sind gänzlich abstoßend. In der von ihm verwirklichten Welt gibt es keine Held*innen, keinen Sieg und keine Gerechtigkeit; nur Fäulnis und Tod. ♦

QUELLEN

- Burgos, Danielle (2019): Shinya Tsukamoto on Killing. <https://www.screenslate.com/articles/shinya-tsukamoto-interview> (24.08.2023).
- FAZ (2015): Abkehr vom Pazifismus? Japan darf Soldaten ins Ausland schicken. <https://www.faz.net/aktuell/politik/ausland/asien/abkehr-vom-pazifismus-japan-darf-soldaten-ins-ausland-schicken-13811616.html> (24.08.2023).
- Ishizawa-Grbić, Douglas/Oh, Ingyu (2000): Forgiving the Culprits: Japanese Historical Revisionism in a Post-Cold War Context. https://www3.gmu.edu/programs/icar/ijps/vol5_2/oh_grbi.htm (24.08.2023).

Evokation von Fremdheit in Marjane Satrapis *Persepolis*

Kürz mal kurz

Alten Hausarbeiten ein neues Leben schenken – frisch aufbereitet und auf wenige Seiten gekürzt.

Autor:
Sinan Eichelkraut

„The harder I tried to assimilate, the more I had the feeling that I was distancing myself from my culture.“ So beschreibt die Protagonistin aus Marjane Satrapis Graphic Novel *Persepolis* (Band I und II) den Konflikt zwischen ihrer iranischen Herkunft und ihrem neuen Leben in Wien. Um es mit den Worten der Literaturwissenschaftlerin Anna Stemmann zu sagen: Der Comic bewegt sich „im Spannungsfeld von Autobiografie, -fiktion und memoirischer Erzählung.“ Hierzulande erschien er 2004 in einer zweibändigen Ausgabe. Im Mittelpunkt der Coming-of-Age-Geschichte steht die Iranerin Marjane, ein Alter Ego der Autorin. Die Schwierigkeiten, denen sich Marjane im Iran und in Österreich aussetzen muss, lassen sich auf verschiedene Fremdheitskategorien zurückführen, die im Folgenden aus intersektionaler Perspektive untersucht werden.

In jungen Jahren erlebt Marjane in ihrer Heimat die Islamische Revolution. Um ihre Sicherheit und Bildung zu gewährleisten, schicken ihre Eltern sie mit 14 Jahren nach Wien. Die Protagonistin hat über die gesamte Erzählung hinweg Probleme, sich gesellschaftlich akzeptiert und geborgen zu fühlen. Das beginnt mit der Revolution 1979, die im Kontrast zu den soziopolitischen Werten Marjanes bürgerlich-intellektueller Familie steht. Die Ausreise nach Wien bedeutet für Marjane schließlich ein primär kulturelles Fremdheits-

empfinden. Zwar beschert ihr das neue Leben in Wien vergleichsweise viele Freiheiten, aber auch Heimweh und Depressionen. Die Rückkehr nach Teheran vier Jahre später ist dabei kein erlösendes Moment, denn auch hier leidet sie weiter unter ihrer Identitätskrise – als Iranerin im Westen und Westlerin im Iran.

Einen Versuch, derartige Fremdheitsgefühle zu kategorisieren, legten die Pädagogin Petra Büker und der Literaturwissenschaftler Clemens Kammler 2003 in ihrem Buch *Das Fremde und das Andere: Interpretationen und didaktische Analysen zeitgenössischer Kinder- und Jugendbücher* vor. Dort unterscheiden sie „intra-kulturelle Fremdheit“, „intra-subjektive Fremdheit“ und „interkulturelle Fremdheit“. Die Analyse der evozierten Fremdheitskategorien der Protagonistin von *Persepolis* erfolgt aus intersektionaler Perspektive. Diese zeigt nämlich, dass Marjanes Fremdheitsempfinden auf Attributen wie der Nationalität beruht. Verschiedene identitätsstiftende Strukturkategorien

INFORMATION

Eine Verfilmung der Graphic Novel wurde 2007 veröffentlicht und bei den Filmfestspielen von Cannes mit dem Preis der Jury ausgezeichnet. Satrapi wirkte an Drehbuch und Regie mit.

greifen zusammenwirkend ineinander. Hierzu können auch Sexualität, Gender, Klasse oder Alter zählen.



Marjanes physischer Wandel (Persepolis II, S. 35)

Da es sich um das von Erschwernissen geprägte Erwachsenwerden einer einzelnen Figur handelt, gibt es eine Vielzahl von Kapiteln, die diese Fremdheitskategorien markant erzählen. Unter denen sticht das Kapitel *The Vegetable* des zweiten Bandes besonders heraus. Dort wiederzufinden sind die intrasubjektiv veranlagten Fremdheitsgefühle durch Marjanes pubertär bedingten, physischen Wandel. Von ihr selbst als physische Metamorphose beschrieben, nimmt diese Entwicklung zwei ganze Seiten in Anspruch, die sehr stark ins Detail gehen.

Die Aufteilung in viele verschiedene Panels betont, dass sie jede einzelne Veränderung ihres Körpers – Nase, Augen oder Füße – genaustens wahrnimmt. Herausgestellt wird nicht nur der immense und zugleich asymmetrische Wachstumsschub, sondern auch die Irritation, die dieser bei ihr auslöst. Marjane beschreibt ihren Zustand als eine natürliche Deformität, auf welche sie mit einem Punk-Look reagiert. Das von ihr erlebte physische Unbehagen lässt sich auf spezifische Erwartungswerte hinsichtlich Alter, Sexualität, Gender oder Nationalität zurückführen. Ihre Verän-

derungen sind demnach nie bloß physisch, sondern auch in Hinblick auf derartige spezifische Werte einzuordnen.

Intrasubjektive Fremdheit lässt sich jenseits Marjanes Körpers auch in Anbetracht ihrer Assimilierungsversuche in Wien hervorheben. Eine spätere Seite desselben Kapitels schildert ihr Empfinden, dass der Versuch, sich in Österreich einzuleben, auch die Leugnung ihrer eigenen Kultur nach sich zieht. Mit einem großen Schritt, fast schon einem Sprung Marjanes über ein großes Panel hinweg, wird die Distanzierung zu ihren Eltern allegorisch gefasst, die als Silhouetten im Hintergrund zurückbleiben. Das Schuldgefühl, das aus dieser Distanzierung resultiert, verspürt Marjane in jedem Telefonat mit ihren Eltern. Das zweite Panel dieser Seite veranschaulicht ihr Miteinander anhand eines beispielhaften Telefonats. Eltern und Tochter sind innerhalb des Panels durch einen breiten schwarzen Strich in der Mitte voneinander getrennt, über ihren Köpfen stehen die jeweiligen Aussagen. Während das eigentliche Telefonat oberflächlich bleibt und Marjane sich nicht öffnet, liefern die Blickrichtungen Auskunft über deren Verhältnis. Der Blick Marjanes richtet sich nur auf das Ausgesprochene, und das Abbild der Person(en) gegenüber



Marjane beim Telefonat mit ihren Eltern (Persepolis II, S. 39)

bleibt unbemerkt: Sie reden aneinander vorbei. Die Mimik der Eltern, die anscheinend nichts von Marjanes Schwierigkeiten in Wien wissen, wirkt positiv, während Marjanes verkniffene Lippen den Zwiespalt ihrer Gefühle ausdrücken. „I was at once happy to hear their voices and ashamed to talk to them.“ Was alles überwiegt, sind Marjanes Schuldgefühle, die durch einen Textblock in diesem Panel Ausdruck finden: „If only they knew ... if they knew that their daughter was made up like a punk, that she smoked joints to make a good impression, that she had seen men in their underwear while they were being bombed every day, they wouldn't call me their dream child.“

So geht die intrasubjektive Fremdheit in die intrakulturelle über. Im Wissen, dass die Menschen in ihrer Heimat großes Leid erfahren, empfindet Marjane eine stetig wachsende Schuld. Diese geht sogar so weit, dass sie beginnt, ihre Nationalität zu leugnen. Mit beschämtem Blick schaut sie in vielen Panels direkt in die Augen der Leser*innen, sodass ihr tiefes Schuldgefühl spürbar wird.

Den Höhepunkt erreicht *The Vegetable* in einer Auseinandersetzung mit einer Gruppe von Österreicher*innen. Denn Marjanes Lüge bezüglich ihrer Nationalität fliegt spätestens dann endgültig auf, als sie im Café dem Gespräch am Nachbartisch zuhört. Die Schwester des Jugendlichen, den sie angelogen hatte, unterhält sich mit zwei Freund*innen. Die Situation, die sich über zwei Seiten erstreckt, beginnt im ersten Panel in einer Totalen und nähert sich bis zu den letzten beiden Panels in eine Nahe von Marjane und der Dreiergruppe, der sie zuhört. Inhaltlich lässt sich eine Steigerung erkennen: Im ersten Panel bemerkt sie, dass am Nachbartisch über sie gesprochen wird und wiederum im letzten Panel der Seite hat sie erkennbar genug von diesem Gespräch. Es wird nicht nur über Sprache und Aussehen gelästert, sondern auch über Marjanes Herkunft – und das in ausschweifender Manier. Panel vier veranschaulicht indes Marjanes Gefühlszustand. Während die Gruppe des Nachbartisches vor weißem Hintergrund gezeichnet wurde, ist Marjane vor einem schwarzen abgebildet. Hinzu kommt ihr Körper, der in *Persepolis* zur Fokalisierungsinstanz wird: „klein, hässlich und in sich zusammengesunken nimmt sie die Beschimpfungen hin.“ Anhand der Beschimpfungen lässt sich eindeutig eine interkulturelle Fremdheit feststellen. Die Identitätskrise, die Marjane erlebt, bringt sie in einen Zustand zwischen Assimilation in Wien und Distanzierung zu ihrer Heimat. Auf den Versuch, ihre

Vergangenheit zu verdrängen, folgt die Auseinandersetzung mit dem gesellschaftlichen Ausschluss in Wien. Den Höhepunkt dieses Spannungsverhältnisses erlebt Marjane auf der letzten Seite des Kapitels. Das erste Panel dieser Seite illustriert nicht nur ihre Konfrontation der Dreiergruppe, sondern schlussendlich auch die mit sich selbst: „YOU ARE GOING TO SHUT UP OR I AM GOING TO MAKE YOU! I AM IRANIAN AND PROUD OF IT!“ Während die Dreiergruppe verängstigt und schockiert zurückbleibt, läuft Marjane aus dem Café. In Panel drei scheint sie am Tiefpunkt angelangt zu sein. Als Resultat ihrer Identitätskrise und des Gefühls, weder in die iranische Kultur noch die österreichische Kultur reinzupassen, versinkt Marjane in tiefer Einsamkeit. In den Textblöcken des Panels reflektiert sie: „I wanted to die.“ Und: Dass es sich allerdings nicht einfach um einen Tiefpunkt in Marjanes Identitätskrise handelt, machen die letzten drei Panels deutlich, in denen sie eine Offenbarung erlebt: „I finally understood what my grandmother meant. If I wasn't comfortable with myself, I would never be comfortable.“ Aus ihren Tränen wird ein Lächeln, aus der Verzweiflung entfacht sich neuer Stolz und der Selbsthass wandelt sich in Selbstbewusstsein.

So erzählt Satrapi von kleinen wie großen Schritten Marjanes, nicht nur mit sich selbst zurechtzukommen, sondern auch mit der Welt, die sie umgibt. Der Schritt, den Marjane im Anschluss an dieses beispielhafte Kapitel nehmen muss, ist ein besonders großer, da sie anfängt, sich selbst als die Person zu akzeptieren, die sie ist – sei es hinsichtlich Körper, Nationalität, Gender oder Kultur. Der räumlichen Entfernung zu ihren Eltern und der sozialen Ferne gegenüber vielen Österreicher*innen entgegen, beginnt sie hier, die Nähe zu sich selbst zu finden. ♦

QUELLEN

- Büker, Petra/Clemens Kammler (Hrsg.): Das Fremde und das Andere: Interpretationen und didaktische Analysen zeit-genössische Kinder- und Jugendbücher. Weinheim/München: Beltz Juventa, S. 7–27.
- Stemmann, Anna (2013): Comic, Körper, Identität – Konstruktionen des Fremdseins in Marjane Satrapis Persepolis. In: interjuli (2), S. 6–22.



CHARLIE & DIE SCHOKO LADEN FABRIK

Aufgrund von billigeren Produktionskosten in Deutschland wurde CHARLIE AND THE CHOCOLATE FACTORY (CHARLIE UND DIE SCHOKOLADENFABRIK, US/DE 1971) vor allem in München gedreht. Dabei diente das am Stadtrand gelegene ehemalige Gaswerk Moosach als eine der wenigen Außenkulissen für den Eingang der magischen Fabrik.

OF RAVENS & SEAGULLS

ravens flew over my head
and i knew i was home
because i desired to be
somewhere else

Someone else

flying high above the ravens
or looking up at a sky full of seagulls

why is the grass always greener
where it is touched by saltwater?
why does the city drown my thoughts
while the sea teaches them to fly?



Marie Frei | Linoldruck auf Papier, Fotografie.

Filmkritiken

Illustrationen: Timo Nicolai

Schwerpunkt: Frühwerke deutscher Regisseur*innen

Jede*r Regisseur*in hat mal irgendwo angefangen. In Deutschland starten viele ihre Karriere im Fernsehen. In diesen vier Kritiken wollen wir diesmal einen Blick auf die Frühwerke einer kleinen Auswahl an bekannten deutschen Filmemacher*innen werfen. Wie wir die Filme fanden und wer die Regisseur*innen sind, erfahrt ihr in unseren Kurztexten.

Pilotinnen (1995) „Es muss doch für was gut sein.“

Autor: Valentin Albrecht

Eine tiefe, männliche Stimme aus dem Off, französischer Akzent: „Irgendwann wird uns ein Platz gehören, Karin.“ Zwei Hände zeigen auf eine ausgelegte Stadtkarte. Sie berühren sich, wie in einem romantischen Tanz. Es soll auf lange Zeit ihr letzter Tanz werden. Karin (Eleonore Weisgerber) ist in ihren späten Vierzigern und arbeitet für eine kleine Kosmetikmarke. Als sie von der Verhaftung ihres französischen Liebhabers Michel (Gilles Papelian) erfährt, scheint sich alles gegen sie zu wenden. Ihr Chef (Udo Schenk) hat ihr die jüngere Kollegin Sophie (Nadeshda Brennicke) zur Seite gestellt, die Karins Leistung überwachen soll. Wenn sie das Soll nicht erfüllt, ist Karin ihren Job los. Keine der Frauen traut der jeweils anderen über den Weg – zu Recht. Aber vielleicht haben die beiden doch mehr gemeinsam als sie denken? Dieser Frage geht Christian Petzold in seinem Debütfilm nach, der 1995 im Rahmen des kleinen Fernsehspiels (ZDF) veröffentlicht wurde. Auf ihrer Dienstreise fahren die Frauen von Kund*in zu Kund*in. Flüchtige, schön eingefangene Momente prägen den Film. Der Ausdruck von Emotionen und Gedanken – schwankend zwischen Herzlichkeit und Trostlosigkeit, Hoffnung und Verzweiflung – kommt hier deutlich ausgeprägter daher als bei späteren Filmen des Regisseurs. Zwar bleibt dadurch wenig Raum für eine komplexe Erzählung, aber die fantastischen Hauptdarstellerinnen tragen den Film mühelos allein. So kann er für sich als Abhandlung über verpasste Chancen, urbane Tristesse und soziale wie ökonomische Erniedrigungen nach der Wende stehen. Petzold gelingt es also schon mit seinem Debüt, eine erzählerische Vision in eine eigene Ausdrucksform zu überführen. Das Ergebnis präsentiert sich filmisch mindestens genauso interessant, wie viele seiner darauffolgenden Filme.



Christian Petzold

* 14.09.1960

Bekannt für u. a. BARBARA (D 2012), PHOENIX (D 2014), TRANSIT (D/F 2018).

Preise u. a. Deutscher Filmpreis für die Innere Sicherheit (2001), Silberner Bär, Preis für die beste Regie für BARBARA (2012), Silberner Bär – Großer Preis der Jury für ROTER HIMMEL (2023).

„Wenn Schnee liegt, ist alles viel leiser.“ – „Ehrlich?“ *Jenseits der Stille* (1996)

Autor: Marius Rösch

Bei der Oscarverleihung 2022 gewann CODA (US 2021) den Preis für den besten Film des Jahres, den besten Nebendarsteller und das beste adaptierte Drehbuch. Letzteren Preis gewann der Film als Remake des französischen Streifens LA FAMILLE BÉLIER (VERSTEHEN SIE DIE BÉLIERS?, F 2014). Bei Betrachtung der zugrundeliegenden Prämisse hätte aber auch ein ganz anderer Film Pate stehen können: JENSEITS DER STILLE (DE 1996), das Erstlingswerk der deutschen Regisseurin Caroline Link, die ein paar Jahre später selbst den Goldjungen mit nach Hause nahm, für diesen Film aber nur eine Nominierung bei den Academy-Awards erhielt. Ebenso wie in CODA oder VERSTEHEN SIE DIE BÉLIERS? geht es in der Coming-of-Age-Geschichte um die junge Frau Lara (Sylvie Testud), die ihre Liebe zur Musik entdeckt und deren Eltern (Howie Seago als ihr Vater Martin und Emmanuelle Laborit als ihre Mutter Kai) gehörlos sind. Ihre halbwegs heile Welt beginnt zu bröckeln, als die Protagonistin in die große Stadt ziehen will, um sich als Musikerin zu verwirklichen. JENSEITS DER STILLE kombiniert ein klassisch aufgebautes Narrativ mit einer unbekümmerten Inszenierung und ähnelt damit vielen Erstlingswerken. Trotzdem, oder gerade deswegen, kann er sich seinem sensiblen Thema – hier ist es die Gehörlosigkeit der Eltern – behutsam und mit aller Ernsthaftigkeit nähern. Während man die eigentliche Handlung also schon fast klar vorhersehen kann, passieren immer wieder kleine Überraschungen wie zum Beispiel eine extrem freie Kamera oder kreative Übergänge. Auch kleinere Witze hat der Film für seine ernstesten Themen rund um Familienprobleme, Behinderungen und Zukunftsängste übrig – ohne dabei jedoch albern zu wirken. Sogar einen unerwarteten Cameo von Star-Klarinetist Giora Feidman (SCHINDLERS LISTE, US 1993) hat der Film zu bieten. Auch wenn das Werk noch keiner klaren Handschrift folgt und manche Dialoge vor sich hin holpern, kann man hier von einem sehr gelungenen Regie-Debüt sprechen. Außerdem: Wie kann ein Film nicht unterhaltsam sein, wenn Gloria Gaynors „I will survive“ in Gebärdensprache performt wird?



Caroline Link

*02.06.1964

Bekannt für u. a. NIRGENDWO IN AFRIKA (D 2001), DER JUNGE MUSS AN DIE FRISCHE LUFT (D 2018), ALS HITLER DAS ROSA KANINCHEN STAHL (D/CH 2019).

Preise u. a. Deutscher Filmpreis (in Silber 1997 für JENSEITS DER STILLE, in Gold 2002 für NIRGENDWO IN AFRIKA, gesondert 2019 für DER JUNGE MUSS AN DIE FRISCHE LUFT als besucherstärkster Film), Oscar für NIRGENDWO IN AFRIKA als bester fremdsprachiger Film (2003).

Liebe ist kälter als der Tod (1969) „Woran denken Sie?“ – „An die Revolution.“

Autor: Valentin Albrecht

Sehr früh wird in *LIEBE IST KÄLTER ALS DER TOD* (DE 1969) deutlich, dass eine ungewöhnliche Erfahrung auf einen zukommt: Rainer Werner Fassbinder präsentiert sich in der Rolle des Zuhälters Franz, der den Rekrutierungsversuch des Verbrechersyndikats ablehnt. Er kassiert eine ordentliche Tracht Prügel und wird von da an von dem Kriminellen Bruno (Ulli Lommel) gejagt. Schon diese Anfangssequenz zeichnet einiges aus, was den ganzen Film durchzieht: Fassbinder liebt Theater, Provokation, Gewalt und moralisches Zwielficht. *LIEBE IST KÄLTER ALS DER TOD* spiegelt die revolutionären Gedanken und Unsicherheiten der späten 1960er Jahre wider, in denen er entstanden ist. Gedreht in weniger als einem Monat, will der Film vor allem eines sein: schonungslos offensiv. Die Kamera verfängt sich in theaterhaften Bewegungen oder friert ganz ein. Die schwarz-weißen Monochrom-Bilder zeigen wenige, kalte, spärlich ausgestattete Orte. Orte, die eigentlich Filmsets sind und auch als solche zu erkennen sind. Dass das nicht nur finanzielle Gründe hat, sondern stilistisch intendiert ist, ist sowohl berauschend wie ernüchternd. Denn Fassbinder macht nur allzu deutlich, woran er sich bedient: Er huldigt den Meisterregisseuren der Nouvelle Vague wie Claude Chabrol oder Eric Rohmer – eine Figur heißt gar Erika Rohmer. Das und die zeitlichen Umstände erklären Themen wie Rebellen- und Gangstertum und spiegeln sich in Brüchen mit klassischen Erzählmustern und Tableaus wider. Der deutsche Ausnahmeregisneur geht so frei mit dem Medium um, wie seine Figuren selbst nach Freiheit streben. Ulli Lommel schlendert diebisch durch die Mise en Scène, wie es ein Humphrey Bogart in Film noir Werken oder Jean-Paul Belmondo in Godards *À BOUT DE SOUFFLE* (*AUSSER ATEM*, F 1960) vor ihm taten. Solange Fassbinder seine Charaktere wie ein Maler in schön angeordneten, stillstehenden Aufnahmen zeichnet und das Ganze mit psychedelischen Klängen und mystisch erklingendem Frauengesang untermalt, kommt seine echte Ader zum Vorschein: revolutionär, nihilistisch und aufwühlend. Diese Momente sind aber Ausnahmen. Wenn er auf Zitate zurückgreift, sich in belanglosen stilistischen Experimenten verliert, kühlen die Bilder merklich aus. Fassbinder gelingt es effektiv nicht, in der erzählerischen Beinaheereignislosigkeit Atmosphäre zu erzeugen. Von seinen französischen Vorbildern bleibt der Film also meilenweit entfernt – letztendlich lässt er einen einfach kalt.



Rainer Werner Fassbinder

* 31.05.1945; † 10.06.1982

Bekannt für u. a. die *BITTEREN TRÄNEN DER PETRA VON KANT* (D 1972), *ANGST ESSEN SEELE AUF* (D 1974) ODER *DIE EHE DER MARIA BRAUN* (D 1978).

Preise u. a. FIPRESCI-Preis der internationalen Filmpresse für *ANGST ESSEN SEELE AUF* (Cannes 1974), Silberner Bär für *DIE EHE DER MARIA BRAUN* (1979) und Goldener Bär für *DIE SEHNSUCHT DER VERONIKA VOSS* (1982).

„Es würde mich furchtbar sehr freuen, wenn ich sie wieder treffen könnte.“

Die Bettwurst (1971)

Autor: Marius Rösch



Normalerweise beginnt man eine Kritik mit der Story, oder? Hier müsste also so etwas stehen wie: Luzi (Luzi Kryn) und Dietmar (Dietmar Kracht) treffen sich zufällig in Kiel und verlieben sich ineinander. Doch Dietmar wird von seiner dunklen Vergangenheit eingeholt! Hält die junge Beziehung diese Krise aus? Zugegeben, das klingt jetzt eher wie eine Beschreibung einer Episode Rosamunde Pilcher. Mit dieser Liebesschmonzette hat DIE BETTWURST (DE 1971) sogar zwei Sachen gemeinsam: Beide wurden im ZDF-Programm ausgestrahlt und die jeweiligen Kunstschaffenden tragen den Namen Rosa. Wobei das Rosa in dem Künstlernamen Rosa von Praunheim einen überaus ernstesten Hintergrund hat, nämlich den rosafarbenen Aufnäher, mit dem die Nationalsozialisten in Konzentrationslagern die homosexuellen Häftlinge markierten. In Kombination mit einem Frankfurter Stadtteil ergibt sich so das ganze Pseudonym von dem Mann, der in den folgenden Jahren zu einem der einflussreichsten Filmmacher der LGBTQIA*-Szene in Deutschland wurde. Aber was genau soll diese Bettwurst sein? Als Gegenstand, ganz einfach: eine Nackenrolle, die Dietmar zu Weihnachten von Luzi geschenkt bekommt. Als Film, eher schwierig: Für eine staubtrockene Definition würde wahrscheinlich „episodenhafte Satire über Liebesfilme, gedreht mit Laiendarsteller*innen in Heimvideo-Ästhetik“ völlig ausreichen, aber DIE BETTWURST muss man am eigenen Leib erfahren. Schauspieler*innen glotzen (anders kann man es kaum nennen) immer wieder in die Kamera. Dazu kommen Dialoge, in denen Wörter einfach minutenlang wiederholt werden (u. a. im authentischen Ludwigshafener Dialekt) und nicht enden wollende Gespräche auf dem Level eines Smalltalks bei der Fleischtheke. Rosa von Praunheim kombiniert hier in fast schon Anti-Perfektion die typischen Szenen einer Liebeskomödie und das Spießertum der Deutschen. Wer auf Story, Kontinuität und Charakterentwicklung verzichten kann, dem sei DIE BETTWURST wärmstens ans Herz gelegt beziehungsweise unter den Nacken geschoben. ♦

Rosa von Praunheim

*25.11.1942

Bekannt für u. a. NICHT DER HOMOSEXUELLE IST PERVERS, SONDERN DIE SITUATION, IN DER ER LEBT (D 1971), DIE JUNGS VOM BAHNHOF ZOO (D 2011), REX GILDO – DER LETZTE TANZ (D 2022).

Preise u. a. Deutscher Filmpreis für TALLY BROWN, NEW YORK (D/US 1979) und Grimme-Preis für DIE JUNGS VOM BAHNHOF ZOO (D 2012).

Slavoj Žižek – eine kritische Retrospektive

Kritische Linse

Differenzierte Auseinandersetzung im Blick auf
Mediengeschehen in Gesellschaft, Kultur und Politik.

Autor:
Simon Winkel

*Der slowenische Philosoph Slavoj Žižek ist den meisten bekannt durch seine kapitalismuskritischen Analysen des Hollywoodkinos. Dabei vollzieht er eine marxistisch orientierte psychoanalytische Gesellschaftskritik, geprägt durch die Dialektik von Jacques Lacan und Hegel. In letzter Zeit zeigen sich in seinen Schriften vermehrt Feindseligkeiten gegenüber der „woken Bewegung“, womit er sich in die Reihe von reaktionären Denker*innen stellt. Es ist daher an der Zeit, seine theoretische Fundierung nachzuzeichnen und zu schauen, inwiefern er sich dem Stoff seiner theoretischen Vorbilder bedient und wie man seine im Grunde progressive dialektische Methode, die in seinen Filmanalysen am reifsten war, für die Gegenwart erretten könnte.*

Ideologie und Populärkultur. Mit diesen beiden Worten wird Slavoj Žižek häufig in Verbindung gebracht. Immer mal wieder taucht der Philosoph in der Filmwissenschaft auf. Ausgangspunkt seiner Auseinandersetzungen mit diesem Feld ist meist die Freilegung von ideologischen filmischen Mitteln im Hollywoodkino. Danach ist häufig die Rede von Freud, Lacan, dem Phallus, dem *Objekt klein a* oder dem *großen Anderen*. Žižek selbst wird oft mit ironischem Unterton rezipiert: „Pure Ideology!“ ist eine Referenz, mit dem der Vertreter der marxistisch orientierten Schule von Ljubljana häufig im Meme-Zeitalter persifliert wird. Und in den Kommentarspalten von Interviews, Vorträgen und Ähnlichem scheinen die Leute eher damit beschäftigt zu sein, wie häufig der neurotisch anmutende Philosoph seine Nase berührt oder Schniefgeräusche macht, als damit, sich mit den tatsächlichen Inhalten zu befassen. Vielleicht liegt diese Entwicklung aber auch ein wenig an Žižek selbst: Sein Heranziehen von Beispielen, wie der Bauart von Toiletten als Repräsentation ihrer jeweils länderspezifischen Vergangenheit oder dem Kaffee ohne Milch, der etwas ganz anderes ist als ein Kaffee ohne Sahne, machen aus ihm einen ganz eigensinnigen Cha-

rakter. Wie humoristisch dies auch dem Anschein nach sein mag, sollte es nicht der einzige Grund sein, sich mit seiner theoretischen Grundierung nochmals genau zu befassen.

Gerade im Hinblick auf aktuelle Äußerungen Žižeks ist eine kritische Relektüre seines Werks ratsam. Es sei an dieser Stelle erwähnt, dass dieser Artikel verfasst wurde, noch bevor sich Žižek bei der Eröffnungsrede der Frankfurter Buchmesse 2023 kritisch über den aktuellen Krieg zwischen Israel und Hamas geäußert hat. Um möglichen Missverständnissen vorzubeugen, sei hiermit darauf verwiesen, dass der Text sich nicht auf jenes Ereignis bezieht.

Immer wieder begibt sich der „Elvis of Philosophy“ in die Nähe von reaktionärem Gedankengut. Vor allem in seinem im Februar 2023 im populistischen Magazin Compact erschienenen Artikel „Wokeness is Here To Stay“: Darin geht es um den juristischen Umgang mit einem Sexualstrafakt einer Transfrau in Großbritannien sowie um ein in den USA abgehaltenes Seminar über Rassismus, welches eskalierte und zum Rauswurf einiger Student*innen sowie dem Uniprofessor selbst führte. Aus dem ersten Fall schließt Žižek strukturelle

Fallstricke der LGBTQIA* - Bewegung. Ausgangspunkt ist ein Interessenskonflikt, der innerhalb der schottischen Regierung zustande kam, als es um die Frage ging, ob die Straftäterin in einem Männer- oder Frauengefängnis unterzubringen sei. Grund genug für Žižek, gemeinsam mit Verweis auf die in Großbritannien zur Hormondämmung eingesetzten *puberty blockers* einer „Trans Lobby“ von „another case of woke capitalism“ zu sprechen. Im zweiten Fall dient die Eskalation eines einzelnen Seminars als Beispiel für eine derzeit fehlende Diskursfähigkeit, wenn es um Fakten ginge. Anstelle der Wahrheit würden heutzutage Gefühle im Mittelpunkt stehen, wodurch ein neuer Dogmatismus entstehe: „this new cult combines belief in fixed, objectivized dogmas with full trust in how one feels (although only the oppressed blacks have the right to refer to their feeling as the measure of the racist’s guilt)“.

Es ist eine aus Strohmannargumenten zusammengesetzte Polemik, die sich nur auf Feindseligkeit gegenüber dem populistisch aufgeladenen Kampfbegriff der *wokeness* zu stützen weiß, einem Begriff, der längst von allen politischen Extrempositionen nach eigenem Interesse umgedeutet wird. Unter den Tisch fällt so eine ernsthafte Auseinandersetzung mit den Themen, wodurch einmal mehr die ohnehin schon prekäre gesellschaftliche Lage von Transpersonen und BIPoC weiter aufrechterhalten wird. Bei alledem stellt sich die Frage, wie es zu diesen Äußerungen kommt. Liegt es an Žižeks Replik auf den deutschen Idealismus und der Lacan’schen Psychoanalyse? Hat er sich dadurch in eine Sackgasse begeben, die nun Gefahr läuft, von reaktionären Neurechten beliebig angeeignet und rekontextualisiert zu werden? Und was hat das alles mit der Filmwissenschaft zu tun? Tatsächlich ist „Wokeness is Here To Stay“ nicht Žižeks erste Polemik, die von reaktionärer Kurzsichtigkeit durchdrungen ist. Reflektiert man sein Schaffen, äußern sich argumentative Lücken bereits weitaus früher. Aber der Reihe nach. Will man sich Žižeks Theorie annähern, ist zunächst ein kurzer Exkurs in seine philosophische Tradition notwendig.

Exkurs: Hegel – Lacan – Žižek

Ein Einblick in sein erst vor wenigen Jahren auf Deutsch erschienenen Frühwerk *Das erhabene Objekt der Ideologie* legt bereits das theoretische Werkzeug offen, auf das Žižek bis heute zurückgreift. Es ist die Fusionierung der Begriffsdialektik Hegels mit der Psy-

choanalyse Jacques Lacans, woraus Žižek einen eigenen Ideologiebegriff entwirft. Entgegen der panlogistischen Annahme, die in der Aufhebung der erzwungene Unterwerfung aller Erscheinungen in starre Begriffe versteht, richtet sich Žižeks Hegellektüre allein auf ihre formalen Möglichkeiten. Die Erwartungen, die mit einem Begriff verknüpft werden können, ergeben sich demnach überhaupt erst dadurch, dass die Erscheinungen in ihrer Mannigfaltigkeit auf einen Begriff reduziert werden: „Viel wichtiger ist, dass die signifizierende Reduktion das innere Potential dieses Gegenstands akzentuiert (ihm ein Profil verleiht).“ Der Fokus liegt somit auf der Sprache, die nach Hegel als Allgemeines auf das „Wahre der sinnlichen Gewissheit“ verweist.

Dadurch erschließt sich die Verbindung zu Lacan. Der französische Psychoanalytiker ist durch seine strukturalistische Relektüre Freuds bekannt. Beeinflusst durch den Strukturalismus überträgt Lacan die zweite Topik Freuds (Ich, Es, Über-Ich) in seine berühmte Triade: Imaginäres, Symbolisches und Reales. So ist das Über-Ich bei Lacan nicht mehr notwendigerweise das Produkt der patriarchalen Position des Vaters, sondern als Imperativ Teil des Symbolischen, was in jeder Form der Sprache auf das Subjekt einwirken kann. Das Symbolische als Sprache ist durch Signifikanten strukturiert, die sich beispielsweise institutionell äußern. Durch den Signifikanten „Studierende“ sind diese zum Beispiel Teil des Universitätsdiskurses. Als Garant der Sprache dient für Lacan der Terminus des *großen Anderen*. Nur durch ihn wird die Artikulation des Subjekts ermöglicht. Dabei existiert der *große Andere* jedoch nicht wirklich in einer übersinnlichen Sphäre, sondern wird durch das Subjekt erst selbst gesetzt. Er dient also als dessen immanente Selbstbegrenzung. So glauben „Studierende“ an den *großen Anderen*, indem sie objektive Fakten voraussetzen, um an *Wissen* zu gelangen. Hier zieht Žižek wiederum die Verbindung zu Hegel, die sich insbesondere durch dessen Kritik am kantianischen Dualismus verstehen lässt. Während Kant das *Ding an sich* reflexionslogisch als eine dem Subjekt äußerliche Welt versteht, die unabhängig von dessen Sinnlichkeit persistiert, vereint die Hegel’sche Dialektik das *Für sich* mit dem *An sich*, da letzteres bereits von der subjektiven Position bei Kant vorausgesetzt wird. Da diese Voraussetzung nicht einfach so da ist, sondern vom Menschen selbst gesetzt wird, kann man beide Sphären (*Ding an sich* und *Ding für sich*) nach Hegel nicht mehr voneinander trennen. Beides bedingt sich gegen



Georg Wilhelm Friedrich Hegel

seitig. Der *große Andere* ist daher instabil. Žižek schreibt: „Wir begegnen hier den beiden gegensätzlichen Aspekten des großen Anderen: Dem großen Anderen als ‚Subjekt, das wissen soll‘, als Herr, der alles sieht und insgeheim die Fäden zieht, und als Instanz der reinen Erscheinung, als Instanz, die nicht wissen soll, um derentwillen der Schein gewahrt werden muss.“ Hier zeigt sich der Übergang zu Žižeks Ideologiebegriff. Die Sprache erscheint als geschlossene Totalität, indem sie ihre Lücken selbst kaschiert.

Wie aber lassen sich die Inkonsistenzen der Sprache feststellen, wenn sie doch selbst die einzige Referenz bei Lacan und Hegel ist? Die psychoanalytische Antwort lautet: in den Symptomen. Man kann sich diese als das Scheitern von Tätigkeiten vorstellen. Auf sprachlicher Ebene beispielsweise durch bestimmte Verkörperungen, die man im Alltag annimmt und die es erlauben an der Gesellschaft zu partizipieren. Mitunter scheitern solche Tätigkeiten, wenn zum Beispiel ständig dieselben Fehler bei der Arbeit passieren oder man sich nicht richtig ausdrücken kann. Der Untersuchung solcher Phänomene auf individualpsychologischer Ebene widmet sich die Psychoanalyse. Dabei soll aus lacanianischer Sicht nicht der Mensch an die Sprache angepasst werden (wie es Lacan an der Entwicklung der amerikanischen Ich-Psychologie immer wieder kritisierte), sondern umgekehrt: Der Ort des *großen Anderen* soll vom Subjekt erkannt werden.

Wie aber gelangt Žižek von Lacans individualpsychologischer Ebene zu seinem berühmt-berüchtigten Ideologiebegriff? In seinem Buch *Liebe dein Symptom wie Dich selbst!* plädiert Žižek für eine Identifizierung mit dem Symptom. Dieses widersetzt sich der symbolischen Ordnung und ist damit der einzige Bezugspunkt, um deren Inkonsistenz zu erfassen.

Die universale Vorstellung eines Freiheitsbegriffs wird demnach zum Beispiel in dem Moment subvertiert, wenn es nach marxistischer Auffassung dazu kommt, dass unter dem Decknamen der Freiheit die eigene Arbeitskraft freien Marktmechanismen unterzuordnen ist. Dieses Beispiel einer „symptomalen Ideologie“ ergänzt Žižek um ihre phantasmatische Dimension. Demnach behandelt man beispielsweise Geld so, als sei es äquivalent zu einem Tauschwert, wenngleich man weiß, dass Geld in seiner materiellen Beschaffenheit lediglich aus Papier beziehungsweise Metall besteht. Wissen allein bestimmt also nach Žižek nicht den Grad, nach dem sich beurteilen lässt, ob man einer Ideologie verfallen ist oder nicht. Vielmehr nimmt man unbewusst teil an ideologischen Konstellationen. Somit ist es auch nicht möglich, eine letztlich alles überschauende objektive Haltung einzunehmen. Dies klingt zunächst wie eine völlige Kapitulation vor jedweder ideologischen Formation. Was hier aber ausweglos erscheint, wird nach Žižek gerade zur Chance. Aber wie von ihr Gebrauch machen?

Es sei nochmal auf den Begriff der Sprache verwiesen: Da es nichts außerhalb von ihr gibt, dessen man sich sicher sein kann, muss der Fokus auf der Sprache selbst liegen. Als sprachlicher Code dienen nach Žižek demnach auch Filme. So befragt er Bilder, Handlungen, Akte, Montageverfahren etc. nach ihrer Funktion als Teile einer (scheinbar) in sich geschlossenen Totalität. So erhält der Eisberg in *TITANIC* (US 1997) die Funktion, die dem Kapitalismus inhärente Unmöglichkeit der Liebe zwischen Rose (Kate Winslet) und Jack (Leonardo DiCaprio) aufgrund ihres Klassenunterschieds zu kaschieren, indem er als katastrophales Ereignis das tragische Schicksal der Liebenden bestimmt. Die Vögel in Hitchcocks gleichnamigen Film *THE BIRDS* (*DIE VÖGEL*, US 1963) dienen nach Žižek als Verkörperung des Lacan’schen Begriff des *Realen*: Als das, was nicht symbolisiert werden kann, dringen sie in den sozial durchsymbolisierten Raum ein. Ein Raum, in dem die Mutter die Über-Ich-Funktion auf den Protagonisten ausübt, da sie sich gegen dessen Heiratswunsch stellt. Stets mit Replik auf Freud und Lacan’schem Vokabular verweist Žižek in seinen Büchern auf viele weitere Filme. So auch auf die erwähnenswerten Dokus *THE PERVERT’S GUIDE TO CINEMA* (UK/NL/AU 2006) und *THE PERVERT’S GUIDE TO IDEOLOGY* (UK 2011) von Sophie Fiennes.

Verbleibt Žižeks Filmverständnis aber lediglich auf dem Verweis ideologischer Konstellationen? Was er

mit dem Unsymbolisierbaren meint, erlangt an Ambivalenz, wenn man einen genauen Blick auf seine Untersuchung von Filmszenen wirft. Eine Filmszene zeigt nicht einfach alles, sondern schließt auch bestimmte Dinge aus. Die sogenannte Nahtstelle – Lacans *point de caption*, zu Deutsch: Stepppunkt – vernäht diese Kluft. Als „blinder Fleck im Feld des Sichtbaren“ äußert sich ein dritter Blick in den Objekten selbst. Eine solche dritte Perspektive als Platzhalter einer vollkommenen Totalität, macht diese in ihrer Funktion und folglich ihre Inkonsistenz erst sichtbar. Alfred Hitchcock gilt für Žižek als der Regisseur, der diesem fehlenden Blick Rechnung trägt: In *PSYCHO* (US 1960) betritt der Privatdetektiv Arbogus (Martin Balsam) das Haus von Norman Bates (Anthony Perkins). Aus der Vogelperspektive sieht man, wie er vom Treppenhaus in das Zimmer von Bates Mutter gelangt. Ohne die Mutter selbst zu sehen, wird er erstochen und stolpert rückwärts die Treppe hinab. Nach dem Filmwissenschaftler Lucas Curstädt wäre nun die neo-formalistische Lesart eines David Bordwells die folgende: Als Zuschauende sollen wir davon abgehalten werden, den als seine Mutter verkleideten Norman Bates zu erblicken, da ja so der Twist des Films vorweggenommen würde. Erklärt wird dadurch aber nicht die Wahl der ungewöhnlichen Perspektive, aus welcher der verletzte, wankende Arbogus rückwärts die Treppe hinabstolpert. Diese Einstellung kann daher keiner Person in der Szene zugeordnet werden. Um ihre Funktion überhaupt erfassen zu können, benötigt sie deshalb eine Einhegung innerhalb des diegetischen Raums. Das Hegel'sche Diktum einer sich nie festlegenden Oszillation zwischen Subjekt und Objekt tritt hier wieder in Erscheinung. Das symbolische Konstrukt öffnet sich. Hitchcock lässt die Naht reißen, mit all ihren Konsequenzen. Žižek schreibt in seinem Werk *Die Furcht vor echten Tränen* dazu folgendes: „Erstens erzeugt schon der charakteristische



Jacques Lacan

Hitchcocksche Wechsel zwischen dem Ding und dem point-of-View-Shot dieses Dings nicht die als ‚Naht‘ fungierende Wirkung, sondern die Spannung bleibt unaufgelöst. Und zweitens hat es den Anschein, als werde diese Spannung plötzlich freigesetzt und entlade sich zugleich, indem sie zu einer höheren Potenz erhoben, d. h. indem sie beschleunigt und in eine andere wesentlich radikalere Dualität verwandelt wird: der Wechsel von der objektiven Aufnahme aus der ‚Sicht Gottes‘ zur unheimlichen Subjektivierung.“ Žižeks Filmtheorie ist also keine Quadratur des Kreises. Das Scheitern der symbolischen Ordnung, sobald ein dritter Blick als ergänzendes Schlüsselmoment gesetzt wird, bedeutet nicht zwangsweise das Erkennen einer ideologischen Funktion, sondern kann, wie bei Hitchcock, auch den Horror der Unsymbolisierbarkeit anzeigen. Es ist daher nicht einfach alles Ideologie, auch wenn Žižek häufig darauf reduziert wird.

Im dialektischen Würgegriff

Die Offenheit gegenüber dem Unsymbolisierbaren, die Žižek bei seinen Filmbeispielen an den Tag legt, tritt zurück, wenn er sich auf Politik und Gesellschaft bezieht. An dieser Stelle sei sein Bezug zu Hegel kurz erläutert: Laut Žižek wird der Zufall (Kontingenz) nicht einfach von der Synthese unterlaufen, vielmehr werde die Unmöglichkeit seiner begrifflichen Zuordnung in der Hegel'schen Synthese mit einkalkuliert. Ein zufälliges Ereignis geht demnach nicht einfach in einem teleologischen Zusammenhang von Ursache und Wirkung auf, sondern stattdessen wird eben jene Struktur hinterfragt. Die daher nachträgliche Bedeutungszuweisung einer Erscheinung durch die Sprache zeigt als „retroaktive Performativität“ in bündigster Form die dialektische Methode an, mit der Žižek arbeitet. Sein Anliegen ist motiviert durch die Hinterfragung der Bedingungen, die eine Notwendigkeit konstruieren.

Die wohl ausführlichste Anwendung dieser dialektischen Festnahmetechnik zeigt sich in seinem Werk *Weniger als nichts*. In dieser über 1300 Seiten schweren Trainingseinlage reflexionslogischen Denkens schlägt sich Žižek querbeet durch die westliche Philosophiegeschichte. Angefangen bei den Dialogen des Parmenides, über Paulus als Verkünder des Badiou'schen Wahrheitsereignisses, Fichte als Versuch Kants *Ding an Sich* zu überwinden, Heideggers Seinsbegriff, Derridas Dekonstruktion und Butlers Genderperformativität bis hin zu den Neomaterialismen und der

Quantenphysik. Nichts entgeht der radikalen Prüfung des hegelianischen Spagats zwischen Kontingenz und Notwendigkeit mit Lacan'schem Vokabular. Und hier deuten sich bereits die Probleme an. Žižek versteht seine dialektische Methode als Allzweckmethode, die genau dann problematisch wird, sobald er Totalitäten voraussetzt, die er selbst erst konstruiert, um ihre inhärenten Lücken dann nach eigenem Ermessen auszufüllen. Ein Beispiel: Der Zwischenraum einer abgelegten Prüfung und der Notenvergabe wird für Žižek von einer Lücke zwischen dem Konstativen und Performativen bestimmt. Auch wenn man sich sicher sein kann, die Prüfung bestanden zu haben, ist man auf die Verifizierung des Systems angewiesen. Diese muss sich auf eine „Antwort des Realen“ stützen. Das Beispiel des Verliebtseins, das Žižek mit dem Satz „to fall in love“ veranschaulicht, lässt sich hier anführen: „Sie [die Liebe; SW] muss ein Element der ‚Antwort des Realen‘ enthalten (‚wir waren schon immer füreinander bestimmt‘), ich kann nicht hinnehmen, dass ich mich aus reinem Zufall verliebt haben soll“. Nun richtet er dieses Argument zugleich auch gegen Transpersonen, die behaupten, nun endlich den Körper beziehungsweise die Identität zu haben, die sie von Geburt an wollten. Žižek zufolge würde ein solcher Standpunkt den eigentlichen Akt des Übergangsmoments der geschlechtlichen Neuorientierung verfehlen. Nach Definition der retroaktiven Performativität würde hier also das kontingente Ereignis der Genderdysphorie nicht als solches anerkannt. Žižek sieht darin einen essentialistischen Glaubenssatz, der der Vorstellung an feste angeborene Identitäten verhaftet bliebe. Dabei verheddert er sich in seinen eigenen dialektischen Fallstricken. Es ist ja gerade diese performative Setzung, die eine solche Identität überhaupt erst ermöglicht. Und wie oben erwähnt, funktioniert die symbolische Ordnung ja erst durch eine Geste des so tun als ob. Folgt man nun der Lacan'schen Terminologie weiter, würde man Transpersonen vorwerfen, ganz und gar psychotisch zu sein. Die Psychose ist nach Lacan die Verwerfung mit dem *großen Anderen*. Der Garant der Sprache funktioniert demnach nicht mehr. Das Subjekt stünde außerhalb der symbolischen Ordnung und seine inhärente Selbstbegrenzung als gespaltenes Subjekt löse sich auf. Aus kantianischer Sicht könnte man sagen, das Subjekt werde deckungsgleich mit dem *Ding an sich*. Die Sprache als Bezugnahme und Begründung von Identität und Begehren fällt in sich zusammen. Žižek sieht demnach Transpersonen als essentialistisch denkende, ihre eigene Position verkennende Individu-

en. Dies würde bedeuten, dass sprachlich festgelegte Identitäten deckungsgleich seien mit der Natur. Es ist verwunderlich, dass Žižek sich der Konsequenz dieser Folgerung nicht bewusst ist. Die Vermutung liegt jedoch nahe, dass dieses Argument Zeugnis ablegt einer bestimmten Haltung gegenüber der LGBTQIA*-Bewegung. Er wirft ihr an anderer Stelle vor, nicht inhärent revolutionär zu sein, da sie nichts an spätkapitalistischen Gesellschaften ändern würde. Bei allem Respekt vor jeder berechtigten Kritik am Kapitalismus sollte man sich eingestehen, dass Žižeks Intention von Letztbegründungen auf einen abstrakten Begriff Gefahr läuft, in ihr Gegenteil umzuschlagen. Dass sich Neurechte diese Strategie längst angeeignet haben, scheint ihn nicht zu interessieren. Sobald er sich also in „Wokeness is Here to Stay“ auf die Seite der „Anti-Woken“ schlägt, untergräbt er damit die eigene Theorie. Seine eigene(!) Interpretation des Films *MATRIX* (US/AU 1999) lässt sich hier anführen. Diesen versteht er als einen Film, der „eine zweite ‚reale‘ Realität hinter der von der Matrix gestützten Alltagsrealität“ setzt. Die Entscheidung für die rote Pille erzeugt demnach keinen tatsächlich objektiven Blick auf eine wirkliche Welt. Daher ist es kaum verwunderlich, dass sich User*innen der US-amerikanischen Alt-Right-Bewegung in Reddit-Foren den Begriff der Red-Piller angeeignet haben und sich als „schonungslose Realist*innen“ betrachten. An dieser Stelle wird Žižek Opfer seines eigenen Ideologiebegriffs: Er weiß, was er tut, aber er tut es trotzdem.

Žižek vs. Žižek

Genauso wenig wie Hegel ist auch ein Lacan nicht einfach Ideologiekritiker. So gerät Žižek ebenso in ein Missverhältnis zu seinen theoretischen Vorbildern, wenn er sich in einem Beitrag mit dem sperrigen und dennoch vielsagenden Titel „Soll denn nun auch alles



Slavoj Žižek

Erotische entzaubert werden? In was für langweiligen Zeiten leben wir eigentlich?“ gegen die Ausstellung von nicht-pornografischen Fotografien weiblicher Geschlechtsorgane positioniert. Seine daraufhin heraufbeschworene Dystopie definiert er als „graue Realität, in der Sex vollkommen unterdrückt wird“. Sein Verweis auf die „Würde des Dings“ bei Lacan sollte hier jedoch nicht zu dem Fehlschluss führen, Lacan'sche Theorie würde sich ebenso klar verschließen gegenüber einer Darstellung der Vulva, die ohne misogyne Perspektive auskommt. Führen wir Žižeks Gedankengang einmal weiter aus, offenbart sich, dass er hier eher einem – nach der Psychoanalytikerin Joan Copjec – panoptischen Blick á la Foucault verhaftet bleibt, der dem Lacan'schen Blick diametral entgegensteht. Ersterer gestattet die völlige Transparenz auf den eigenen Körper, wonach das Bild rein repräsentativ bleibt. Letzterer trägt dem Reflexionsbewusstsein des Subjekts Rechnung. Seien es nun verbildlichte Geschlechtsorgane oder andere Körperteile, in allen Fällen ist nach Lacan nicht einfach das Subjekt diesen Bildern rein unterworfen, sondern tritt auch hier im Rahmen der medialen Vermittlung dem *großen Anderen* gegenüber.

Die eigentliche Stärke in Žižeks Theoriegebäude liegt schlussendlich darin, totalitäre Strukturen unter gegebenen sprachlichen Codes aufzubrechen. Unter Rückgriff auf Lacan und der Begriffsdiagnostik Hegels gelingt es ihm, nach den Lücken Ausschau zu halten, die von Bedingungen für eine Notwendigkeit kaschiert werden. Der Fokus liegt dabei auf der sprachlichen Ebene, ohne dass ein objektiver Blick von außen kritiklos vorausgesetzt wird. Seine Theorie schwächelt allerdings genau dann, wenn er paradoxerweise dazu neigt, die immanente unauflösbare Kluft nicht als solche anzuerkennen, sondern sie selbst wieder „vernäht“ und die symbolische Totalität dadurch aufrechterhält. Dies zeigt sich vermehrt in seiner Hinwendung zur anti-woken Bewegung. Seine Ablehnung des „Multikulturalismus“ ist jedoch nichts Neues. So äußerte er sich schon in den 90er Jahren in seinem Buch *Die Tücke des Subjekts* kritisch zu den *Cultural Studies*: „Der eigentliche politische Kampf wird zum Kulturkampf um die Anerkennung marginaler Identitäten und die Toleranz gegenüber Unterschieden.“ Solche Formulierungen bieten nicht notwendigerweise, aber zumindest potentiell, das Fundament für neokonservative Aneignungen. Dieser in seiner Kritik Rechnung zu tragen, vermag Žižek nicht zu leisten.

Mit seinen philosophischen Wurzeln hat das allerdings nichts zu tun.

In diesem Sinne bleibt ein dialektisch ausgeklügeltes Begriffswerkzeug, das man ab jetzt vielleicht eher selbst in die Hand nehmen sollte. Žižek wirft Hegel immer mal wieder vor, nicht hegelianisch genug gewesen zu sein, wenn er den Pöbel nicht als das verdrängte Moment der gesellschaftlichen Ordnung begriffen hat, was Marx hingegen in der Position des Proletariats innerhalb der kapitalistischen Ordnung erkannt habe. Vielleicht sollte man an dieser Stelle auch Žižek vorwerfen, nicht zizekianisch genug zu sein, wenn er die unaufhebbare Lücke innerhalb der symbolischen Ordnung frühzeitig zu verschließen gewillt ist. Wir können noch immer wählen zwischen Backlash und Pluralität. Der Wahrheitsanspruch der Sprache erfordert immer einer nachträglichen Prüfung, um sich seiner zeitlich-strukturellen Abhängigkeit bewusst zu werden. So wusste Hegel doch genau: „Die Eule der Minerva beginnt erst mit der einbrechenden Dämmerung ihren Flug.“ ♦

QUELLEN

- Copjec, Joan (2004): *Lies mein Begehren – Lacan gegen die Historisten*. München: P. Kirchheim [engl. 1994]
- Curstädt, Lucas (2020): Slavoj Žižek und das Kino 3/3 | Essay #12. <https://www.youtube.com/watch?v=Mtwnc5AAtdc> (23.12.2023).
- Žižek, Slavoj (1991): *Liebe dein Symptom wie dich selbst!* Berlin: Merve Verlag.
- Žižek, Slavoj (2001): *Die Furcht vor echten Tränen: Krzysztof Kieslowski und die „Nahtstelle“* Berlin: Volk und Welt.
- Žižek, Slavoj (2010): *Die Tücke des Subjekts*. Berlin: Suhrkamp Verlag [engl. 1999]
- Žižek, Slavoj (2020): *Weniger als nichts – Hegel und der Schatten des dialektischen Materialismus*. Berlin: Suhrkamp Verlag [engl. 2012]
- Žižek, Slavoj (2021): *Soll denn nun auch alles Erotische entzaubert werden? In was für langweiligen Zeiten leben wir eigentlich?* <https://www.nzz.ch/feuilleton/slavoj-zizek-feministinnen-rauben-dem-weiblichen-koerper-den-reiz-ld.1462142> (22.08.2023).
- Žižek, Slavoj (2021): *Das erhabene Objekt der Ideologie*. Wien: Passagen Verlag [engl. 1989]
- Žižek, Slavoj (2023): *Wokeness Is Here To Stay*. <https://compactmag.com/article/woke-ness-is-here-to-stay> (22.08.2023).



DER NAME DER ROSE



Szenen aus DER NAME DER ROSE
(DE/FR 1986), gedreht im
rheinländischen Kloster Eberbach.

Widerstand durch die Kameralinse

Über die Selbstermächtigung indigener Communitys in
Brasilien durch Filmworkshops wie Vídeos nas Aldeias

Kürz mal Kurz

*Alten Hausarbeiten ein neues Leben schenken –
frisch aufbereitet und auf wenige Seiten gekürzt.*

Autorin:
Michelle Quack

INFORMATION

Dass das I-Wort eine rassistische Fremdbezeichnung für indigene Communitys ist, ist leider immer noch nicht überall angelangt. Dabei grenzten sich die kolonialistischen Gesellschaften Europas mit diesem Begriff von der Gruppe derer ab, die sie widerrechtlich eroberten, so Noah Sow. Durch die Fremdbezeichnung wird eine Homogenität imaginiert, die die kolonialisierten Communitys als naturverbunden und spirituell markiert. Mit dieser Fremd- und Falschbezeichnung werden Indigene als „edle Wilde“ mystifiziert. Dieser Mythos tritt vollständig an die Stelle realer Menschen, ihrer Geschichten und Kontexte. Weiter wird von der nicht-indigenen Welt, indigene Lebenspraxis so als eine Vorstufe des modernen Lebens abgetan. Mit diesem Konstrukt einer weißen Überlegenheit, werden Herrschafts- und Machtansprüche legitimiert, die sich aus der Rassifizierung indigener Communitys ergibt. Das Bestehen auf eine koloniale, rassistische Falschbezeichnung und das Beibehalten der Deutungshoheit, setzt diese Konstruktion fort. Außerdem ist von Begriffen wie „Ureinwohner“ abzusehen, da auch hier eine Abwesenheit von Zivilisation imaginiert wird. Es ist stets besser, die Selbstbezeichnungen zu verwenden. Für den weiteren Umgang im Text, kann von indigenen Communitys gesprochen werden, da die Rassismen und Ausschlussverfahren, die diese Gruppen erfahren, zusammenfassend betrachtet werden können. Dennoch ist anzumerken, dass generalisierende Bezeichnungen wie „indigen“, gleichzeitig produktiv und problematisch sein können. Daher ist es stets wichtig, jede Community, ihrem Selbstverständnis nach, in ihrer Individualität differenziert zu betrachten.

Die Wahrung ihres Landrechts ist für viele indigene Communitys weltweit mit Gewalt und Verlust verbunden – damals wie heute. Das gilt auch für die Communitys in Brasilien. Neben Kolonisierung, Christianisierung und militärischer Vertreibung ist dieses indigene Land ebenso von der Rohstoff- und Agrarindustrie bedroht, auch wenn es schon seit Jahr-

zehnten Organisationen wie die NGO Centro de Trabalho Indigenista gibt, die auf indigene Belange in Brasilien aufmerksam machen. Neben vielen anderen Protestformen gibt es beispielweise seit 2004 jährliche Treffen der Acampamento Terra Livre in Brasília, um indigene Communitys zu mobilisieren, und auch nach den Rekordwaldbränden im Amazonas 2020, schei-

nen indigene Belange keinen großen Teil der öffentlichen Debatten in Deutschland einzunehmen. Vielleicht gibt es hier und da einen Kommentar, wenn es um Begriffsdebatten geht und die Verwendung des I-Wortes diskutiert wird. Oder wenn Karneval vor der Tür steht und Diskussionen über rassistische Kostümierungen entfacht werden. Dabei sollte eigentlich klar sein, dass indigene Communities keine Gruppen sind, die man einfach verallgemeinern könnte oder die längst der Vergangenheit angehören. Die Aktivistin und Politikerin Sônia Guajajara (Guajajara-Community) sagte im Rahmen der UN-Klimakonferenz 2019 folgendes:

„[W]ir [haben] es bis ins 21. Jahrhundert geschafft. Viele von uns wurden versklavt, hunderte Völker wurden getötet und viele Kulturen ausgelöscht. [...] Wir haben uns gegen die Kolonialzeit gewehrt, wir haben uns gegen das Kaiserreich gewehrt, gegen die Beginne der Republik und sogar gegen die Militärdiktatur, die mehr als 8.000 Indigene tötete.“ (Übersetzung MQ).

Es gibt eine lange filmische Tradition des ethnografischen Films über indigene Communities, der weitestgehend ethnologischer Feldforschung zugrunde liegt. Solche Filme beinhalten immer einen Blick von außen auf die dokumentierte Kultur, wobei die Filmschaffenden selbst nicht zur gefilmten Gruppe gehören. Dieses Material wurde von *weißen* europäischen Anthropolog*innen und Ethnolog*innen aufgenommen, um zu Studienzwecken über indigene Communities benutzt zu werden. Dieses unautorisierte Filmmaterial diente dazu, kolonial-rassistische Muster zu entwickeln und zu bestätigen. Diese Filme enthielten häufig Verunglimpfungen und bestätigten vorgefasste Stereotype von indigenen Communities als wild und unzivilisiert. Da diese Filme ausschließlich einem europäischen Publikum zu Unterhaltungszwecken gezeigt wurden, zirkulierte sehr lange nur dieses Bild von indigenen Communities in der nicht-indigenen Welt. Wie also können indigene Communities das über sie gesammelte koloniale Filmmaterial verändern und filmisch archivierte Stereotype



Eirishi aus der neuen Generation der Ashaninka-Filmmemacher*innen

richtigstellen? Im Folgenden wird die Aneignung der Filmpraxis durch indigene Kollektive beleuchtet, die kolonial-rassistischen Filmperspektiven eigene Geschichten entgegenstellen.

Dieser Prozess wird am Beispiel des Videokollektivs Vídeos nas Aldeias erzählt. Dieses Projekt ist ein Beispiel dafür, wie sich die indigenen Communities vom passiven Objekt des ethnografischen Films entfernen. Mit der Hilfe von Vídeos nas Aldeias drehen indigene Communities ihre Filme selbst und durchlaufen einen Prozess der Selbstbestimmung.

Die ersten Workshops

Vídeos nas Aldeias entstand im Rahmen der Aktivitäten der NGO Centro de Trabalho Indigenista (CTI), als ein Projekt des *weißen* Franzosen Vincent Carelli. 1969 lebte Carelli als Teenager bei den Xikrin, die im Süden des brasilianischen Bundesstaats Pará beheimatet sind. Zunächst lag der Fokus seines politischen Engagements darin, Aufmerksamkeit auf Indigene in Brasilien zu lenken und somit ihre Rechte zu stärken. Bald erweiterte sich dieses Engagement um die Frage der Repräsentation indigener Communities im kulturellen Gedächtnis der nicht-indigenen Welt. Mit der Weiterentwicklung von Videotechnik und Abspielgeräten, sowie der Massennutzung dieser, entstanden 1987 die Filmworkshops von Vídeos nas Aldeias, die sich filmisch mit der indigenen Repräsentation auseinandersetzen. Carelli hatte zu diesem Zeitpunkt bereits 17 Jahre Erfahrung über die Zusammenarbeit mit indigenen Communities gesammelt. In Zusammenarbeit mit anderen nicht-indigenen Filmschaffenden, fand der erste Filmdreh des Projekts bei den Nambiquara, einer Community im Grenzgebiet zu den Bundesstaaten Mato Grosso und Rondônia, statt.

Aus dem anfänglichen Film, den Carelli als alleiniger Regisseur aus einer Außenperspektive drehte, wurde schnell ein gemeinsames Projekt von ihm mit den Nambiquara selbst. Denn den von ihm gedrehten

Film NHAMBIQUARA - A FESTA DA MOÇA (THE GIRL'S CELEBRATION, BR 1987), zeigte er vor der Fertigstellung zuerst den Nambiquara. Der Vorgang, die Nambiquara zu filmen und die Community selbst das gefilmte Material sehen zu lassen, führte zu einer kollektiven Mobilisierung. Nach der Werkschau von NHAMBIQUARA - A FESTA DA MOÇA, forderten die Nambiquara in dem Film noch mehr traditionelle Elemente einzubauen und verlangten selbst am Arbeitsprozess der Filme teilzuhaben. Daher entstand NHAMBIQUARA - A FESTA DA MOÇA als Coproduktion mit dem Oberhaupt der Nambiquara, Capitão Pedro sowie der gesamten Community. Das Projekt wollte einerseits indigenen Communitys das rassistische Filmmaterial über sie selbst zugänglich machen, sodass sie dieses selbst bearbeiten konnten.

Andererseits, wie Patricia Aufderheide in ihrem Buch *Documentary Film. A Very Short Introduction* beschreibt, werden diese Filme aber auch zur Kommunikation und Archivierung eigener Traditionen genutzt, um diese mit anderen Communitys zu vergleichen. Genauso dienen sie dazu, sich der nicht-indigenen Welt darzustellen und mit dieser zu kommunizieren. Die Ziele von Vídeos nas Aldeias änderten sich über die Zeit, da die Communitys selbst Teil der Filmproduktion werden wollten. So kam es, dass um die 2000er Jahre herum, die Filme von den Mitgliedern der Communitys vollständig selbst gedreht wurden. 1997 fand der erste Filmworkshop von Vídeos nas Aldeias in Xingu in Mato Grosso statt. Divino Tserewahú war unter anderem einer der ersten 30 Teilnehmenden. Sein Film HEPARI IDUB'RADA (THANK YOU BROTHER, BR 1998) wurde auf der Berlinale 2015 gezeigt.

Die Sichtbarmachung von indigenen Themen

Die Arbeitsweise und die Techniken von Vídeos nas Aldeias wurden, wie Zoe Graham es in ihrem Aufsatz von 2014 „Since You Are Filming, I Will Tell the Truth“ beschreibt, „indigenized“. Das heißt, die ganze Community wurde in die Arbeitsprozesse integriert. Die Nambiquara ließen Carelli sein eigenes Material reflektieren, woraufhin er mehr mit einer direkten Kamera und weniger Voiceover arbeitete. Ebenso baute er

„Wir können uns nicht mehr verstecken. Es existiert bereits ein Bild von uns. Jetzt müssen wir an unsere Tradition denken. Und neue Filme drehen.“

– Augustinho Muru, von den Huni Kuí in **MA Ê DAMI XINA – JÁ ME TRANSFORMEI EM IMAGEM (MA Ê DAMI XINA – I'VE ALREADY BECOME AN IMAGE, BR 2008).**

die Reaktion der Communitys nach den Screenings selbst in die Filme ein. Um die Frage der Funktion solcher Filme weiter zu untersuchen, ist es notwendig darauf zu achten, ob die gefilmten Subjekte selbst an der Produktion beteiligt sind. Beispielsweise als Co-Produzent*innen oder als Regisseur*innen. Durch eine Beteiligung der Communitys verlieren weiße Filmemacher*innen die Deutungshoheit über indigene Filme.

Anders als in alten ethnografischen Filmen, ist die Funktion solcher Filme also nicht die Errichtung oder Bestätigung rassistischer Unterordnungen, sondern eine emanzipatorische Richtigstellung eigener Traditionen.

Ein weiteres Ziel ist es, in der nicht-indigenen Welt das Bewusstsein für indigene Rechte zu schaffen. Dafür dreht Vídeos nas Aldeias Filme, die bei internationalen Filmfestivals gezeigt werden können, um indigene Reichweite und damit Sichtbarkeit zu vergrößern. Daher unterstützt Vídeos nas Aldeias mithilfe von Workshops indigene Communitys bei der Produktion narrativer und emotionaler Filme. Allerdings muss bedacht werden, dass auch hier die Communitys aufgrund des Equipments und Materials von Vídeos nas Aldeias abhängig sind. Auf der Website von Vídeos nas Aldeias wird versichert, dass mit den Filmemacher*innen und den Communitys Urheberrechts- und Bildverträge abgeschlossen werden. In diesen ist festgelegt, dass 35 Prozent der Vertriebseinnahmen durch Urheberrechte an die Filmemacher*innen ausgezahlt werden, 35 Prozent durch Bildrechte an die Filmgemeinschaft gehen und 30 Prozent durch Vídeos nas Aldeias für die Ausbildung indigener Filmemacher*innen verwendet werden.

Alles in allem hat Vídeos nas Aldeias über die Zeit ganz unterschiedliche Filme produziert. Einige um Investor*innen für das Projekt zu überzeugen, andere als Selbstreflexion der Communitys über die eigenen Traditionen. Manche wurden auch gedreht, um vergangene Rituale zu archivieren oder falsche Darstellungen zu korrigieren.

Eine Begegnung mit den eigenen Bildern

NHAMBIQUARA - A FESTA DA MOÇA ist ein Beispiel für einen Film, in dem die Nambiquara versuchen, das

über sie gesammelte koloniale Filmmaterial zu verändern und filmisch archivierte Stereotype richtigzustellen. Besonders interessant ist es daher, sich die Eröffnungsszene des Films anzusehen. Der Film beginnt mit einem Rolltitel, der erklärt, dass die Nambiquara seit Tausenden von Jahren im Gebiet der heutigen brasilianischen Bundesstaaten Mato Grosso und Rondônia, sowie in Bolivien leben. Weiter erklärt der Text, dass es zu Beginn des 20. Jahrhunderts 10.000 Nambiquara in diesem Großraum gab. Seit ihre Gebiete von der Agrarindustrie und Goldgräber*innen bedroht werden, schrumpften sie auf 20 Dörfer mit insgesamt 600 Bewohner*innen. Ursachen des Rückgangs seien Vertreibungen und Krankheiten, die der Kontakt zu den *weißen* Kolonisatoren mit sich brachte. Während eine männliche Stimme als Voiceover diese Informationen den Zuschauer*innen mitteilt, sind Videoaufnahmen zu sehen, die immer wieder für einen kurzen Moment pausieren und dadurch, wie Fotoaufnahmen wirken. Zentral an dieser Stelle ist die Aussage des Sprechers: „Dieses Video ist eine Begegnung der Nambiquara mit ihren eigenen Bildern.“ (Übersetzung MQ).

Dabei stellt sich auch die Fragen nach der Zirkulation. Isaac Piyäko von der Community der Ashaninka versteht die Filme als Weg des Verständnisses für indigene Communities und Brasilianer*innen, aber auch für Junge und Alte derselben Community. „You see the world of the other and you look at your own.“ Nach Piyäko soll die Stärke der indigenen Communitys in den Filmen deutlich werden: „It is important to understand the Ashaninka people, but it is more important to understand the ways in which we are defending our people and our land.“ Dies kann als kollektives Ziel der Communitys verstanden werden – die Kayapós beispielsweise, sowie viele weitere indigene Communitys protestieren seit Jahren lautstark gegen die Gesetze, die die brasilianische Regierung einführen will, um Landraub nachträglich zu legalisieren. Für ihre Art des Widerstands sind 6000 von ihnen 2004 nach Brasília gefahren, um dort ein Protestcamp aufzubauen, die als *Acampamento Terra Livre* bekannt sind. Dadurch widerlegen sie die passive Position, die ihnen zu häufig zugeschrieben wird und lange Zeit auch durch Filme gefestigt wurde.

Obwohl der Film NHAMBIQUARA - A FESTA DA MOÇA von 1987 ist und die einzelnen Teile des Rituals sich über die Zeit mit Sicherheit verändert haben, bleibt seine Aussage dennoch aktuell. Die Filme tragen zur Auflösung der Stereotype bei und helfen, Einbli-

cke in eine Welt zu geben, die für nicht-indigene Personen fremd erscheint. Durch die Beschäftigung mit Vídeos nas Aldeias und die Sichtung ihrer Filme verändert sich die Betrachtung von indigenem Leben. Durch die vielfältigen Darstellungen werden Homogenisierungen indigener Communitys negiert und nicht-indigene Personen dazu angeregt, koloniale Stereotype zu reflektieren und abzulehnen. Durch den Perspektivwechsel lernen Außenstehende, was tatsächliche indigene Themen sind. Dies funktioniert nur, da die Communitys selbst in ihren Filmen sprechen und diese selbst produzieren.

„Denn die Weißen kennen uns nicht. Wenn wir in unseren Filmen zeigen, wie wir leben, werden sie anfangen zu begreifen, dass wir eine andere Kultur, eine andere Sprache und eine andere Lebensart haben.“

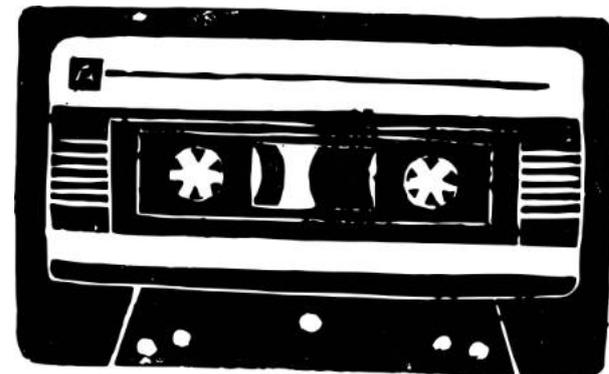
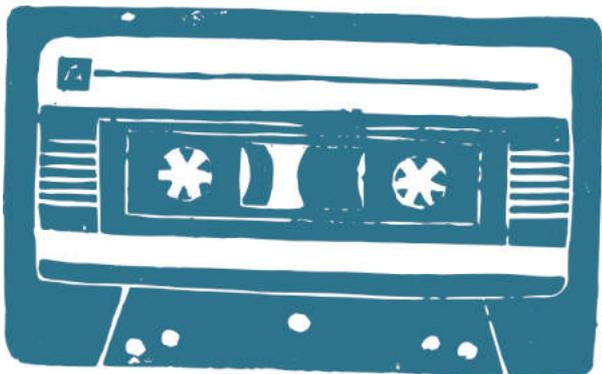
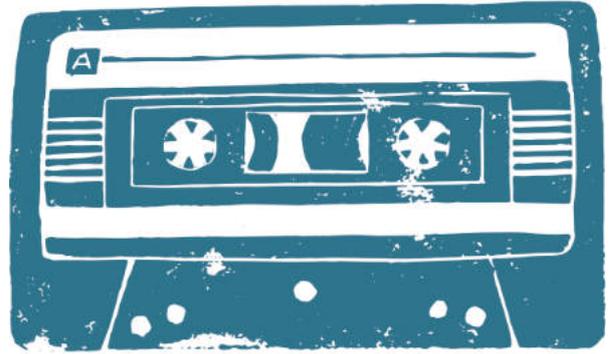
– Tadeu Siã in MA Ê DAMI XINA – JÁ ME TRANSFORMEI EM IMAGEM. ♦

QUELLEN

- Aufderheide, Patricia (2007): Documentary Film. A Very Short Introduction. New York: Oxford University Press Inc., S. 106-117.
- Carelli, Vincent (1993): Relatório MacArthur. Programa Vozes Indígenas 1992 Projeto Vídeo nas Aldeias Centro de Trabalho Indigenista. São Paulo: Unveröffentlichtes Manuskript.
- Carelli, Vincent (2011): Another look, a new image. In: Carvalho, Ana/Ignacio de Carvalho, Ernesto/Carelli, Vincent (Hrsg.): Vídeo nas Aldeias. 25 anos. São Paulo: Câmara Brasileira do Livro, S. 197-200.
- Isacc Piyäko (2004): You see the world of the other and look at your own. In: Corrêa, Mari/Bloch, Sérgio/Carelli, Vincent (Hrsg.): Mostra Vídeo nas Aldeias. Um olhar indígena. Video in the villafes Exhibition through Indian eyes. Rio de Janeiro, S. 12-20.
- Graham, Zoe (2014): Since You Are Filming, I Will Tell the Truth. A Reflection on the Cultural Activism and Collaborative Filmmaking of Vídeos Nas Aldeias. In: Visual Anthropology Review. Vol 30, S. 89-91.
- Snow, Noah (2015): Indianer. In: Arendt, Susan & Ofuatey-Alazard, Nadja (Hrsg.): Wie Rassismus aus Wörtern spricht. (K)Erben des Kolonialismus im Wissensarchiv deutsche Sprache. Münster: Unrast Verlag, S. 690-691.

WHEN WE MET YOU WERE ONLY CAPITAL LETTERS
BEAUTIFUL AND RAUISHING
SMART AND FUNNY
YOU MADE ME LAUGH
YOU MADE ME CRY
BUT ALWAYS INTENSE AND LOUD
AND CAPS ONLY

now you're only a whisper
your silent thoughts all wrapped around me
warming me from the inside out
making me feel safe and fuzzy
and because this silence is so much louder
than all the noise we once had
i know that i'm in love with you



Marie Frei | Linoldrucke auf Papier, verkleinerte Fotografie, eingefärbt.



Filmscores: Around the World

Mini-Portraits

*Eine musikalische Reise
zu einigen der größten Komponisten der Filmgeschichte*

Autor:
Marius Rösch

Illustration:
Timo Nicolai

Musikstücke, ebenso wie Filme, wirken auf jede Person anders und somit ist es absurd eine objektive Auswahl der besten Filmkomponist*innen der Welt zu treffen. Nichtsdestotrotz ist es unterhaltsam ein subjektives Best-of zu erstellen. Insbesondere, wenn man sich die Komponist*innen der Musikstücke dabei genauer anschaut. Immerhin stecken hinter den Namen auch spannende Geschichten und interessante Biographien, die sich lohnen erzählt zu werden. In den

kommenden Zeilen machen wir eine Reise zu den großen Namen der Filmmusik und treffen dort unter anderem auf eine deutsch-südafrikanische Koproduktion zu einem der größten Zeichentrickfilme aller Zeiten oder auf zwei Männer in Rom, die mit dem Genre des Spaghettiwesterns zu Weltruhm aufstiegen. Die Ouvertüre ist damit erklingen und wir begeben uns zum Check-in dieser musikalischen Reise meiner persönlichen Lieblingskomponisten.

Egal ob in der realen Welt oder auf dem Papier: Meistens beginnt eine Reise am Flughafen und so ist es auch hier. Von Frankfurt, dem Geburtsort unseres ersten Künstlers, machen wir uns auf den Weg nach Südafrika und treffen dabei unsere ersten beiden Musiker. Anno 1993 war das größte Zeichentrickstudio der Welt gerade damit beschäftigt, die afrikanische Tierlandschaft mit *THE LION KING* (*DER KÖNIG DER LÖWEN*, US 1994) auf die Kinoleinwand zu bringen. Für die Musik wählte Disney den deutschen Komponisten Hans Zimmer (*1957) aus. Zu dieser Zeit war Zimmer auch schon relativ bekannt, immerhin war er oscarnominiert für *RAIN MAN* (US 1988) und unter anderem verantwortlich für die Scores von *TRUE ROMANCE* (US 1993) oder *THELMA & LOUISE* (US 1991). Nicht zu vergessen: Sein Auftritt im ersten Musikvideo von MTV, wobei seine Anwesenheit bei „Video Killed the Radio Star“ von der britischen Band „The Buggles“ nicht wegweisend für seinen Lebenslauf sein sollte.

Viel entscheidender für seine Karriere war seine Arbeit für *DER KÖNIG DER LÖWEN*. Für dieses Werk erhielt Hans Zimmer den Oscar für die beste Filmmusik und halb Hollywood sollte daraufhin von ihm musikalisch begleitet werden. Es folgten Soundtracks für die Ewigkeit, von *PIRATES OF THE CARIBBEAN: DEAD MAN'S CHEST* (*PIRATES OF THE CARIBBEAN – FLUCH DER KARIBIK 2*, US 2006) – der erste Teil wurde von Klaus Bardelt komponiert, aber von Zimmer und seiner Firma stark beeinflusst – über seine Stücke für diverse Filme von Christopher Nolan, etwa *THE DARK KNIGHT* (US 2008), *INCEPTION* (US 2010), *INTERSTELLAR* (US 2014), bis hin zu seiner zweiten Oscar-Arbeit für *DUNE* (US 2021). Mit dieser Auswahl war wohl kaum jemand so stilprägend für die Filmscores im Bereich der Blockbuster des 21. Jahrhunderts wie er.

Während Hans Zimmer also die vielleicht größte Komponistenkarriere Hollywoods in den letzten Jahren durchlebte, finden wir auf unserem Flug nach Kapstadt noch einen anderen Mann, der nicht unerheblich für den Erfolg des König der Löwen-Soundtracks war. Die Rede ist hier allerdings nicht von Sir Elton John, sondern von Lebo M. (*1964, eigentlich Lebohang Morake). In den ersten Sekunden des Films geht die Sonne über der Savanne auf und man hört die berühmten Worte: „Nants ingonyama bagithi baba.“ Was frei übersetzt so viel heißt wie „Da ist ein Löwe, Vater“. Wie groß der Einfluss von Morake auf

die Musik des Films war, kann man wohl nicht mehr genau sagen, besonders wenn die Namen „Zimmer“ und „John“ alles überlagern. Offiziell ist Morake als „Arrangeur“ und „Vocal Solist“ im Abspann gelistet. Auf jeden Fall bleibt festzuhalten, dass seine Arbeit stark dazu beigetragen haben wird, dass wir im Kino neben westlicher, auch Klänge afrikanischer Musik hören können. Immerhin ist Lebo M. auch der Einzige, der an allen drei König der Löwen-Filmen und dem Remake aus 2019 mitgewirkt hat.

Von Südafrika fliegen wir auf unserer musikalischen Reise weiter nach Ostasien. Und auch wenn wir Japan unbeschadet erreichen, wissen Filmfans natürlich, dass man im Land der aufgehenden Sonne niemals ganz sicher ist. Alle paar Jahre attackiert nämlich ein riesiges Monster die Insel, entstanden (oder aufgeweckt, je nach Version) durch die Atomexperimente der Menschen. Die Riesenechse hört auf den Namen *Godzilla* (jap.: *Gojira*) und zerstört dabei schon seit 1954 die Innenstadt von Tokio, das gesamte Land oder auch mal abseits von Japan. Immerhin bleibt zu hoffen, dass wir, wenn *Godzilla* uns den Garaus machen sollte, das grandiose Thema von Ifukube Akira (*1914; †2006) zu hören bekommen.

Gute Erkennungsmelodien für Charaktere (oder auch lebenswerte Großechsen) setzen sich sofort im Kopf der Zuschauenden fest. Sie erzeugen dort Bilder, ohne dass es den mitlaufenden Filmstreifen überhaupt noch braucht. In Perfektion zeigt das der „Marsch“ aus dem ersten Teil der *GOJIRA* (*GODZILLA*, JP 1954) Reihe. Direkt zu Beginn warnen uns die Blechbläser vor der bevorstehenden Katastrophe. Dann erst setzen die Streicher ein, die uns auf bedrohliche Weise näherkommen. Und schließlich steigt das ganze Orchester in die monströse und doch so einprägsame Melodie ein. Ifukube Akira selbst blieb dem *Gojira*-Franchise bis 2004, also dem 50-jährigen Jubiläum, treu ergeben. Neben einigen klassischen Konzertstücken, schrieb er außerdem die Titellieder für *Godzillas* „Monster-Kollegen“ wie den dreiköpfigen Drachen *Ghidorah* oder die Riesennotte *Mothra*. Was also John Williams für das *Star Wars*-Franchise ist, war Ifukube für die *Godzilla*-Reihe. Apropos John Williams ...

Unser Flugzeug macht sich auf über den Pazifik zu fliegen und in der Filmstadt Nummer Eins zu landen: Los Angeles! Dort angekommen wartet ein Mann auf uns, der wahrscheinlich wie kaum ein anderer das Komponieren von Filmscores und -themes in Hollywood

geprägt hat. Wenn man auf der Straße Menschen darum bitten würde, eine Filmmelodie zu pfeifen, dann wäre die Chance sehr hoch, dass die Wahl auf einen jungen Zauberschüler, eine vergessene Welt, einen Abenteurer mit Hut und Peitsche, einen klassischen Superhelden oder auf die Kriege in einer weit, weit entfernten Galaxie fällt. John Williams (*1932) gilt nicht umsonst als Inbegriff der amerikanischen Filmmusik, auch wenn er (wie viele seiner Kolleg*innen) seine Inspiration gerne aus der europäischen Musik gezogen hat. So stand beispielsweise Gustav Holsts „Mars“-Thema eindeutig Pate für den „Imperial March“ von Darth Vader.

Vor allem aber sticht seine Zusammenarbeit mit Starregisseur Steven Spielberg heraus. So auch 1979, als Spielberg eine Komödie im Zweiter Weltkrieg-Setting drehen wollte. In *1941 (1941 - WO BITTE GEHT'S NACH HOLLYWOOD, US 1979)* übernahmen die späteren „Blues Brothers“ Dan Aykroyd und John Belushi die Hauptrollen und der bis dahin schon dreifach oscarprämierte John Williams machte sich daran, die Musik zu schreiben. Kann nix schiefgehen? Der Film selbst mag heute als Schandfleck in der Filmographie von Spielberg gelten, aber der Reiseführer zu unserer kleinen Expedition durch die Filmmusik rät dringend dazu, mal in die Musik von 1941 (beschwingtere Marschmusik findet man nirgendwo) und anderen eher unbekannteren Werken von Williams reinzuhören.

Bevor unsere Reise wieder auf dem europäischen Kontinent, genauer gesagt in Italien, endet, besuchen wir noch einmal schnell Südamerika, im Speziellen Argentinien. Die Route von Buenos Aires nach Rom unternahm vor einigen Jahrzehnten auch schon unser nächster Maestro der Musik: Luis Bacalov (*1933; †2017). Der Name wird vor allem den Italowestern-Expert*innen und den Fans von Regisseur Quentin Tarantino bekannt sein. Letzterer bescherte Bacalov eine Art Renaissance in der Filmmusik, als er zwei Stücke des Komponisten in den *KILL BILL (KILL BILL: VOLUME 1, US 2003 | KILL BILL: VOLUME 2, US 2004)* Filmen verwendete. Eine weitere Hommage war danach fast unvermeidlich, als Tarantino seinen Film *DJANGO UNCHAINED (US 2012)* rausbrachte und dort direkt zu Beginn des Films Bacalovs Thema des originalen Westernklassikers Django von 1966 laufen ließ. Tarantinos Wertschätzung für den Komponisten wird dann noch durch die Hauptmelodie von *LO CHIAMAVANO KING (IT 1971)* – übrigens mit Klaus Kinski – ergänzt, die zum Theme-Song für Christoph

Waltz' Charakter in *DJANGO UNCHAINED* umfunktionierte wurde.

Seinen einzigen Oscar bekam Bacalov ironischerweise aber nicht für eine Westernmusik, sondern für die Untermalung von *IL POSTINO (DER POSTMANN, IT 1994)*, wo er eindrucksvoll unter Beweis stellt, dass ihm auch die ruhigen Töne der Filmmusik sehr gut liegen. Immerhin bekam er damit die berühmte Goldtrophäe schon fast 20 Jahre früher als sein guter Freund, Weggefährte und letzter Komponist auf dieser Reise.

Wir landen auf dem Flughafen Leonardo da Vinci und lassen unsere Reise an einem eher ungewöhnlichen Ort enden, nämlich dem Laurentino-Friedhof in Rom. Dort liegt „Il Maestro“, the one and only Ennio Morricone (*1928; †2020) und eigentlich könnte man hier Ähnliches schreiben wie bei Luis Bacalov, nur, dass einem bei Morricone irgendwann die Superlative ausgehen würden. Mit seiner Musik für die Filme von Sergio Leone – unter anderem *C'ERA UNA VOLTA IL WEST (SPIEL MIR DAS LIED VOM TOD, IT/US 1968)* oder *IL BUONO, IL BRUTTO, IL CATTIVO (ZWEI GLORREICHE HALUNGEN, IT/ES/US 1966)* – wurde er zum musikalischen Superstar und noch heute wird wahrscheinlich so gut wie jeder eine seiner Melodien im Kopf haben, wenn ein Cowboy im Clint Eastwood-Style seine Waffe zieht.

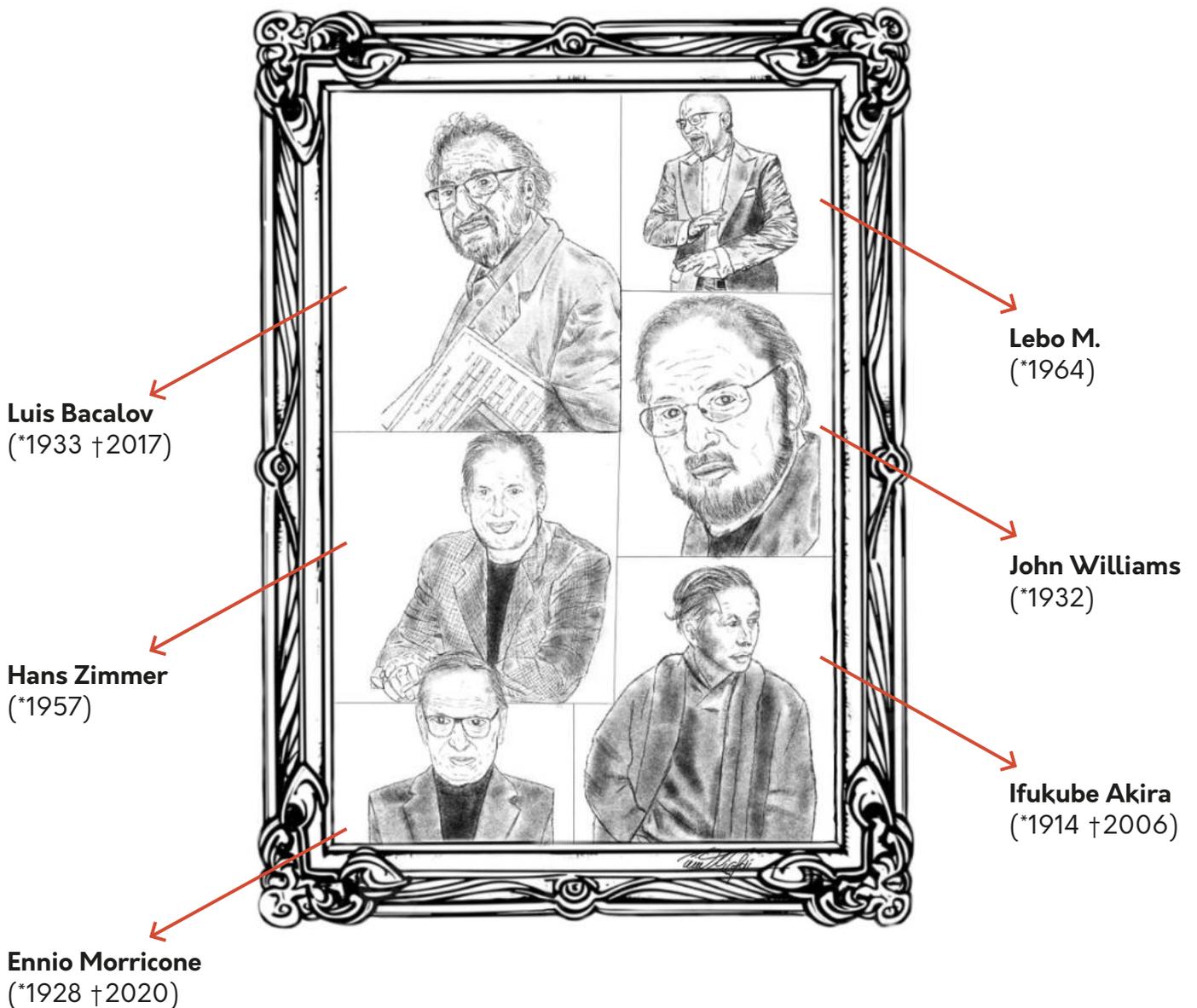
Seine Werke neben der großen Zeit des Italowesterns konnten dann auch kaum unterschiedlicher sein: melancholisch wie in *NUOVO CINEMA PARADISO (CINEMA PARADISO, IT/FR 1988)*, amüsant wie in *IL MIO NOME È NESSUNO (MEIN NAME IST NOBODY, IT/FR/BRD 1973)* oder spannend wie in *ALLONSANFAN (IT 1974)*. Das Stück „Rabbia e Tarantella“ aus letzterem Film taucht dann auch wieder bei dem hier schon genannten Regisseur Quentin Tarantino auf, nämlich im Abspann von *INGLOURIOUS BASTERDS (US/DE 2009)*. Die Zusammenarbeit von Morricone und Tarantino bestimmte dann (neben mehreren Liveauftritten) auch die letzten Jahre des Italieners. Für *DJANGO UNCHAINED* lieferte er ein Stück ab, bevor er für *THE HATEFUL EIGHT (US 2015)* nach vielen Jahren nochmal einen ganzen Western-Soundtrack schrieb. Für diesen erhielt er dann auch, längst überfällig, seinen ersten Oscar für einen Filmscore.

Zum Abschluss der musikalischen Reise blicken wir auf das Jahr 1971, auf den Film *SACCO E VANZETTI (SACCO UND VANZETTI, IT/FR 1971)* und auf den Score von Ennio Morricone. In dem Film geht es um den realen Fall von zwei zu Unrecht hingerichteten, ti-

telgebenden italienischen Migranten in den USA der 1920er Jahre, die auch Mitglieder einer anarchistischen Arbeiterbewegung waren. Der letzte Song besteht nur aus vier Zeilen (geschrieben und gesungen von Folk-Ikone Joan Baez) und einer wunderschönen, selbstbewussten, jedoch auch melancholischen Melodie von Morricone, bei der immer mehr Instrumente im Laufe des Stückes einsetzen.

Alle zusammen vertonen sie die leicht abgewandelten Worte eines Reporters, der den, dem Tode nahen, Bartolomeo Vanzetti besuchte:

*„Here's to you, Nicola and Bart
Rest forever here in our hearts
The last and final moment is yours
That agony is your triumph“.* ♦



*„Das sind viele
künstlerische und fast schon
politische Entscheidungen.“*

Marcus Fass



Wer? Wie? Was? Geräuschemacher!

Interview

Marcus Fass über die herausfordernden
und die dankbaren Momente im
Beruf des Geräuschemachers.

Autorin:
Süreya Seemann

Der 1991 geborene Tonmeister Marcus Fass, der sich bereits mit 13 Jahren erst klassische und dann E-Gitarre beibrachte, spricht in unserem Interview über seinen faszinierenden Beruf als Geräuschemacher. Marcus' Weg führte ihn von seinem Bachelor in „Sound and Music Production“ an der Hochschule Darmstadt zu seinem Diplom als Filmtonemeister an der Filmakademie Ludwigsburg. Anschließend arbeitete er drei Jahre als Freelancer in den Positionen des Set-Tonmeisters, Front of House-Mischers und in der Audio-Postproduktion. Als Geräuschemacher war er für zahlreiche Kinoproduktionen im Einsatz. So zum Beispiel für den Science-Fiction Film KYRO (D 2016) von Christoph Heimer, für das Drama MILLENNIALS (D 2017) von Jana Bürgerlin oder auch für das vom kleinen Fernsehspiel produzierte Drama CLUB EUROPA (D 2017), das mit dem renommierten Max-Ophüls-Preis ausgezeichnet wurde. Derzeit arbeitet Marcus bei ZDF Digital als Sounddesigner und Toningenieur. Dort hat er unter anderem den 3D-Podcast „Back up – Sag mir, wer ich bin“ mitproduziert.



In welcher Stufe der Ton-Postproduktion kommen Geräuschemacher*innen ins Spiel?

Im Rahmen einer Film-Postproduktion wird viel nachvertont. Einerseits, weil die Geräusche am Set nicht stattgefunden haben oder komplett aus dem Computer erzeugt werden. Oder auch, wenn ein Film international ausgewertet wird. Dann wird ganz viel Originalton erstmal stumm geschaltet und durch nachsynchronisierten Dialog ersetzt. Dabei fallen jede Menge Geräusche, die am Set vorhanden waren, automatisch weg. Und die müssen dann im Nachgang erzeugt werden.

Wie kommen die Projekte zu dir?

Es ist in der Regel so, dass es eine Person gibt, die die Audio-Postproduktion überwacht. Kein Mensch kann alleine die Ton-Postproduktion für einen Kinofilm machen. Das ist unmöglich. Es ist viel zu viel Arbeit und

zu viel Material. Das heißt, man muss das in einem kleinen Team machen. Alles, was mit Postproduktion zu tun hat, wird von der Produktionsfirma verwaltet. Dort befinden sich in der Regel die passenden Ansprechpartner*innen und eine Art Supervisor*in im Audiobereich. Der hat wiederum sein Team und koordiniert alles, was nachträglich zusammengesetzt werden muss.

Es gibt die Kritik, dass bei Filmen von Christopher Nolan die Geräusche so laut sind, dass man Probleme hat, den Dialog zu verstehen. Wie bringt man das alles im Sounddesign harmonisch zusammen?

Das ist ein sehr interessanter Punkt. Das sind viele künstlerische und fast schon politische Entscheidungen. Also: Wann brauchen wir was und wie viel davon? Und wie laut muss jetzt was, wann wie sein? Tatsächlich funktioniert es bei den meisten Filmen so, dass wir erst mal

alles machen, was wir brauchen könnten. Und dann haben wir in der Regel zu viel – ein riesiger Haufen an Soundeffekten, Musik, Dialog und Geräuschen. Und wenn wir fertig sind, also in die Mischung gehen, haben wir für manche Szenen erst mal zu viel von allem. Die Kunst ist es dann nachher Sachen wegzulassen.

Wie wird entschieden, welche der Facetten (Musik, Geräusche usw.) in der Szene Verwendung finden?

Das wird in Zusammenarbeit mit dem Regisseur oder der Regisseurin entschieden. Die müssen dir das im Optimalfall sagen oder man erarbeitet das gemeinsam. Da werden dann so Sachen besprochen wie: Was ist jetzt für die Szene oder für den Film an dieser Stelle wichtig? Es kann auch vorkommen, dass Kolleginnen und Kollegen Elemente erzeugt haben, die nachher in der Mischung gar nicht verwendet werden.

Wie viel kreativen Einfluss hat ein*e Geräuschemacher*in?

Es gibt die eine Hälfte dieses Berufs, die hat einfach eine technische Notwendigkeit. Die kommt ins Spiel, wenn der Film ins Ausland verkauft wird und der Originalton stumm geschaltet wird. Dann bist du verpflichtet, ein sogenanntes *international tape* zu erstellen. Für solche Fassungen müssen diese ganzen Geräusche nachgemacht werden. Das heißt, die Tonspuren werden einfach stumm gestellt, aber die Charaktere müssen ja dennoch beim Laufen gehört werden, die Klamotten müssen rascheln. Und auch die Geräusche, die eigentlich entstehen, wenn die Figuren Gegenstände und Sachen

bewegen, müssen nachgemacht werden. Dann gibt es wiederum die andere Seite des Berufs, wo man super *out of the box* und um die Ecke denken kann: Wenn man einen Vorgang oder einen Gegenstand hat, der am Set entweder keinen Sound erzeugt oder dem man erst mal selbst einen Klang geben möchte. Da beginnt dann für mich die klassische Arbeit von Geräuschemacher*innen. Das heißt, man hat im Optimalfall einen riesigen Fundus an Gegenständen und kann sich richtig austoben und überlegen, was verwende ich jetzt, um dieses Item oder diese Handlung zu vertonen.

Wie werden die ganzen Geräusche gemacht? Hast du alle Materialien wie Schuhe und Stoffe im Tonstudio?

Ja, genau, absolut. Wenn im Film Figuren irgendwo durch die Gegend laufen und spezielle Klamotten tragen, zum Beispiel dicke Kunstfaserjacken, dann macht das Geräusche. Du erwartest als Zuschauer*in auch unterbewusst, dass das dann kommt. Wenn dieser Sound nicht mehr da ist, weil der Film nachsynchronisiert wurde, entsteht da sofort ein Loch. Dementsprechend werden ganz viele *movements* noch mal im Nachgang erzeugt.

Also, wenn eine Figur im Film in High Heels die Straße entlangläuft, sitzt du mit diesen Schuhen im Studio und klapperst rum?

Ist schon vorgekommen. Du musst auch erst mal eine Technik entwickeln, richtig zu laufen. Das ist eine Kunst und die musste ich auch erst mal lernen. Es gibt Leute, die machen das im Stehen. Ich mache es eher im Sitzen.

LONG STORY SHORT

Fragenhagel

Was ist das Beste am Beruf?

Arbeiten mit Gegenständen und mit dem eigenen Körper

Und das Anstrengendste?

Gute Qualität liefern unter hohem Zeitdruck

Eine Eigenschaft, die man für diesen Beruf mitbringen sollte?

Schauspielerisches Talent

Die bekannteste Person, die du jemals durch die Arbeit kennengelernt hast?

Michael Bully Herbig

Und dann gibt es auch Leute, die sind richtig routiniert darin, die haben jahrelange Erfahrung. Die schauen sich eine Szene an und laufen im Extremfall sogar zwei Figuren gleichzeitig. Das heißt mit dem einen Fuß wird ein Charakter gelaufen und mit dem anderen Fuß gleichzeitig ein anderer.

Wie ist das mit Geräuschen, die entstehen, weil Figuren im Film Gegenstände aufheben oder benutzen, wie ein Glas Wasser?

Ja, das muss auch nachgemacht werden. Das können ganz banale Vorgänge sein. Es können aber auch echt komplexe Sachen sein, wie Geräusche für Science-Fiction oder Actionfilme. Auch wenn du eigentlich denkst, dass ein Geräusch komplett im Computer entstanden ist, muss das gar nicht sein. Es kann auch durchaus sein, dass jemand im Studio sehr kreativ war und irgendwelche krassen Gegenstände oder Kisten oder Resonanzkörper vorm Mikrofon bearbeitet hat, um einen einzigartigen Klang zu erzeugen.

Wann macht es Sinn, ein Geräusch per Hand zu erzeugen?

Das kommt darauf an. Will ich etwas, das eher künstlich synthetisch klingt, was nach digital erzeugt klingt, dann würde ich natürlich eher in Richtung Synthesizer oder Klangdatenbank gehen. So eine hat eigentlich jede*r, wenn man in dem Bereich tätig ist. Da kann man sich dann die passenden Samples raussuchen. Man muss auch einfach abwägen: Was ist zeitlich effektiv? Wie sinnvoll ist es, viel Zeit für einen bestimmten Gegenstand zu investieren? Wie oft kommt der Gegenstand in dem Film vor? Kommt er so oft vor, dass es Sinn macht, dem Gegenstand einen mega *special* Klang zu geben? Oder sage ich nein, es rentiert sich nicht, ich kopiere da etwas rein.

Ist es viel Schauspielerei, die du beim Geräuschemachen integrieren musst?

Absolut. Du würdest lachen, wie viel Ausdruck man in Geräusche legen kann. Bleiben wir bei Schritten. Sagen wir mal, du läufst eine Szene: Natürlich macht es einen Unterschied, ob ein Mann oder eine Frau läuft, ob diese Person emotional aufgeladen und sauer ist, oder ob sie vor jemandem flüchtet und wegrennt. Je nachdem tritt

diese Person anders auf. Da musst du entsprechend performen, sonst kauft dir das nachher keiner ab.

Was ist das skurrilste Geräusch, was du aufgenommen hast? Ich habe gelesen, dass man für Knochenbrechen oft Sellerie benutzt.

Ja, Sellerie ist ein Klassiker. Ich habe schon erlebt, dass jemand auf ein Steak draufgehauen hat, um Geräusche für einen Kampf nachzumachen. Lustig ist auch alles, was mit Wasser zu tun hat. Du hast dann im Studio eine Kiste gefüllt mit Wasser und planscht ein wenig herum. Oder auch Liebesszenen, in denen rumgeknutscht wurde und die du nachvertonen musst. Mein Geheimtipp, um Knutschgeräusche nachzumachen: Auf den Handrücken küssen.

Gibt es Szenen, bei denen dir das Geräuschemachen besonders schwerfällt?

Ja, wenn in einer Szene viel parallel passiert. Da muss man ganz klar Dinge weglassen, wenn andere Geräusche im Vordergrund wichtiger sind. Bevor ich jetzt wirklich jedes kleinste Fitzelchen aufnehme, von dem ich nachher weiß, dass es sich nicht durchsetzt oder in der Mischung auch gar nicht verwendet werden wird, lasse ich das eher weg.

Wie viel Zeit braucht man normalerweise für eine Szene?

Das kommt extrem auf die Produktion an. Bei der letzten Vertonung, bei der ich mitgemacht habe, dauerte es ungefähr eine Stunde, um fünf Minuten Geräusche für den Film zu erzeugen. Das kann mehr sein, das kann aber auch weniger sein (*lacht*). Ich hoffe, ich habe mich mit dieser Aussage jetzt nicht mit falschen Zahlen bei den Kolleginnen und Kollegen unbeliebt gemacht.

Wie unterscheidet sich das Geräuschemachen bei einem Animationsfilm im Vergleich zu einem Realfilm?

Bei einem Trickfilm oder Animationsfilm ist das Geräuschemachen natürlich ganz anders. Da gibt es keinen Sound und alles muss neu erzeugt werden. Und da ist jemand, der Geräusche macht, natürlich permanent kreativ gefragt. Das ist dann eine Stilfrage. Wer



früher Zeichentrickfilme gesehen hat, kennt natürlich die klassischen Sounds. Die kann man dann schön reproduzieren. Oder man macht was ganz Unorthodoxes und erfindet für das Werk eine komplett eigene Klangwelt.

Was sollte ein*e gute*r Geräuschemacher*in mitbringen?

Ein*e Geräuschemacher*in ist auf jeden Fall eine Person, die sehr kreativ ist, die handwerkliches und schauspielerisches Geschick mitbringt. Das ist eine sehr pauschale Aussage, aber oft sind es gerade Menschen, die nicht ganz so technikgeil sind wie der durchschnittliche Sound-Dude. Das sind praktisch veranlagte Menschen; Leute, die gern handwerklich arbeiten. Vielleicht ist das auch der Grund, warum es nicht so viele Geräuschemacher*innen gibt. Es ist eben eine körperliche Arbeit, bei der du dein ganzes Wesen reingibst. Das ist mehr als nur am Mischpult die Fader zu ziehen und in der DAW (Digital Audio Workstation) die Sounds zu editieren. Außerdem ist die Begeisterungsfähigkeit für Sound und Klänge im Allgemeinen wichtig. Also wenn man sich für Geräusche und deren emotionale Wirkung begeistern kann, ist man auf jeden Fall auf dem richtigen Weg.

Und wie wird man eigentlich Geräuschemacher*in?

In Deutschland gibt es nicht so viele Geräuschemacher und Geräuschemacherinnen, die offen zugänglich sind und die dich da heranzuführen können. Ich habe das auch nur gesehen, weil ich durch die Filmakademie direkt an dieser Szene dran war und die sich darum gekümmert haben, dass die Studierenden die entsprechenden Connections kriegen.

Bist du dann auch im Alltag sensibel für Geräusche und denkst dir: Dieses zufällige Geräusch beim Spaziergang ist so cool, ich mache da was draus?

Mir passiert das jede Woche, fast jeden Tag, dass ich irgendwas höre, was ich mir zur Seite lege. Ich sammle auch immer kleine Schnipsel von allem Möglichen, also Geräusche-, Sprach- oder Musiksnipsel. Und wenn ich Zeit und Inspiration habe, dann mache ich irgend-

was draus. Mir ist es durchaus schon passiert, dass ich irgendwas gehört habe und nachher einen Track draus gemacht habe.

Gibt es einen oder mehrere Filme, bei denen du den Sound richtig gut findest?

Ja, Christopher Nolans Sachen sind absolut oberstes Niveau. Aber auch so Filme wie THE MATRIX zum Beispiel. Da ist viel Bahnbrechendes passiert, da sind so viele Sachen das erste Mal erzeugt worden. Matrix ist ein Universum, in dem viele Signature-Sounds entstanden sind.

Kannst du Filme schauen, ohne dir über das Geräuschemachen Gedanken zu machen?

Ja, ja, Gott sei Dank. Dabei kann ich es an- und abschalten.

Was macht den Beruf so toll?

Er ist ein schöner Kontrast zu fast jeglicher anderer Arbeit am Film in der Postproduktion. Heutzutage wird alles im Computer digital, mit Datenbanken, mit Plugins, mit Maus und Tastatur hergestellt. Da tut es auch unglaublich gut, mal mit Gegenständen, mit dem Körper irgendwas zu machen. Analoges Arbeiten.

Wird es den Beruf der Geräuschemacher*innen irgendwann nicht mehr geben? Gerade im Kontext von künstlicher Intelligenz?

Das glaube ich nicht. Natürlich gibt es gerade viel Gerede und Hype um das Thema künstliche Intelligenz, aber ich sage ganz pauschal: In dem Moment, in dem eine künstliche Intelligenz einen Film alleine erzeugt, warum gucke ich den dann? Mich reizt der menschliche Faktor an einem Film. Klar kann man sagen, eine KI kann irgendwann einen Stil von bestimmten Filmemacher*innen emulieren, aber ich glaube allein schon, dass ich weiß, dass das eine KI komplett alleine gemacht hat, turnt mich ein bisschen ab. Ich möchte irgendeine Handschrift sehen, ich möchte irgendetwas nicht Perfektes sehen. Davon abgesehen ist es so, dass jemand, der sehr gut Geräusche macht, schneller ist als die Person, die irgendwelche Samples zusammenklickt. ♦





Martin Boosfeld | Linoldruck auf Papier, Fotografie.



Hörkritiken

Podcast- und Hörspielempfehlungen

Drage – Dimensionen des Verschwindens

Drage – eine idyllische und friedliche niedersächsische Kleinstadt im Norden Deutschlands. Der Ort könnte kaum gegensätzlicher sein zu den Geschehnissen, die sich dort im Sommer 2015 zugetragen haben. Über Nacht verschwindet Familie Schulze spurlos und stellt damit das Leben für alle in der Gemeinde auf den Kopf. Nichts davon ist erfunden, denn die Ereignisse haben sich tatsächlich so zugetragen. Der Podcast „Drage“ geht den Geschehnissen auf den Grund und versucht, die Tragödie nachzuerzählen. Doch nicht nur das: Was die sechs Episoden ausmacht, ist die Frage danach, was zurückbleibt, wenn aus dem Nichts ein Kriminalfall wie dieser ein Loch in die kleinstädtische Gemeinschaft reißt. Der Podcast entstand zu einer Zeit, als das beliebte True Crime-Genre auch im Audiobereich angekommen war und sich in der deutschen Podcast-Szene etablierte. Aber ist er wirklich Teil davon und reiht er sich in ein Genre ein, das sich mitunter am Leid anderer ergötzt und es zum eigenen Geschäft macht? Das grausame Schicksal von Familie Schulze wird in den Episoden zum Spektakel erhoben – das lässt sich kaum leugnen. Aber genauso erinnert der Podcast an die Tragik dieser realen Situation, die „Drage“ ergründen will. Die Welt dreht sich weiter, auch wenn schreckliche Dinge passieren. Trotz dessen gibt es irgendwie selbst nach solchen Erlebnissen einen Alltag. Möglichst respektvoll und distanziert, aber gleichzeitig mitreißend dargestellt und immersiv, geht die Erzählerin Johanna Steiner der Geschichte rund um Mutter, Vater und Kind aus Drage nach und macht klar: Was sich hier zugetragen hat, ist nicht bloß Thema eines True Crime-Podcasts – es ist ein Drama und ein Riss im Alltag einer ganzen Stadt.

Autorin: Lea Schimpf

Kein Mucks! – der Krimi-Podcast mit Bastian Pastewka

„Und jetzt verehrte Hörerinnen und Hörer“ schallt es in herrlich altmodischer Manier aus den modernen Podcatchern und Streamingdiensten. Ein Tusch. Polizeisirenen. Dann ein Zusammenschnitt alter Kriminalhörspiele. So theatral und pathetisch, dass man beinahe Angst bekommen könnte. Wäre da nicht kurz darauf die vertraute Stimme Bastian Pastewkas, die besagte Hörschaft zurück ins Hier und Jetzt katapultiert. Nur um kurze Zeit später wieder eine Zeitreise anzustoßen und gemeinsam längst vergessenen, verstaubten und schon vor vielen Jahren archivierten Hörspielen zu lauschen. „Kein Mucks“ heißt der Podcast, in dem seit nunmehr fast vier Jahren die alten akustischen „Liebhaberstücke“ vorgestellt und den Hörer*innen der entsprechende Kontext geliefert wird. Jede Folge öffnet dabei ein kleines Fenster in die Welt der Kriminalität oder entriegelt eine Tür, durch deren schmalen Spalt die Mordgeschichten oder Schauernmärchen durchschimmern. Stets im althergebrachten Duktus der Radiohörspiele der 1950er und 1960er-Jahre. Knistern und Rauschen inklusive. Die Krimis sind Originalhörfassungen aus der Zeit, die Pastewka begeistert, liebevoll und mit hörbarer Freude an- und abmoderiert. Charmant manövriert er die Menschen vor den Weltempfängern durch die Produktionen und sorgt dafür, dass man Lust bekommt, sich wie damals gemeinsam in der Küche vor dem Radio zu versammeln, um mitzurätseln, zu knobeln und den alten Magnetbändern nochmal zu lauschen. Aber bitteschön: Kein Mucks!

Autor: Martin Boosfeld

Jan Tenner – Vernebelte Zwischenwelten

Riesenspinnen attackieren Westland: Schon in der ersten Folge der „Jan Tenner“-Hörspielreihe ist das Leben aller Bewohner*innen des fiktiven Erdenstaates bedroht. Zum Glück gibt es Professor Futura (Klaus Nägelen), einen erfolgreichen Wissenschaftler, und seinen sportlichen Assistenten Jan Tenner (Lutz Riedel). Professor Futura hat ein Serum entwickelt mit dessen Hilfe Jan selbst zu einer gewaltigen Spinne mutiert. Derart verwandelt, schafft es der Student die achtbeinigen Angreifer zurückzuschlagen und Westland zu retten. Viel mehr als diese grobkörnigen Grundzüge einer Narration erzählt die Debütfolge von „Jan Tenner“ nicht. Details werden zugunsten einer faszinierenden Leblesigkeit der Erzählung weggelassen. Gründe, warum etwas passiert, narrative oder künstlerische Rechtfertigung braucht die zwischen 1980 und 1989 erschienene Hörspielreihe, heutzutage oft als Trash heruntergeredet, nicht. Denn die wahre Genialität liegt in ihrem traumwandlerischen, repetitiven Aufbau. Die erste Folge präsentiert sich als schablonenartiges Grundgerüst für alle darauffolgenden 44 Episoden. Sie werden sich alle nach der bewährten Formel richten: Die außerirdischen Gigant*innen, Riesennadler oder Android*innen kommen alleamt in feindlicher Absicht nach Westland. Ebenso wie Weltraumpflanzen und andere Kreaturen. Sie alle bedrohen Jan Tenners Heimat und jedes Mal nimmt er ein Serum seines Professors ein, um sie zu besiegen. Handlung und Charaktere bleiben dabei artifiziell und wirken automatisiert. Sie werden von einer ihnen unbekanntten Macht gesteuert und können deswegen gar nicht anders als der etablierten Formel des Narrativs zu folgen. Es gibt kein Entkommen. Egal wie oft die Charaktere – und auch die Geschichte selbst – versuchen auszubrechen, sie werden immer wieder dem bewährten Bauplan untergeordnet. Selbst ein Autorenwechsel nach der sechsten Folge brachte keine Veränderung. Die Formel der Serie scheint sich also von Anfang an verselbstständigt zu haben und nimmt wie eine Maschine einzelne Ideen auf, um sie in sich einzugliedern. Diese Wiederholungen und Seltsamkeiten sorgen für eine hypnotische Leere, die durchaus einlädt, sich dort, in der erzählerischen und auch auditiven Reduktion des Gehörten, zu verlieren. Die Klanglandschaft ist verlassen von jeglicher Feinheit, jeglichem Detail. Zu hören sind unscharfe skizzenhafte Formen, die sich kaum in die eigene Fantasie transformieren lassen. In der zweiten Folge zieht dann ein tödlicher Nebel über Westland hinweg. Und so ganz sind diese Nebelschwaden aus der Serie nie mehr weggezogen. Das Hörspiel verursacht Dissoziationen, es verwirrt die Gedanken. Mit seiner Machart lässt es die Hörenden wegtreiben in eine imaginäre Welt und schenkt ihnen dabei eine regelrecht psychotronische Hörerfahrung – sie bleiben im wahrsten Sinne vernebelt zurück.

Autor*in: Raphi Dick

Die drei ??? – Stimmen aus dem Nichts

Ich höre euch schon aufschreien: „Die drei Fragezeichen? Neben all diesen Geheimtipps gibt es eine Kritik zu den drei Fragezeichen?“ Doch bevor ihr genervt das Heft zuschlagt und einen empörten Beschwerdebrief verfasst, lasst mich euch von den „Stimmen aus dem Nichts“ erzählen. Wenn ihr euch auf das Abenteuer einlasst, werdet ihr belohnt mit einer ungewohnt düsteren, rauen, nahezu dreckigen Atmosphäre, die euch von Sekunde eins in den Bann zieht. Mit einer musikalischen Untermalung, die euch abseits der bekannten Klänge der Hörspielerie mit treibenden Beats und schaurig-schönen Geigen in die Geschichte einsaugt. Mit einer bedrückenden Geräuschkulisse, die euch in die triste und verregnete Küstengegend rund um Rocky Beach eintauchen lässt. Wenn ihr euch auf das Abenteuer einlasst, dürft ihr euch verlieren im Seelenleben eines unserer Helden, welches innerhalb der Reihe selten so tief und emotional ergründet wird wie hier. In den Stimmen der Sprecher*innen, die für ihre Rollen alles geben, ihren Charakteren und der Geschichte echtes Leben einhauchen. In genau dieser Geschichte, die euch an eure Kassettenrekorder fesselt, ein entsetzliches, wahrlich diabolisches Verbrechen offenbart und euch in einem grandiosen Herzschlagfinale mit zerkaute Fingernägeln zurücklässt. Wenn ihr euch auf das Abenteuer einlasst, werdet ihr Ohrenzeugen der besten Einzelfolge der drei ???-Geschichte! ♦

Autor: Florian Lampe



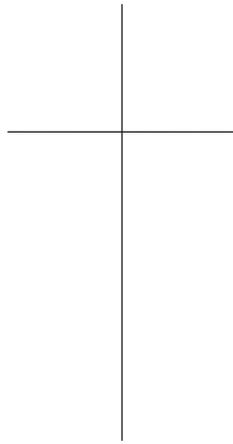
CLOUD ATLAS

Als USA der 1970er tarnt sich das ehemalige Thyssen-Gebäude in Düsseldorf in *CLOUD ATLAS* (DE/US/UK 2012). Um diesen täuschend echten Look hinzubekommen, schaltete die Stadt für den Dreh die Straßenbeleuchtung ab. Hier zu sehen: Halle Berry als Investigativ-Journalistin vorm Dreischeidenhaus im fiktiven San Francisco.



Salvation on Demand

Das Netzwerk christlich-
fundamentalistischer Filme in den USA



Kritische Linse

Differenzierte Auseinandersetzung im
Blick auf Mediengeschehen in
Gesellschaft, Kultur und Politik.

Autor:
Julius Ernst

Propagandafilme fristen abseits ihrer Zielgruppe oft ein Schattendasein. Weil es jedoch interessant ist zu überlegen, mit welchen Mitteln und Prinzipien die Filme und die dahinterstehenden Organisationen arbeiten, befasst sich dieser Text mit den in Deutschland weitestgehend unbekanntesten christlichen Propagandafilmen der USA und stellt zusätzlich Überlegungen an, wie man mit Filmen dieser Art umgehen kann.

Irgendwo in den amerikanischen Suburbs steht ein Haus. Es ist ganz *normal* und noch viel *normaler* sind die Leute, die darin leben. Der maßgeschneiderte Vorgarten rahmt die Herbstdekoration an der Eingangstreppe idyllisch ein. Daniel (Carey Scott), ein Mann Mitte vierzig, führt mit seiner Frau ein angeregtes Gespräch über die Bibel. Daniel ist allerdings noch nicht gänzlich vom Glauben überzeugt. Ein Setting, das im ersten Moment ebenso unschuldig wirkt, wie der Film, in dem wir es präsentiert bekommen: JERUSALEM COUNTDOWN (US 2011). Wer könnte ahnen, dass nur wenige Minuten später *natürlich* eine radikal-islamistische Terrorgruppe im Haus nebenan einzieht – eines der standardisierten Feindbilder der fundamentalistischen Evangelikalen in Amerika? Wer hätte gedacht, dass sie im Keller sieben Atombomben verstecken und damit nicht nur Jerusalem, sondern direkt die ganze Welt angreifen? Glücklicherweise entpuppen sich die sieben Bomben als die sieben Plagen der Apokalypse der biblischen Johannisoffenbarung und die Endzeit wird eingeleitet. Durch göttliche Intervention steigen alle evangelikalen fundamentalistischen Christ*innen am Ende des Films wie Lichtblitze in den Himmel und die Ungläubigen bleiben ungläubig zurück.

Diese etwas kuriose Wendung von JERUSALEM COUNTDOWN hängt unter anderem mit dem blonden Mann zusammen, der später im Film einen heroischen Geheimagenten im Kampf gegen den Islamismus verkörpert. Es handelt sich um einen der Gründer von Pure Flix, David A. R. White, der nicht nur in fast allen großen Produktionen der Mutterfirma Pinnacle Peak Pictures die Hauptrolle spielt, sondern auch eine der einflussreichen Figuren der radikal-christlichen Bewegung in den USA ist.

Pinnacle Peak Pictures wurde 2005 von David A. R. White mitbegründet; deren bekannteste Tochterfirma Great American Pure Flix ist der größte christliche Streamingdienst der Welt. Seit 2020 ist Pinnacle Peak Teil des Affirm Film-Studios von Sony. Während Sony auf seiner Firmenseite mit einer diversen Unternehmenskultur wirbt, scheint diese Einstellung wohl wenig mit den tatsächlichen Geschäften des Unternehmens gemein zu haben. Denn Diversität im Sinne einer Darstellung von queerem oder nicht christlichem Leben ist in Filmen auf Pure Flix grundsätzlich nicht vorgesehen. In der Summe haben die Filme der Pinnacle Peak Pictures über 200 Millionen Dollar eingespielt. Seit Mai 2023 gehört Pure Flix mehrheitlich

Great American Media (selbst Teil von Sony Affirm Films). Der Great American Media CEO Bill Abbott ist nun also der neue CEO von Pure Flix. Abbott war zuvor bis 2020 zehn Jahre lang CEO der damaligen Crown Media Holdings, die heute als Hallmark Media auch in Deutschland durch ihre zahlreichen Weihnachtsfilme bekannt ist.

Christlich-fundamentalistische Filme in der Vergangenheit

Aber was genau sind eigentlich christliche Filme? Seit Anbeginn filmischer Vorführungen hatten religiöse Vereinigungen einen großen Einfluss auf das Medium, wie zum Beispiel bei den frühen Filmvorführungen der kirchlichen Institutionen. Doch nicht alle Filme, die christliche Elemente enthalten, sind auf dieselbe Art zu beurteilen. Filme wie *BOŻE CIAŁO* (CORPUS CHRISTI, PL 2019), *SILENCE* (US 2016) oder *SAINT MAUD* (UK 2019) befassen sich alle auf unterschiedliche Art selbstreflektierend oder kritisch mit dem Thema. In dieser Auseinandersetzung soll sich deswegen nur auf Referenzmaterial bezogen werden, das zur Missionierung und/oder religiöser Propaganda bestimmt ist. Da diese Einteilung in propagandistisch und freiheitlich künstlerisch allerdings sehr subjektiv ist und man sich beispielsweise streiten könnte, ob *THE PASSION OF THE CHRIST* (DIE PASSION CHRISTI, US 2004) ein eindeutiger Propagandafilm ist, wird sich dieser Text nur auf Filme beziehen, die von einer religiös motivierten Produktionsfirma oder einer Kirchengemeinde finanziert wurden und/oder den durch Pure Flix etablierten Stil imitieren.



Christliche Propagandafilme sind kein ausschließlich modernes Phänomen. Der damals in evangelikalen Kreisen verbreitete Film *IF FOOTMEN TIRE YOU, WHAT WILL HORSES DO?* (US 1971) von Ron Or-

mond zeigt, dass sich die Strategien dieser Filme in der Inszenierung über die Zeit verändert haben. Der Film spielt vor allem in einer Kirche und stellt eine junge Frau (Judy Creech) in den Vordergrund. Eine Predigt warnt die Menschen in der Kirche vor dem Kommunismus, aber auch vor Sünden, die das Leben nach der Vorstellung des Filmes gravierend beeinflussen. So wird Tanzen, Sex vor der Ehe und Alkoholkonsum dämonisiert, während das abendliche Studieren der Bibel als Idealtypus dargestellt wird. Der Prediger Estus Pirkle ist dabei besonders interessant, da dieser sich selbst spielt – auch abseits des Filmes ist er in diesem Beruf tätig gewesen. Im Film wirken die Szenen in der Kirche wie eine echte Predigt, die dann allerdings durch Einstreuungen von Kurzfilmen über die jeweiligen Szenarien unterstützt wird. So wirkt der Film wie eine irritierende Mixtur aus tatsächlichen Aufnahmen und Fiktion. Die Atmosphäre des Films ist jedenfalls düster, die Darstellungen sind gewaltsam und die Ansprache an die Zuschauer*innen ist stets in einem verurteilenden Ton. Der Film stellt nicht in erster Linie Atheist*innen, sondern noch nicht völlig radikal-fundamentalistisch indoktrinierte Christ*innen als Feindbild dar. Damit macht der Film deutlich, dass er weniger missionieren will, sondern bereits christlich geprägte junge Menschen, vor den vermeintlichen Konsequenzen eines zügellosen Lebens innerhalb der wilden Siebziger warnen will.

Der Pure-Flix-Kosmos

Anstatt die ideologische Forderung an die Zuschauer*innen durch offene Verurteilung zu stellen, versuchen die modernen Pure Flix-Produktionen eher einen vermeintlich einvernehmlichen Konsens zwischen Zuschauer*innen und Werk herzustellen. Das lässt sich am ersten und dritten Teil der GOD'S NOT DEAD-Reihe (US 2014-2021) zeigen.

Hier versucht Pastor Dave (David A. R. White) einen Dialog zwischen Atheist*innen und Christ*innen herzustellen. Mit gefühligter Musik und einer Ästhetik, die an Werbung für irische Butter erinnert, setzen sich beide Parteien an einen Tisch. Selbstverständlich werden die ungläubigen Student*innen im dritten Teil überzeugt und der antagonistische Universitätsprofessor aus Teil eins gesteht Dave auf dem Sterbebett, dass er Gott in Wirklichkeit bloß hasse und keineswegs dessen Existenz anzweifle.

Dieser Ansatz mag produktiver klingen als die wilden Verurteilungen aus den Produktionen von Ron Or-

mond, jedoch wird schnell klar, dass die in den Filmen gezeigten Atheist*innen zu keinem Zeitpunkt eine sinnvolle Religionskritik ausüben dürfen, da sie schließlich von Fundamentalist*innen konzeptioniert wurden und damit in jeder filmischen Debatte zum Scheitern verurteilt sind.

So konstant wie in der Auswahl ihrer Feindbilder sind die Pure Flix-Filme auch in ihrer Ästhetik. Blumige Farben, ständig gute Laune, dudelnde Radiomusik – wenn die Gefahr auftaucht, weicht meist die überzeichnet idyllische Atmosphäre und das Bild wird farbentsättigt. Die Figur im Zentrum der Geschichte ist meist männlich, Frauen fungieren als gutmütiges, unterstützendes Beiwerk. Die Antagonisten sind fast immer muskulöse Männer.

Die Produktionen von Pure Flix laufen häufig nach dem gleichen Schema ab: Eine christliche Familie lebt in einem gesitteten, friedlichen Umfeld. Eine Bedrohung erhält Einzug in das Leben der Familie, diese Gefahr bleibt selten implizit, sondern ist oft körperlich präsent und ist darüber hinaus durch „fremde“ Attribute definiert. So wird, wie anfangs erwähnt, die muslimische Nachbarschaft als Terrorgruppe inszeniert, was ein islamophobes Feindbild für die Zuschauer*innen zeichnet. In GOD'S NOT DEAD 2 (GOTT IST NICHT TOT 2, US 2016) und GOD'S NOT DEAD: WE THE PEOPLE (GOTT IST NICHT TOT 4 – WIR SIND DAS VOLK, US 2020) wirkt es so, als bedrohe der Staat die Grundrechte von fundamentalistischen Christ*innen. Regelmäßig suchen Beamten*innen in Uniform die unschuldigen Familien auf und schikanieren sie. Das „Fremde“, das Einzug in die eigene Intimsphäre erhält, ist ein typisches Narrativ der rechten Szene. Die Angst vor dem „Fremden“ als Bedrohung kann hier nur durch den Glauben an Gott abgewendet werden.

Pure Flix verhält sich in Bezug auf seine *quotability* allerdings taktisch klug. Es entsteht der Eindruck, dass die Filme auf besonders prägnante Szenen, die als kurze Clips losgelöst, von Diskriminierung zeugen und populär im Internet verbreitet werden könnten, bewusst verzichten. Die Ausgrenzung passiert nämlich eher über die Filme hinweg und im Subtext. Zunächst aber ist es interessant zu betrachten, welches Weltbild Filme auf Pure Flix vertreten und welche Minderheiten diskriminiert werden.

Fast alle größeren Produktionen von Pure Flix haben einen diversen Cast (in Bezug auf *race*). Der von Ben-

jamin A. Onyango verkörperte Schwarze Reverend Jude wächst über die ersten drei Teile der GOD’S NOT DEAD-Reihe zu einer der wichtigsten Figuren heran. Darüber hinaus wird dessen Schwarz-geprägte Kirchengemeinde gezeigt. Es ist allerdings nicht zu übersehen, dass die Antagonisten vieler Pure Flix-Produktionen einen nicht-amerikanischen Hintergrund besitzen. Und auch die deutsche Synchronisation des Reverend Jude im zweiten Teil von GOD’S NOT DEAD forciert eindeutig rassistische Stereotype über die Sprache Schwarzer Menschen.

Politisch brisante Themen der liberalen Bevölkerung werden häufig nur im Subtext angesprochen, eine Ausnahme stellt dabei der Film UNPLANNED (US 2019) dar, der offen Abtreibung thematisiert und als Mord darstellt. Grundsätzlich wird auch zu Themen der LGBTQIA*-Community Stellung bezogen, allerdings nur insofern, als dass keine Repräsentation stattfindet und die heterosexuelle Familie mit klaren Gender-Rollenbildern zelebriert wird. Hierbei ist es interessant zu betrachten, dass es durchaus offen diskriminierende evangelikale Filme gibt, sie stehen aber oft in keinem direkten Zusammenhang mit Pure Flix. Der Anti-LGBTQIA*-Film AUDACITY (US 2015) erinnert zwar in seiner Machart an die Pure Flix-Ästhetik, die Produktion wurde jedoch von der Living Waters Church, einer vergleichbar radikal-christlichen Gemeinde, finanziert.



Eine politische Zielsetzung der tatsächlichen Pure Flix-Filme offenbart sich unter anderem in den vier GOD’S NOT DEAD-Teilen. Die Trump-Anhänger*innen zeigten 2021 unter anderem durch den Sturm auf das Kapitol demokratiefeindliche, staatszersetzende Tendenzen. In diese Kerbe schlägt der 2020 erschienene vierte Teil der Reihe. Wie auch in allen anderen Pure Flix-Produktionen zu diesem Thema werden hier radikale Christ*innen als Opfer antireligiöser Staatsgewalt inszeniert. In GOD’S NOT DEAD 2 stellt eine Gerichtsverhandlung darüber, ob man in der Öffentlichkeit

noch seinen Glauben verkünden darf, die zentrale Handlung des Films dar. Im vierten Teil kämpft eine Gruppe „mutiger“ radikaler Christ*innen dafür, ihre Kinder ohne jegliche staatliche Kontrolle zu Hause beschulen zu dürfen.

Der Staat wird hier als Bösewicht inszeniert und die in den USA in der Mehrheit vertretene Christenheit als Rebell*innen dargestellt. In einem auf YouTube verfügbaren Interview äußert David A. R. White sich persönlich über die Bildungspolitik Kaliforniens und plädiert dafür, Kinder zu Hause christlich aufzuziehen.

Die Zielgruppe der hier behandelten Filme variiert je nach Genre. Massentaugliche, auf Spannung abzielende Filme wie BECKMAN (BECKMANN: IM NAMEN DER RACHE, US 2020), REVELATION ROAD: THE BEGINNING OF THE END (US 2013) oder GODFORSAKEN (US 2019) richten sich tendenziell auch an nicht radikale Christ*innen und an Menschen, die mit dem Glauben nicht so viel zu tun haben. Daher wird in den Filmen immer wieder die Geschichte der Hauptfigur erzählt, der eigentlich nichts mit Gott am Hut haben will, aber durch ein einschneidendes Ereignis doch zum Glauben findet. Jedenfalls könnte diese Narration für Menschen, die erst noch zum Glauben finden sollen, relativ ansprechend sein.

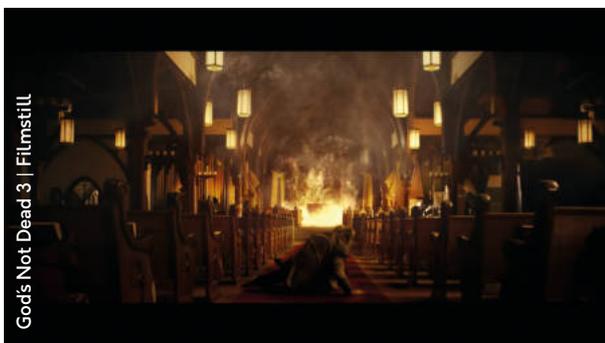
Doch auch für bereits in ihrer Radikalität gefestigte Christ*innen gibt es auf Pure Flix genügend Angebote. Liebesfilme mit Fokus auf christlichen Werten oder ein animierter Spargel, der Kindern die Welt erklären soll, bieten all jenen einen zum Mainstream alternativen Kosmos der Unterhaltung an und dienen eher nicht der Missionierung. Für Außenstehende bestehen dieserart Filme oft durch ihren Trash-Faktor. Eine weitere Parallele des christlichen Films zum klassischen Trashfilm, ist das Kopieren kommerziell erfolgreicher Franchises. Ein Beispiel dafür ist FINDING JESUS (US 2020), ein unabhängig von Pure Flix erschienener Verschnitt von FINDING NEMO (FINDET NEMO, US 2003), der einen kleinen Fisch auf der Suche nach Gott begleitet.

Gibt es eine Möglichkeit, christliche Propagandafilme sinnvoll zu rezipieren?

Um der Antwort auf diese Frage näher zu kommen, sollte man christlich politisch motivierte Filme nicht nur auf Pure Flix eingrenzen, sondern das Phänomen

allgemeiner betrachten. Kaum ein Film hat 2023 für so große Kontroversen gesorgt, wie *SOUND OF FREEDOM* (US 2023). Diese Filme sind also hochaktuell. Jedoch ist es nicht leicht, sie einheitlich zu beschreiben, da sie in ihrer Ausprägung sehr unterschiedlich sein können. *SOUND OF FREEDOM* wurde von Angel Studios produziert, einem Pure Flix ähnlichen christlichen Streaminganbieter. Angel Studios war, nebenbei erwähnt, für die vor geraumer Zeit überall in deutschen Innenstädten angebrachten riesigen Jesus-Plakate verantwortlich, die ihre Eigenproduktion *THE CHOSEN* (US seit 2017) bewerben sollten. *SOUND OF FREEDOM* jedenfalls unterscheidet sich in seiner Ästhetik stark von den typischen Pure Flix Produktionen. Das liegt auch daran, dass *SOUND OF FREEDOM* wertiger aussieht und wesentlich massentauglicher ist, da eher der Menschenhandel als der Glaube ins Zentrum gestellt wird. In den USA und auch in Deutschland wurde der Film stark polarisierend aufgenommen. Während der Film von einigen in den Himmel gelobt oder stark kritisiert wurde, entschieden sich andere wiederum bewusst dazu, den Film lieber nicht anzusehen. Einige Filmkritiker*innen stellten heraus, dass der Film nichts zu bieten habe und geradezu langweilig sei.

Filme wie *SOUND OF FREEDOM* oder die zuvor behandelten Beispiele stellen eine besondere Herausforderung für kritische Zuschauer*innen dar. Viele beginnen vermutlich sofort mit der Dekonstruktion der Ideologie der Filme, wie innerhalb der ersten Hälfte dieses Textes. Das ist natürlich auch legitim, aber was passiert dabei mit den Rezipierenden? Wie bereits erwähnt, sind die christlichen Filme außerhalb ihrer Zielgruppe vor allem als Trashfilme bekannt. Die dem Film entgegengebrachte Geisteshaltung dürfte also bei vielen Zuschauer*innen zynisch sein.



Da Zynismus und die Dekonstruktion von Ideologien im Film sich nicht ausschließen, sei ein zynischer Blick auf den dritten Teil von *GOD'S NOT DEAD: A LIGHT*

IN DARKNESS (GOTT IST NICHT TOT: EIN LICHT IN DER DUNKELHEIT, US 2018) gerichtet. In der Einstiegsszene wirft ein wütender Student einen Stein durch das Kellerfenster der Kirche von Pastor Dave. Der Stein löst eine Explosion im Heizungskeller aus und die Kirche brennt ab. Dieser vollkommen überhöhte Angriff einer liberalen Gesellschaft auf die Kirche wäre in einer zynischen Sichtweise wahrscheinlich das prägnanteste Ereignis des Films.

Wenn Filme zynisch betrachtet werden, ändert sich jedoch möglicherweise die Art, wie die vom Film ausgelösten Affekte wahrgenommen werden. Das Drama wird unter anderem wegen der dilettantischen Machart zur Komödie. Das hat aber zur Folge, dass die vom Film geplante Gewichtung der Ereignisse aus der Balance kommt. Die mutmaßlich vom Film geplante Schlüsselszene ist hingegen das große Finale, in der Pastor Dave sich um einen gewaltfreien Dialog mit den Student*innen bemüht. Wird diesem Film durch eine ironisch-zynische Betrachtung Unrecht getan? Nein, denn den radikal-fundamentalistisch christlichen Dave als großen Friedensstifter zu inszenieren, ist propagandistisch äußerst ausgefeilt. Ganz im Gegenteil zu seiner unprofessionellen filmischen Gestaltung, ist *GOD'S NOT DEAD: A LIGHT IN DARKNESS* ein durchaus schlau strukturierter Film. Die zynische Perspektive kann lediglich die Vorstellung bestätigen, dass der Film versucht, Christ*innen durch die Attacke des Studenten als Opfer darzustellen.

Bei einer alternativen Sichtweise, die versucht, wissenschaftlich, kritisch, aber auch den Affekten des Films nicht vollkommen abgewandt – und damit nicht zynisch – zu sein, könnte es viel leichter sein, etwas Neues zu lernen. Christliche Filme, die evangelikal, allgemein radikal, indoktrinierend oder fundamentalistisch sind, laden in jedem Fall dazu ein, sie analytisch zu untersuchen. Es sollte dabei nicht darum gehen, die Filme nicht aus Versehen zu kritisch oder ironisch zu betrachten. Es geht vielmehr darum, die Filme ernst zu nehmen, um ihre perfide Logik verstehen zu können und damit ihre Gefahr möglichst zu entschärfen. Propagandafilme schöpfen nämlich vor allem dann ihr gefährliches Potential aus, wenn sie ihre Zuschauer*innen emotional erreichen. Gerade deswegen sollte man diese Filme weniger als Trashfilme betrachten, um ihre potenzielle Wirkungsweise nicht zu untergraben. Sonst bleibt die Rezeption von so obskuren Filmen am Ende nur ein Spiegel der eigenen Erwartungen. Und damit wäre wenig gewonnen. ♦



Martin Boosfeld | Linoldruck auf Papier, Fotografie.

Die So-Bad-It's-Good-Rezeptionskultur und ihre Opfer

Essay

Autor*in:
Raphi Dick

Wenn wir uns mal wieder dabei erwischen, in einem passionierten cinephilen Austausch einen Film als „so schlecht, dass er wieder gut ist“ zu betiteln, sollten wir darüber nachdenken, was diese Bezeichnung eigentlich aussagt. Welche Filme werden in diese Kategorisierung eingegliedert, und wie werden sie in einer So-Bad-It's-Good-Rezeption behandelt? Und warum braucht es überhaupt so eine ambivalente Begrifflichkeit? Wie wäre es damit, einen Film als gut zu bezeichnen, wenn wir ihn auch wirklich gut finden?

In der Karriere des Filmemachers Edward Davis Wood Jr. spielt sich Ende des Jahres 1956 ein kurioser Moment ab. Beim Dreh für seinen Low-Budget-Film *PLAN 9 FROM OUTER SPACE* (*PLAN 9 AUS DEM WELTALL*, US 1959) wird eine zentrale Einstellung inszeniert: Dort entweicht der Antagonist des Filmes sichtlich stümperhaft aus einer zusammengepappten Kartonnachbildung einer schaurigen Gruft. Umgeben von Nebelschwaden hält er seine ummantelten Arme vor seine untere Gesichtshälfte, während er in Richtung des linken Bildrandes schleicht – offensichtlich will er etwas verbergen. Laut des Filmposters wird dieser Antagonist von Schauspiellegende Bela Lugosi verkörpert, der Graf Dracula 1931 ein Gesicht verlieh und in mehr als 100 Spielfilmen auftrat. Nun zurück zur Einstellung: Der Antagonist trottet weiter mit der Absicht den Inspektor Dan Clay (Tor Johnson) einzu-

holen und ihn dann zu ermorden. So verschwindet er aus dem Bildkader und es wird auf den verängstigten Inspektor geschnitten. Die Einstellung ist also abgedreht; wir entweichen nun aus der Diegese in die afilmische Realität. Der Regisseur mit dem Spitznamen Ed Wood ruft wahrscheinlich „Cut!“ und der Schauspieler Bela Lugosi kann sich entspannen. Also nimmt er seine Arme runter. Zum Vorschein kommt jedoch Tom Mason: der Chiropraktiker von Ed Woods Frau, kein Schauspieler. Lugosi ist schon vor mehreren Monaten verstorben und Tom Mason vertritt ihn in seiner Rolle des Bösewichtes, obwohl er offensichtlich ein Amateur ist. Das alles wirkt bei erster Betrachtung durchaus eigenwillig und hinterfragbar. Dennoch können uns Ed Woods Filme einen besonderen Zugang zum Phänomen des Trashfilmes und seinem Potential ermöglichen.

Auch Regisseur Tim Burton hat sich in seinem Biopic ED WOOD (US 1994) mit dem besonderen Filmemacher beschäftigt. Hier reproduziert er die geschilderte Szene ähnlich. Beim Drehen der zentralen Einstellung wird auf Ed Wood geschnitten, hinter ihm stehen zwei Produzenten. Er ist begeistert von Tom Mason und seiner Performance, sie sind entsetzt von Woods Idee. „Isn't it wonderful? Bela lives“, raunt Wood träumerisch entückt; die Produzenten entgegenn verwundert: „Doesn't it strike you as a bit morbid?“ - „No. He would've loved it. Bela's returned from the grave. Just like Dracula“, antwortet er. Mit dieser Szene zeigt Tim Burton den besonderen Wert, den Ed Woods Arbeit annehmen



Tom Mason in PLAN 9 FROM OUTER SPACE

kann: Ein eigenwilliger Außenseiter, der mit gesellschaftlichen und künstlerischen Konventionen nicht zurechtkommt, macht Kunst, die durch ihren andersartigen Charakter neue Ideen und Besonderheiten hervorbringt, egal wie (konventionell betrachtet) schlecht oder hinterfragbar sie wirkt. 25 Jahre später wird dieser Moment noch einmal von der Sendung SCHLEFAZ (DE seit 2013) reflektiert. In dieser Fernsehshow, deren Abkürzung für „Die schlechtesten Filme aller Zeiten“ steht, kommentieren Oliver Kalkofe und Peter Rütten ausgewählte Filme, die sie als *lowlights* sehen, Filme, die aus „Kackfilm-Schmieden“ kommen und das *worst-of* aus ihrem Genre bilden. In der siebten Staffel der Sendung behandelten sie PLAN 9 FROM OUTER SPACE. Als der bereits geschilderte Moment, bei dem Tom Mason als Lugosi den Antagonisten des Filmes darstellt, in die Fernsehbüchse übertragen wird, erscheint eine kommentierende Bauchbinde. Dort ist geschrieben: „Bela Lugosi hält sich das Tischtuch nur vor die Gummel, damit keiner merkt, dass er gar nicht Bela Lugosi ist! #SchonLangeTot“. Später wird der Film noch als „Elend“, „Kackhaufen“, „Arbeitsverweigerung“ und „Mord [...] am Kino“ betitelt. Dies sind nur einige von vielen zynischen und vor allem unfairen Spitzen, die Kalkofe und Rütten an die gezeigten Filme verteilen. Obwohl die Moderatoren oft in Interviews und Werbetexten versichern, dass sie die Filme doch so sehr lieben, dreschen sie respektlos auf sie ein, stellen sich über sie, behandeln sie, als wären sie Abfall – Trashfilme halt. Es geht ihnen nicht darum, die Filme vorzuführen, um sie mit Respekt zu behan-

deln, es geht ihnen darum, die Filme vorzuführen, damit über sie gelacht wird. Sie regen das Publikum durch unterschiedlichste Mittel genau dazu an. Es wird *über* den Film, nicht mit ihm gelacht.

Die Fernsehshow ist eine der populärsten Ausformungen einer sogenannten *So-Bad-It's-Good-Rezeptionskultur*, welche Trashfilme zu *So-Bad-It's-Good-Filmen* (wird im Folgenden als *SBIG-Filme* abgekürzt) umbenennt und besonders in cinephilen Kreisen verbreitet ist.

So-Bad-It's-Good-Filme

Jeder hat dieses eine *guilty pleasure*. Ob es das Dschungelcamp oder Nicolas Cage Filme sein mögen – wir alle kennen es. Aber warum sollen wir

uns eigentlich dafür schämen, uns *guilty* fühlen? Film ist subjektive Kunst und folglich ist jede Erfahrung mit Film subjektiv und damit legitim. Die subjektive Rezeption liegt in der Natur des Mediums – sie macht das Funktionieren des Mediums erst möglich. Es muss sich also für nichts geschämt werden. Ähnlich geht es dem seelenverwandten *So-Bad-It's-Good-Film*. Der Name allein weist auf eine positive Erfahrung, die aus Scham abgewertet wird, hin. Ein paar der bekanntesten Beispiele hierfür sind THE ROOM (US 2003), BIRDEMIC (US 2010), TROLL 2 (US/IT 1990) oder auch PLAN 9 FROM OUTER SPACE. Oft übersehen beim offiziellen Kinorelease, werden sie Jahrzehnte später durch soziale Netzwerke wie YouTube oder Letterboxd neu entdeckt. *SBIG-Filme* sind besondere Vertreter von Trashfilmen, Exploitationfilmen oder B-Movies (auch namentlich abwertende Begriffe, die aber oft als Selbstbezeichnungen fungierten und als gezielte Marketingstrategie solchen Filmen Vorteile bringen konnten). Sie haben oft ein geringes Budget und genau hier liegt schon die erste Problematik: *SBIG-Filme* sind selten Big-Budget-Filme (die erwähnenswerte Ausnahme hier ist Verhoevens Meisterwerk SHOWGIRLS (US 1995) mit einem Budget von 45 Millionen US-Dollar). Obwohl eindeutige Kategorisierungen des *SBIG-Filmes* kompliziert sind, scheint es doch so, dass ein großes Budget schon im Vorhinein Filme davor verschont in die Schublade des *SBIG-Films* eingeordnet zu werden. Doch werden dadurch nicht Big-Budget-Filme privilegiert und Low-Budget-Filme diskriminiert? Wie kann es sein, dass monetäre

Mittel automatisch über Qualität bestimmen können? Sicherlich gibt es einen Zusammenhang zwischen beidem, aber wohl kaum ein Machtverhältnis. Es gibt genug Blockbuster, die zeigen, dass ein großes Budget keine große Qualität garantiert. *SBIG*-Filme richten sich mit ihrer unkonventionellen Machart gegen Hollywood und Blockbuster, somit also auch gegen die Normen, gegen das Akzeptierte. Sie brechen meist mit Sehgewohnheiten, werden aber genau dafür als schlecht, grottig oder trashig bezeichnet, sogar bestraft, eigentlich nur weil sie unkonventionell sind. Doch geht es natürlich nicht jedem andersartigen Film mit wenig Budget so. Arthousefilme haben ebenfalls geringe monetäre Mittel und sind meist unkonventionell. Eigentlich befinden sich also Arthousefilme und *SBIG*-Filme im gleichen Lager. Trotzdem habe ich noch nie mitbekommen, wie jemand einen Terrence Malick-Film als *SBIG*-Film bezeichnet hat, obwohl bei seinen neueren Werken die Resonanz meistens negativ ist und sicher daraus Unterhaltung für manche Zuschauer*innen entstehen könnte – aber warum? Bei der Klärung dieser Frage spielt künstlerische Intention eine große Rolle.

Beim Arthousefilm scheint automatisch vorausgesetzt zu werden, dass jede unkonventionelle Entscheidung mit Intention gefällt wurde und somit Wertigkeit besitzt. Beim *SBIG*-Film wird vom Gegenteil ausgegangen: Intentionen werden oft übersehen oder verklärt. Und selbst wenn in einem *SBIG*-Film hinter einer guten Idee kaum Intention stecken sollte, müssten doch die Fragen aufkommen: Ist eine Idee erst dann gut, wenn sie durch eine künstlerische Absicht gerechtfertigt wird? Sollte Intention wirklich so zentral bei der Qualitätsbewertung sein?

Schnelle und einfache Antworten auf diese Fragen gibt es nicht, ich finde aber, dass über Ziele und Beweggründe von Filmen reflektiert werden soll und muss. Trotzdem können sie nie objektiv erfasst oder komplett verstanden werden, vor allem nicht bei einer ersten Sichtung. Die Bedeutung entsteht erst aus der, die wir Zuschauende dem Film zuweisen. Die Künstler*innen können zwar versuchen sie durch verschiedene Stilmittel zu steuern, aber trotzdem sind die Zuschauenden verantwortlich für die Interpretation der Intention. Vielleicht sollte deswegen als erstes die subjektive Wirkung der Stilmittel erfühlt und dann über die Bedeutung reflektiert, nicht die „objektive“

Intention vor die eigene Emotion gestellt, werden.

Zudem erfährt der *SBIG*-Film eine paradoxe Rezeption: Die Filme werden als unterhaltsam wahrgenommen, aber trotzdem als schlecht bewertet. Doch ist nicht eines der vielen Wunder der Kunst, dass sie einen mitreißen und aus der Realität in eine neue teleportieren kann; einen wunderschönen Traumzustand erschafft? Sollte dann nicht ein Film, der genau dies auslöst und uns Unterhaltung schenkt, gut sein?

Dem *SBIG*-Film wird genau dies abgesprochen. Er muss damit leben, anders behandelt zu werden als die meisten Filme. Die subjektive Erfahrung wird zurückgelassen, eine objektive wird erschaffen.

Die objektive Erfahrung richtet sich nach Parametern, die als allgemeingültig angesehen werden und an denen gemessen wird, ob ein Film schlecht oder gut ist. Ein *SBIG*-Film entspricht meistens nicht diesen künstlich erschaffenen, „objektiven“ Parametern. Dass er trotzdem Spaß gemacht hat, oder eine einzigartige Seherfahrung schenken konnte, wird nicht mehr beachtet. Die Objektivität, die eigentlich bei der Filmrezeption kaum eine Rolle spielt, eben weil Kunst selbst nicht objektiv ist, gewinnt hier schlussendlich über die durchrationalisierte Subjektivität. Sie gewinnt über die Ehrlichkeit, die eigenen Gefühle und Erfahrungen zuzulassen, zu ihnen zu stehen und sie zu reflektieren. Wichtige Fragen, die aus solchen ambivalenten Seherfahrungen entspringen können, wie zum Beispiel: „Was für Gefahren birgt das Medium Film, wenn wir mit ihm nicht einverstanden sind, es uns aber trotzdem unterhält?“, gehen komplett unter.

Die Opfer der *So-Bad-It's-Good*-Kultur

Ein typisches weiteres Merkmal eines *SBIG*-Filmes ist eine zentrale Persönlichkeit, die hinter dem Film steht. Sie hat nicht nur am Film mitgewirkt, sondern verkörpert ihn. Bei *THE ROOM* ist Regisseur, Drehbuchautor und Darsteller Tommy Wiseau zu einem ähnlich großen Phänomen wie der Film selbst geworden. Die *SBIG*-Rezeption erschafft einen „liebenswürdigen Freak“, der auf ewig mit dem Film verknüpft ist, weil sein eigenwilliger Charakter sich dort zu manifestieren scheint. Deswegen ist eben die Abwertung, die ein *SBIG*-Film erleidet, eine, die auch die mit dem *SBIG*-Film verknüpfte Persönlichkeit er-

„So-Bad-It's-Good-Filme richten sich mit ihrer unkonventionellen Machart gegen Hollywood und Blockbuster, somit also auch gegen die Normen, gegen das Akzeptierte.“

fahren muss. Oft besitzen diese Personen Eigenschaften, die nicht den Normen der Gesellschaft entsprechen, sie fallen auf, sind Außenseiter*innen. Sie haben im Medium Film eine Chance gesehen, aus dieser Rolle herauszutreten, werden aber vom größten Teil des Publikums wieder zurückgestoßen. Somit kann die Rezeption des *SBIG*-Filmes auch gesellschaftliche und politische Dimensionen, folglich auch Konsequenzen, annehmen. Beim folgenden Beispiel aus der Filmgeschichte wird dies besonders klar.

In Deutschland nimmt der Film *DANIEL DER ZAUBERER* (DE 2004) eine besondere Rolle ein: Er ist einer der einzigen *SBIG*-Filme, die aus diesem Land kommen (die einzigen wirklichen Konkurrenten sind *MACHO MAN* (DE 1985) und *DIE BRUT DES BÖSEN* (DE 1979)). Hier ist nicht der Filmemacher, sondern die Hauptdarstellerin Lana Kaiser die zentrale Persönlichkeit. *DANIEL DER ZAUBERER* ist ein genauso extrovertierter, wie unsicherer Film, der sich in all seiner Naivität, Schrägheit, Authentizität und Queerness Lana Kaisers Persönlichkeit annähert und teils sogar autobiografische Bezüge zu ihrem Leben herstellt. Er zeigt Sorgen, Wünsche und Träume von ihr in einer untypisch, nicht zynischen Sichtweise. Kaiser wird hier von Ulli Lommel, der einst Protegé Fassbinders war, inszeniert, ohne Böswilligkeit oder Hass. Diese Fairness wurde ihr von den Medien jedoch ihr Leben lang verwehrt. Besonders deutlich wurde das 2018. Damals (und auch leider heute noch) war sie unter ihrem Deadname Daniel Küblböck bekannt. Kurz vor ihrem Verschwinden auf dem Kreuzfahrtschiff *AIDA* outete sich Lana als Transfrau. „Es ist jetzt an der Zeit endlich mein wahres Ich, das Gesicht einer Frau zu zeigen“, hieß es in ihrem Coming-out-Statement. Nach dem tragischen Vorfall auf der *AIDA* hat die Boulevardmaschinerie Tausende an Meldungen und Schlagzeilen über Lana Kaiser veröffentlicht. Dort mutmaßte sie über ihre Geschlechtsidentität, über ihre Psyche, über Selbstmord. Fast kein einziges Mal wurde ihr echter Name, ihre echten Pronomen verwendet, besonders weil sie nie als Person und als Künstlerin ernst genommen wurde. Dies begann bereits 2002 durch ihre Teilnahme an der ersten Staffel des Casting-Formats *DEUTSCHLAND SUCHT DEN SUPERSTAR* (DE seit 2002). Damals wurde sie als meinungsspaltender Problemfaktor und überemotionaler Paradiesvogel beleidigt und inszeniert. Formate wie dieses setzen bei



Lana Kaiser in *Daniel der Zauberer*

genauerem Hinsehen auf einen *SBIG*-artigen Mechanismus. Es werden Personen ausgelacht, die aber genau deswegen unterhalten. Es wird etwas als unterhaltsam wahrgenommen und trotzdem herabgewürdigt, besonders weil es nicht gesellschaftlichen Normen entspricht. Im Fall der Realityshow trifft der Spott der Zuschauer*innen allerdings nicht das Werk selbst, also *DSDS*, sondern die dort vorgeführten Protagonist*innen. Hier wurde Lanas Queerness als problematischer unkonventioneller Faktor dargestellt. Ulli Lommels Blick kämpft gegen all diesen Pessimismus an und geht zutiefst ehrlich und emphatisch mit Lanas Person um, der besonders durch die Klatschpresse viel Unrecht getan wurde. Selbst nach ihrem Tod wird sich immer noch weiter über Lana Kaiser lustig gemacht. Beim Auslachen von *DANIEL DER ZAUBERER* wird auch Lana Kaiser ausgelacht, die Zuschauer*innen behandeln sie genauso, wie die Boulevardmedien, der gleiche diskriminierende Mechanismus entsteht. Es scheint, dass die *So-Bad-It's-Good*-Rezeptionskultur als Deckmantel für die Medienbranche und deren Konsument*innen diene, um ihren Hass auf queere und vor allem Trans*personen an Lana Kaiser ausleben zu können. Seit ihrer Teilnahme an *DSDS*, und ihrer darauffolgenden Medienpräsenz, hat sie all diesen Hass aushalten müssen.

Der *So-Good-It's-Good*-Film

Beim Betrachten der *SBIG*-Filme fällt auf, dass viel von ihrem Potential ignoriert wird. Gesellschaftliche Außenseiter*innen haben sich hier künstlerisch ausgelebt, konnten sie selbst sein. Was ihnen in der Gesellschaft verwehrt wurde, wurde ihnen im Film erlaubt. Akzeptiert wurden sie trotzdem nicht, genau wie ihre Filme. Als Rechtfertigung wird Pseudo-Objektivität genutzt, um sich mit einer persönlichen Reflexion über konstruierte Andersartigkeit nicht beschäftigen zu müssen. Filmrezeption dient als erweiterter Unterdrückungsmechanismus, der die Kritik an der Form des Filmes zum Anlass nimmt, gesellschaftliche Unkonventionalitäten niederzumachen. Der *So-Bad-It's-Good*-Film ist nicht gut, weil er schlecht ist, er ist gut, weil er viele Potentiale ermöglicht, weil er die Kraft haben kann, unser Verständnis von Normalität neu zu definieren, weil er Repräsentation erschafft, die im Mainstream- und Kunstkino niemals möglich wäre. Er ist gut, weil er tatsächlich gut ist – ein *So-Good-It's-Good*-Film eben. ♦



SNOWDEN

Im Jahr 2016 verfilmte ein amerikanisches Team um Regisseur Oliver Stone die Geschichte von Edward Snowden und den NSA-Leaks. Nicht überraschend fand Stone jedoch kein amerikanisches Studio, welches den Film finanzieren wollte. Also entschied sich das Team, vor allem in München zu drehen. Hier zu sehen: Joseph Gordon Levitt als Edward Snowden in SNOWDEN (US/FR/DE 2016) in den Straßen Moskaus, mit der Münchner Feldherrenhalle im Hintergrund.

Ein kurzer Gedanke über die Liebe [1512122]

Ein Fenster zur Liebe

Es spiegelt sich im Licht

Du schaust hindurch, siehst wirklich hin

Jemand anderes schaut hinüber

Kann es nicht sehen

Eure Blicke treffen sich

Ihr könnt einander sehen

Sehen, was der andere sieht, könnt ihr nicht

Ein Blick und er packt dich.

Ein Blick und er zentriert dich.

Macht dich krank, wenn du ihn nicht siehst.

Macht dich süchtig, wenn du ihn nicht kriegst.

Sieht man mich?

Siehst du mich?

Sind wir allein?

Ich bin allein.

Die Augen sprechen

Der Sinn ist betäubt

Wollen wir sprechen?

Der Blick trifft erneut.

Ich bin erfreut.

Du bist erfreut.

Sind wir betäubt?

Subathons

Über Machtverhältnisse auf Twitch und das
Zusammenspiel(en) mit der Community

Kürz mal kurz

Alten Hausarbeiten ein neues Leben schenken –
frisch aufbereitet und auf wenige Seiten gekürzt.

Autorin:
Lea Schimpf

Lineares Fernsehen hat schon lange abgedient. Stattdessen erfreut sich die Streamingplattform „Twitch“ immer größerer Beliebtheit. Dabei werden zahlreiche neue Formatideen geschaffen, wie beispielsweise der Streaming-Marathon in Form eines Subathons. Wie verändert sich die uns bekannte Art von Webvideo dadurch, dass andere Menschen nun live dabei sind und reagieren können?

In den vergangenen Jahren ist die Streamingplattform Twitch zu einem riesigen Portal für Medienschaffende geworden. Die Hintergründe der Streamenden sind unterschiedlich: etablierte Content Creator*innen, die bereits seit Jahren professionelle Videos auf Plattformen wie YouTube produzieren, wie auch Amateur*innen, die zum Spaß streamen, ohne ihren Lebensunterhalt damit verdienen zu wollen. Durch zahlreiche Möglichkeiten und verschiedene Inhalte wurde Twitch – seit 2014 übrigens zu Amazon gehörend – zu einer riesigen Entertainmentplattform mit unterschiedlichen Formaten, die in gewisser Weise an eine optimierte Form von linearem Fernsehen erinnern.

Twitch lediglich als Form von Fernsehen für junge Generationen zu bezeichnen, würde jedoch die neuen Möglichkeiten und Ästhetiken außer Acht lassen, die sich in den letzten Jahren durch die Streamingcommunity entwickelt haben. Indem niedrigschwellige (technische) Optionen angeboten werden, um selbst den Sprung zum*zur Medienschaffenden zu meistern, sind Inhalte auf Twitch stark von einer Nähe zum Publikum geprägt, während gleichzeitig ein simpler professioneller Schein erhalten wird. Es gibt zahlreiche

neue Features, die Twitch vom klassischen Fernsehen deutlich abheben. Durch die Interaktion mit Nutzer*innen haben sich auf der Plattform neue, spezifische Umgangsweisen entwickelt. Inwiefern stellt Twitch dabei eine neue Form von Medium dar? Was sich zumindest sagen lässt, ist, dass Inhalte auf Twitch fundamental neue Standards und Konventionen entwickelt haben. Welche Rolle spielt dabei das am Stream aktiv teilnehmende Live-Publikum?

Allgemeines über die Plattform

Der größte Teil der Inhalte auf Twitch ist geprägt von der Gamingcommunity. Mittlerweile gibt es jedoch zahlreiche weitere Themen wie Kochen, Basteln, Musik, Reaktionen auf Content von anderen Medienschaffenden oder einfache Gespräche mit dem Publikum. Trotzdem haben viele Streamer*innen noch auf irgendeine Art einen Bezug zur ursprünglichen Szene. Game Studies-Forscherin T. L. Taylor beschreibt den Stil des Contents wie folgt: „Across the platform, participants are creating new entertainment products that mix together gameplay, humor, commentary, and real-time interaction with fans and audiences.“

Hier findet sich eine spannende Unterscheidung zum linearen Fernsehen: Auf dieser neuen Art Plattform können Menschen nun reagieren. Und zwar nicht nur in Interaktion mit den Streamenden, sondern mit potentiell jedem*jeder, der*die denselben Livestream anschaut. Das geschieht nicht einfach durch eine Kommentarspalte, die nach Produktion und Upload eines Videos Platz für Diskussion bietet. Vielmehr geschehen die Interaktionen gleichzeitig durch eine Livechat-Funktion, was Livestreaming zusätzlich von klassischen Social Media-Umgebungen unterscheidet.

Außerdem wird der Livechat zum Fenster für Informationen, wie Taylor ebenfalls feststellt: „The chat window is also a key place where broadcasters can keep tabs on who is coming and going from their channel, see what their audience is saying, and catch questions that they then generally answer audibly via a microphone.“ Reaktionen aus dem Publikum sind damit integraler Bestandteil des Contents und können direkt Einfluss auf den Inhalt des gestreamten Videos nehmen. Streamer*innen können Feedback erhalten, neue Ideen bekommen und auf die Reaktionen anderer erneut reagieren. Weiterhin gibt das Chatfenster Auskunft über neue *subscriptions* und *cheers*, die während des Streams gekauft werden, sodass die Zuschauer*innen sogar finanzielles Feedback auf den Inhalt geben können.

Inhalte in Kollaboration

Der einzigartige Aspekt an Streamingplattformen wie Twitch sei, dass der Inhalt am Ende gemeinsam von Zuschauer*innen, Produzent*innen und Text mithilfe des Chats kreiert wird, die miteinander in Verbindung stehen, so Taylor. Doch wie genau sieht diese Zusammenarbeit aus?

Über die letzten Jahre hinweg ist Twitch zu einer großen Plattform wie auch zu einer Community herangewachsen, in der alle Mitglieder durch das Nutzen derselben Webseite mit ihren spezifischen Funktionen verbunden sind. Das führte zu einer Entwicklung von Twitch-eigenen Geläufigkeiten, die wiederholt bei verschiedenen Kanälen gefunden werden können. Viele lassen sich in ihren Ursprüngen auf die Monetarisierung von Inhalten zurückführen. So heißt es bei Mark Johnson und Jamie Woodcock: „The exchange of money is built so deeply into both the infrastructure and the culture of live streaming that new monetization methods are welcomed by broadcaster and consumer alike.“ Dieser Aspekt wird immer wich-

tiger in Anbetracht der Tatsache, dass mehr und mehr Content Creator*innen auf Twitch von ihrer Beschäftigung leben können wollen. Die Streamingcommunity hat verschiedene interessante Wege gefunden, um Geld zu generieren und diese Form des Lebensunterhalts zu ermöglichen, wie Johnson und Woodcock festhalten: „The only boundaries are the imagination of the enterprising streamer – seemingly with few limits – and the rules of the platform, which are extremely open and allow all sorts of methods through which to profit from one’s broad-casts.“

Streamen im Marathon

Aufgrund der kreativen Natur der Content Creator*innen und der Notwendigkeit, durch das Streaming Einkommen zu generieren, hat die Twitchcommunity über die Jahre hinweg spannende und vielseitige Wege gefunden, ihre Arbeit zu monetarisieren. Ein bestimmtes Twitch-Format sticht allerdings durch seine einzigartige Machtverteilung zwischen Creator*in und Nutzer*in heraus: Der sogenannte *Subathon*.

Die Regeln des Events sind ziemlich einfach: Ein*e Streamer*in willigt ein, so lange zu streamen, wie neue Abonnements abgeschlossen werden. Das bedeutet also, dass für jedes neue Abonnement, welches während des Streams gekauft wird, der *Subathon* um eine bestimmte Dauer verlängert wird, was üblicherweise durch eine Zeitangabe im Stream selbst einsehbar ist.

Wer hat die Macht im Subathon?

Die Natur des Events fordert die Machtverteilung beim Streamen heraus: Durch den *Subathon* sind die Zuschauer*innen nicht nur in der Lage, durch Textnachrichten und Impulse auf den Inhalt Einfluss zu nehmen. Streamer*innen geben ihrem Publikum außerdem die Möglichkeit, direkt über die Länge des Contents zu entscheiden. Man könnte sogar bis zu einem bestimmten Punkt annehmen, dass sich die Rolle von Streamer*innen ändert und sich dadurch mehr auf die Funktion als Dienstleistende fokussiert: Solange man für den Job bezahlt wird, ist es die Pflicht der Streamenden, Inhalte zu produzieren und bereitzustellen. Zumindest wird das den Zuschauenden so suggeriert. Was genau die Streamer*innen und was die Plattform Twitch bzw. der dahinterstehende Konzern Amazon an den Ausgaben des Publikums verdient, ist dabei ein komplexes System an sich, das diese Machtstrukturen erneut infrage stellt. Das unterscheidet sich

fundamental von der Art von Macht, die das Publikum normalerweise innehat: Natürlich steht es allen jederzeit frei, das Programm zu wechseln oder etwas nicht anzusehen. Aber das ändert nichts an dem Fakt, dass das Bewegtbild immer noch existiert – und im Falle von linearem Fernsehen und Livestreaming noch nicht einmal die Ausstrahlung unterbricht. Aber in einem *Subathon* ermöglicht der*die Streamer*in dem Publikum, über die Länge des Contents zu bestimmen und ihn*sie somit für eine unbestimmte Zeit lang streamen zu lassen. Das Machtgefälle ist nun sogar noch komplizierter: Natürlich haben Streamende immer die Freiheit, einen Stream zu beenden, aber sie entscheiden sich dazu, diese Selbstbestimmung aufzugeben, den Zuschauenden zu überlassen und so lange, wie sie bezahlt werden, Inhalte zu produzieren. Auch wenn die meisten Streamer*innen während des *Subathons* noch vielen Alltagsbeschäftigungen nachgehen, wie Essen, Schlafen und sogar Telefonate führen, sind sie durchgehend durch die Produktion von Content am Arbeiten. Interessanterweise wird allein durch das Setting der Situation und dem Eventcharakter Alltägliches zu Spannendem, was voyeuristisch durch ein Livepublikum beobachtet wird.

Solche Events verlegen den Fokus vom eigentlichen Inhalt vor der Kamera hin zu der Entstehung von Inhalten und machen den Rahmen und die Interaktionen um die Produktion herum zum Teil des Inhalts selbst. Weitergehend würde das sogar heißen, dass das Publikum nicht nur den Inhalt beeinflussen, sondern Teil davon werden kann. Der *Subathon* ist abhängig von Menschen, die die Inhalte konsumieren und sie durch ihre Spenden weiterlaufen lassen. Es handelt sich wahrhaftig um ein faszinierendes Geschehen, das zwischen einem Sozialevent und einer Art von Bewegtbildinhalt fluktuiert. Das steht auch sinnbildlich für die Herausforderungen, die sich durch die Betrachtung des Events aus einer medientheoretischen Perspektive ergeben – was den *Subathon* zu einem Paradebeispiel dafür macht, welche Dimensionen User*innen-Creator*innen-Interaktionen erreichen können.

Herausforderung von Sehgewohnheiten

Nach dem Blick auf einen kleinen Teil der verschiedenen Möglichkeiten der Interaktion, die Twitch anbietet, lässt sich sicherlich sagen, dass die Plattform zu einem Platz für neue Wege, Inhalte zu erstellen, geworden ist. Die produzierten Inhalte fordern heraus,

was wir bisher gewohnt waren, zu konsumieren. Ein Livepublikum auf Twitch zu haben, ist eben nicht das Gleiche, wie ein Livepublikum im Fernsehen; es hat eine gesamte Community geprägt und sich aus den Möglichkeiten herausgebildet, die die Plattform anbietet. Interaktionen zwischen Creator*in und Zuschauer*in sind die treibende Kraft für viele neue Ästhetiken, die auf Twitch blühen, und bieten endlose Anknüpfungspunkte für Forschungsmöglichkeiten. Die wichtigste Veränderung ist, dass die Community nun an der Herstellung des Bewegtbildes beteiligt ist und das genau zu der Zeit, zu der das Video gefilmt wird. Streamende geben ihrem Publikum einen Ort, an welchem sie sich selbst ausdrücken, sowie beeinflussen können, was auf dem Bildschirm passiert. Meist geschieht das durch die Verwendungsmöglichkeiten des Textchats – im Falle von Events wie *subathons* jedoch hält die Partizipation des Publikums das Bild am Laufen.

Außerdem ist der Inhalt der Plattform anders als zuvor und eröffnet neue Möglichkeiten dafür, was als unterhaltsam genug für Medienschaffende gilt. Das kann bei Events wie dem *Subathon* beobachtet werden, bei welchen das Publikum intensiv mit dem Alltag von Content Creator*innen in Verbindung steht, oder bei ungeschnittenen Streams von (scheinbar authentischen) täglichen Aktivitäten wie Kochen und Basteln. Dinge, die niemals in den uns bisher bekannten Medien in dieser Form funktioniert hätten, sind nun die tägliche Arbeitsgrundlage für Streamer*innen – etwas, das bereits mit der zunehmenden Beliebtheit von Social Media beobachtet werden konnte. Im Kontrast zu der großen Menge an Bräuchen und Möglichkeiten, die Twitch über die beschriebenen Events hinaus anbietet, kann dieser Text nur einen kleinen Einblick darin geben, was über den neuen Medienraum analysiert werden und weitere Gedanken anstoßen könnte. ♦

QUELLEN

- Johnson, Mark R./Woodcock, Jamie (2019): „And Today’s Top Donator is“: How Live Streamers on Twitch.tv Monetize and Gamify Their Broadcasts. <https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/2056305119881694> (15.03.2023).
- Taylor, T. L. (2019): *Watch Me Play. Twitch and the Rise of Game Live Streaming.* Princeton, NJ.

Game Studies

Spielplatz der Wissenschaft?

Autorin:
Lea Schimpf

Das Bild von Gaming in unserer Gesellschaft ist im Wandel: Eben noch gab es das Vorurteil des faulen, aggressiven (und zumeist männlichen) Gamers, heute ist das Buzzword Gamification omnipräsent und der Schlüssel zum Erfolg für neue Produkte. Die Szene (oder in diesem Fall eher die Industrie) hat sich mittlerweile in zahlreiche Richtungen weiterentwickelt und bietet für jede Persönlichkeit und Stimmungslage Angebote – vom Smartphone bis zum High-End-Computer. So wie es unmöglich ist, den großen Markt in seiner Gesamtheit zu erfassen, so fällt es auch schwer, die jungen Game Studies auf eine Ausrichtung zu beschränken. Die kulturwissenschaftlich geprägte Disziplin lebt – genauso wie ihr Objekt Videospiele – von Multimedialität und der Verschränkung von Wahrnehmungen. Das Game Studies Journal beispielsweise definiert seinen eigenen Arbeitsauftrag folgendermaßen: „To explore the rich cultural genre of games; to give scholars a peer-reviewed forum for their ideas and theories; to provide an academic channel for the ongoing discussions on games and gaming.“

Die Betrachtung von Videospielen und ihrer Medienkultur hat unzählige Anknüpfungspunkte, die die eigene Disziplin immer wieder aufs Neue rechtfertigen. Der Gegenstand selbst lässt sich kaum auf allgemein gültige Einzelteile reduzieren. Denn trotz etablierter Genres und wiederkehrender Mechaniken haben Videospiele für sich genommen keine standardisierte Struktur, die ihnen immanent wäre. Kaum ein

Spiel lässt sich damit wie ein anderes betrachten: Mal gibt es eine Handlung, mal nicht. Manchmal gibt es eine ganze Welt, die erkundet werden kann, und ein anderes Mal finden Ereignisse nicht einmal im uns bekannten euklidischen Raum statt (wer sich das nicht vorstellen kann, dem seien an dieser Stelle herzlich Spiele wie „Hyperbolica“ empfohlen; allein beim Zuschauen sind Kopfschmerz und Entfremdung von unserer Welt garantiert). Spiele leben von Gestaltung, Möglichkeiten, Interaktion, Immersion und teilweise sogar von Simulation – zuallererst aber immer von den Spielenden, die in Beziehung mit dem Medium treten.

Game Studies allein auf die Betrachtung von Gameplay zu beschränken, würde aber genau diese Vielfalt der Disziplin verfehlen. Gaming hört nicht auf, wenn das Spiel beendet ist. Die reiche Kultur, die sich rund um das Spielen gebildet hat, ist deshalb genauso Betrachtungsfeld wie die Herausforderungen, die sich aus der Multimedialität ergeben: Was verändern die Möglichkeiten eines Videospieles mit dem allgemeinen Verständnis von Narration? Nehmen die Spielenden nur eine Geschichte wahr, oder erzählen sie als aktiv handelnde Person ihre eigene Geschichte? Was machen die Entscheidungen, die man in Spielen trifft, mit einem persönlich? Es gibt kaum ein Feld in den Geisteswissenschaften, was sich nicht einbringen lässt. Und genau das macht Game Studies zu einem Spielplatz für neue Ideen und Impulse aus allen Richtungen. ♦

GAME STUDY JOURNAL:
The International Journal of Computer Game Research



Going strong seit 2001. Die Online-Version des zitierten *Game Study Journals* präsentiert verschiedene, leicht zugängliche Artikel rund um die Game Studies, die auch einfach beim Schmökern Spaß machen! Außerdem gibt es viele Artikel mit kulturwissenschaftlichem Ansatz.



Grundlegende Einführung: Game Studies
Beil, Benjamin/Hensel, Thomas/Rauscher, Andreas (Hrsg.) (2018):
Game Studies. Wiesbaden: Springer.



Sehr angenehme und umfassende Einführung in die Disziplin. Erinnert stark an die Einführung in die Filmanalyse und kann auch ähnlich betrachtet werden. Gerade der Text zur Transmedialität von Hanns Christian Schmidt ist aus Perspektive der Filmwissenschaft ein guter Anknüpfungspunkt, um den eigenen Horizont zu erweitern.

Zeitschrift für Medienwissenschaft: SPIELEN

Gesellschaft für Medienwissenschaft (Hrsg.) (2021): Zeitschrift für Medienwissenschaft. Heft 25: Spielen, Jg. 13, Nr. 2. Bielefeld: transcript.



Die Zeitschrift für Medienwissenschaft dürfte wohl den meisten am Institut bekannt sein. 2021 widmete sich eine Ausgabe ganz dem Thema Spielen. Die Beiträge eröffnen verschiedene Dimensionen, die der Medienwissenschaft sehr nah bleiben und verschiedene wissenschaftliche Ansätze zur Betrachtung des Spielens bieten.



Can you emoji?

Welche 19 Film- bzw. Serientitel sind hier mit Emojis-Kombinationen beschrieben?

Rätsel-Redaktion:
Martin Boosfeld, Sinan Eichelkraut, Florian Lampe, Thomas Range

Datei Nachricht Einfügen Optionen Überprüfen Hilfe



Von: Alexandra

An: Marc

Betreff: AW: AW: Chasch mir bitte bim Filmquiz hälfe?



Ohrwürmer für die Augen

Welche Filme mit berühmten Melodien stecken hinter den Noten?



1



2



3

4



5



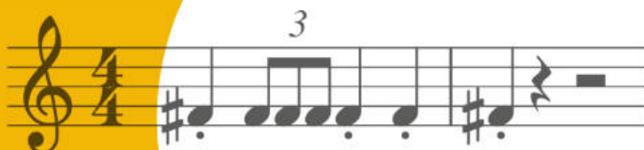
6



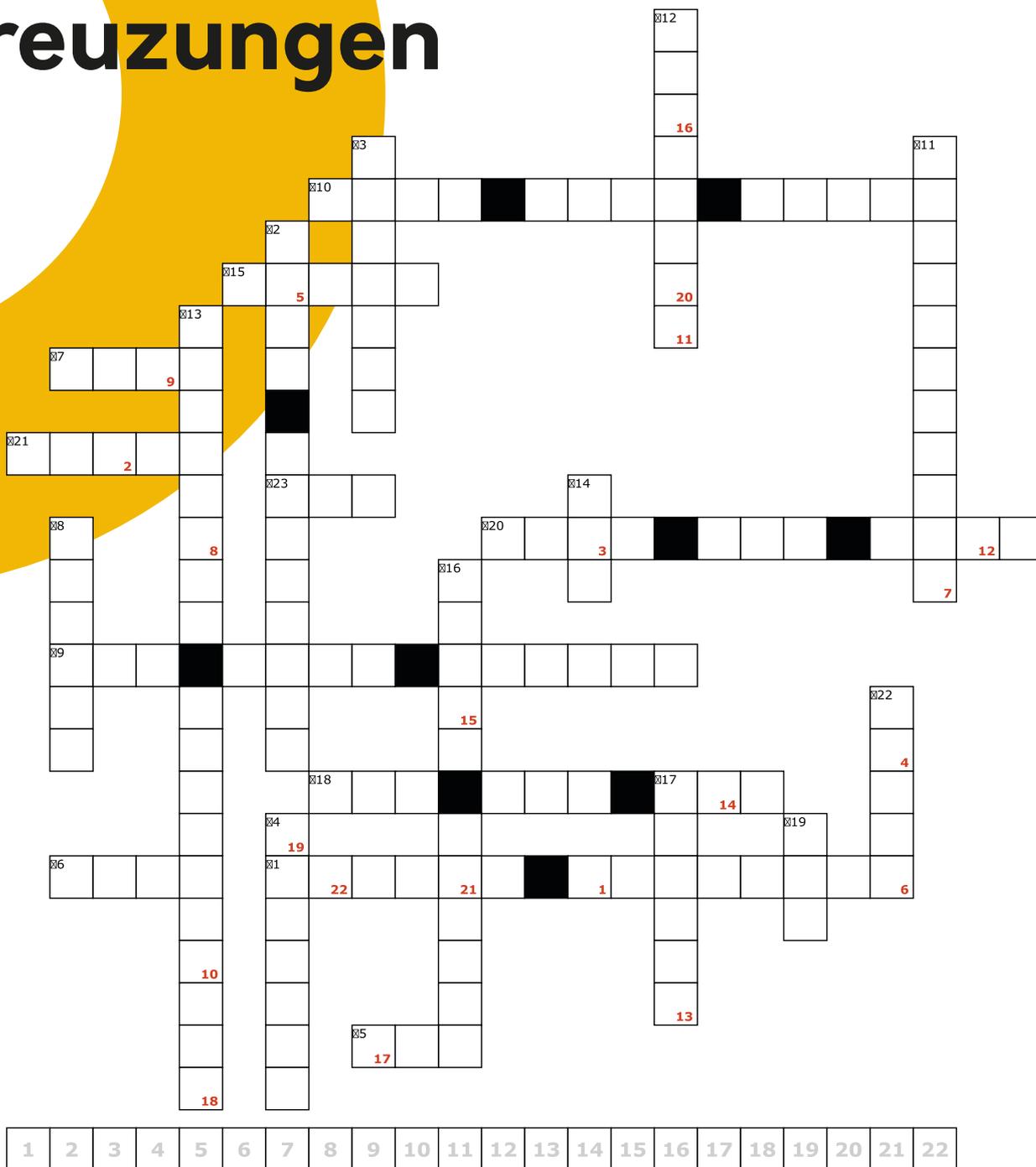
7



8



Kreuzungen



1. Wie heißt der Sprecher von Justus Jonas in den Die drei ???-Hörspielen?
2. Wer wurde mit 48 Nominierungen am häufigsten für den Oscar in der Kategorie „Beste Filmmusik“ nominiert?
3. Um welche Stadt neben Wien geht es in Marjane Satrapis *Persepolis*?
4. Audio-on-Demand Angebot, welches aus dem Hörfunk entstanden ist.
5. Feed, mit dessen Hilfe in den 2000ern Podcasts abgerufen wurden.
6. Deutscher Musikpreis, der 2018 aufgrund von Kritik an seiner Preisverleihung eingestellt wurde.
7. Tonaufzeichnung allgemeiner Umgebungsgeräusche.
8. Größtes Live-Streaming-Portal für Videospiele.
9. Der erste Tonfilm in Spielfilmqualität.
10. Auf Romeo und Julia basierendes Musical von Leonard Bernstein.
11. Ein zu den Elektrophonen gezähltes Musikinstrument, welches auf elektronischem Wege per Klangsynthese Töne erzeugt.
12. Das einzige verbreitete Musikinstrument, das berührungslos gespielt wird und dabei direkt Töne erzeugt.
13. Bekanntes Berliner Vokalensemble der 1930er Jahre, das Lieder wie „Mein kleiner grüner Kaktus“ hervorgebracht hat.
14. Abkürzung für „Portable Document Format“.
15. Englischer Begriff für das Geräuschemachen im Film.
16. Autor des Radiohörspiels „Der Krieg der Welten“ von 1938.
17. Anderes Wort für Tonwellen.
18. Ohrwurm von Anke Engelke und Bastian Pastewka.
19. Einheit benannt nach Alexander Graham Bell, entspricht 10 Dezibel.
20. Christlich-fundamentalistische Anti-Atheismus-Reihe der Produktionsfirma Pure Flix (engl. Titel).
21. Kleiner norddeutscher Ort an der Elbe und Titel eines True-Crime-Podcasts.
22. Nachname eines slowenischen Philosophen und Filmtheoretikers, Slavoj ...
23. Begriff für Lichtempfindlichkeit bei fotografischem Material.



REINVENTION

i'm reinventing myself
 eyes closed
 brows furrowed
 wrinkles as deep as my doubts

my thoughts — a silent train of words
 like a mantra spoken over and over again
 a kind of
 hopeful - yet - sceptical - take-home - DIY - self - fulfilling - destiny
 to grow into myself
 to breathe again
 to smile more
 to complete the cycle of pain
 because that's the only way to
 change

(at least that's what they tell me)
 to change
 current states of misery
 the atoms that make up my chemistry
 and this constant fear
 that seems to spread out on a molecular level
 like cancerous cells
 or poison ivy

i'm reinventing myself
 choosing to move forward
 willing my forehead to relax
 my jaw to unclench
 my heart to keep beating
 and to let go

if i just keep my eyes closed for a bit longer
 maybe i'll open them as a new version
 of the person i am today

Kleingedrucktes

Weiße Emotionen und die Frage nach antirassistischen Angeboten wie dem Round Table Antidiskriminierung

Autorin: Michelle Quack



Seit Sommer 2021 gibt es nun schon den Round Table Antidiskriminierung des FTMKs. Konzipiert als möglichst niedrigschwelliger Raum, soll hier ein Austausch zwischen Studierenden und Dozierenden über diskriminierungs- und rassismusbezogene Ausschlussmechanismen mit intersektionalem Blickfeld im universitären Kontext stattfinden. Die Idee entwickelte sich aus gegenseitigem Interesse, sowohl von Rassismus Betroffenen als auch *weißen* Dozierenden und Studierenden. Dieser Raum ist nicht als Safer Space gedacht, soll natürlich dennoch eine Atmosphäre schaffen, in der möglichst keine Ausschlussmechanismen reproduziert werden. Nach dreijährigem Bestehen fällt auf, dass besonders wenig Studierende sowie Dozierende ohne eigene Diskriminierungserfahrungen, sich von diesem Angebot angesprochen fühlen. Möglicherweise wird der geöffnete Raum von diesen Studierenden und Dozierenden als zu konfrontativ empfunden. Obwohl nie vorausgesetzt wird sich in antirassistischer Arbeit auszukennen, scheinen sich doch recht wenige an das Thema heranzutrauen oder Nachfragen zu stellen. Drei Jahre nach der Gründung des Round Tables und vier Jahre nach dem Anschlag in Hanau vom 19. Februar 2020 und den andauernden Black Lives Matter Protesten, die im Mai desselben Jahres in Deutschland ankamen, scheint die Konfrontation mit dem eigenen *weiß*-Sein und der Auseinandersetzung über bestehende Privilegien, weiterhin ein rotes Tuch. Eine eigene und strukturelle Betrachtung von reproduzierten Rassismen und Ausschlussmechanismen bleibt weiterhin

aus. Soziale Medien können einen ersten Bezugspunkt bieten, um sich zu informieren. Allerdings reicht es nicht aus nur über Antirassismus zu lesen – auch die eigene Positionierung muss hinterfragt werden. Mit anderen Personen in Verbindung zu treten, ist ein wichtiger Schritt der Selbstreflexion und Solidarisierung. Peggy Piesche und Susan Arndt formulieren es folgendermaßen: „Es reicht nicht aus sich zum Antirassismus zu bekennen, um nicht über Rassismus reden zu müssen.“

Die fehlende Partizipation könnte auch mit dem Begriff „Antidiskriminierung“ zusammenhängen. Für einige ist dieser Begriff schon zum Reizwort geworden und entfacht eine Konfrontation mit eigenen Vorurteilen und der Ohnmacht, diese einzuordnen, da eine gewisse Unwissenheit über Diskriminierungsprozesse vorherrscht. Oft scheint dies aber mit einer Negation des Themas in der Öffentlichkeit einherzugehen, anstatt die eigenen Denkprozesse zu reflektieren. Jule Bönkost geht in ihrem Text zu *weißen* Emotionen genau auf diese Diskrepanz im Verhalten von *weißen* Menschen ein, wenn Rassismus an Hochschulen zum Thema wird. Sie betont dabei, dass mit der Auseinandersetzung oft die Angst einhergeht, etwas „falsch“ zu machen und von anderen Personen dafür kritisiert zu werden. Unter anderem werde deshalb oft erst gar nicht an rassismuskritischen Angeboten teilgenommen. Dabei ist es so, dass je mehr sich mit dem Thema beschäftigt wird, desto mehr Selbstsicherheit erhält man: „Das Sprechen über Rassismus fällt einfacher und es kommen positive Gefühle, wie Gefühle von Integrität, Menschlichkeit und Hoffnung, hinzu.“ Weiter sagt Bönkost: „Wenn wir über Rassismus lernen, lernen wir neue ungewohnte Perspektiven auf Rassismus kennen. Diese neuen Sichtweisen hinterfragen unsere bisherigen Annahmen über Rassismus. Wir verlassen unsere Komfortzone und uns wird bewusst, dass Rassismus auch unser eigenes Denken und Handeln beeinflusst.“ Dieser Lernprozess solle aber nicht von Schuld durchzogen sein, denn dies wirke eher lähmend als fördernd.

„Verunsicherungen sind kein Störfaktor, sondern ein wesentlicher Bestandteil solcher Bildungsprozesse.“

Von antirassistischen Programmen können wir alle profitieren und die eigenen Emotionen sollten diesen Lern- und Weiterbildungsprozessen nicht im Weg stehen. In diesem Zuge noch einmal die herzliche Einladung an unseren Semester-treffen vom Round Table Antidiskriminierung des FTMKs teilzunehmen. Gerne könnt ihr auch erstmal nur zuhören. Falls ihr den Text von Jule Bönkost noch weiterlesen wollt, findet ihr diesen im Internet als PDF frei verfügbar. ♦

QR-Code

Mehr Informationen zum Round Table Antidiskriminierung gibt es auf der Webseite des FTMK-Instituts...



...oder folgt @roundtable_ftmk auf Instagram.

QUELLEN

- Bönkost, Jule (2017): Normalisierung weißer Emotionen als Strategie rassismuskritischer Bildungsarbeit. Berlin: Institut für diskriminierungsfreie Bildung.
- Arndt, Susan/Ofuatey-Alazard, Nadja (Hrsg.) (2011): Wie Rassismus aus Wörtern spricht. (K)Erben des Kolonialismus im Wissensarchiv deutsche Sprache. Münster: UNRAST Verlag.



DER VORLESER

Berlin-Neustadt der 1950er Jahre, gedreht am Haus Gerling in Köln. Das Baudenkmal aus den 50ern dient hier als passende Außenkulisse für das entscheidende Gerichtsurteil zum Prozess von Hanna Schmitz (Kate Winslet). Hier zu sehen: David Kross als junger Michael Berg in der Verfilmung von *THE READER* (*DER VORLESER*, US/DE 2008).

Die deutsche Filmszene: Zwischen Potenzial und Problemen

Kolumne

Autor:
Konstantin Voith

Neulich machte ich mit ein paar Freund*innen einen Filmabend. Doch wieder einmal erschwerte uns das Überangebot der Streamingdienste die Auswahl. Welcher Film sollte es werden? Um den Entscheidungsprozess zu beschleunigen, schlug ich als erstes VICTORIA (D 2015) vor. Einen One-Take-Film über eine Nacht in Berlin, zwischen Partys und Gewalt. Die Prämisse klingt erstmal wenig originell, doch der Fakt, dass dieser Film am Stück in einer einzigen zweistündigen Plansequenz gedreht wurde, macht ihn umso interessanter. Als ich dann aber erzählte, dass es sich um einen deutschen Film handle, äußerten meine Freund*innen direkt großes Misstrauen. „Deutsche Filme sind immer scheiße“, hieß es da. Oder: „Das deutsche Kino kann doch eh nichts.“ Ich fand das sehr spannend. Es war auch nicht das erste Mal, dass ich diese kategorische Ablehnung gegenüber deutscher Filme erlebt habe. Da ich diese Meinung aber in keiner Weise teile, habe ich mich gefragt, woher der schlechte Ruf kommt. Ist er vielleicht sogar gerechtfertigt? Beim deutschen Mainstreamfilm gibt es meiner Meinung nach durchaus Probleme. Neue Erfahrungen suche ich hier oft vergebens, die Themen sind häufig dieselben. Gefühlt gibt es nur zwei Modelle für deutsches Kino: Die austauschbaren Beziehungskomödien à la Schweiger und Schweighöfer. Oder die Dramen zu Weltkrieg, Nationalsozialismus und DDR. So jedenfalls das Klischee. Auch das Klischee, in dem meine Freund*innen denken. Und wenn man davon ausgeht, dass das wirklich alles ist, was der deutsche Film zu bieten hat, dann würde ich ihre Vorbehalte absolut teilen. Das Problem ist nun einmal, dass solche Filme im Vergleich zu Projekten wie VICTORIA meist recht erfolgreich sind und dementsprechend endlos weiterproduziert werden. Die Besucherzahlen der Kinos gehen generell immer stärker zurück. Wahrscheinlich wird sich viel lieber beim abendlichen Rotwein der schemenhafte Krimi aus dem Hause TATORT (DE seit 1970) oder POLIZEIRUF 110 (DDR 1971–1990, DE seit 1990) zu Gemüte geführt. Da wissen alle, was sie kriegen. Am Ende wird der Fall gelöst und es war mal wieder die Person, von der es wirklich niemand erwartet hätte. 90 Minuten Berieselung, Fernseher aus und alles schon vergessen. Zu Hause ist es halt einfach am gemütlichsten. Ab und zu finde ich solche Filme selbst

ganz nett, wenn ich mal abschalten und nicht groß nachdenken will. Doch auf die Dauer wird das den Möglichkeiten, die das Medium Film bietet, einfach nicht gerecht. Wird sich dann doch mal vom Sofa aufgerafft und in ein Kino gegangen, sehen sich offenbar viele mit derselben Entscheidung konfrontiert, wie vor dem heimischen Fernseher. Um Enttäuschungen zu vermeiden, bei denen sich die teure Karte am Ende nicht gelohnt hat, wird lieber die angepasste Massenware großer Studios geschaut. Man weiß wenigstens was einen erwartet und die Unterhaltungsbedürfnisse werden befriedigt.

Diese Erwartungshaltung beschränkt sich nicht nur auf Deutschland – Stichwort: Marvelisierung und Franchisefilme. Denn internationale Produktionsfirmen und Verleihe verfolgen auch internationale Strategien. Unsere Konsumhaltung ist Effekt einer Gewohnheit, das Kino als Blockbustermaschine zu begreifen, angefangen bei Spielberg, bis hin zum aktuellen, amerikanisch dominierten Markt, wo austauschbare Greenscreen-Filme schon lange die Filmlandschaft verseuchen. Doch gerade in Deutschland entsteht so ein Teufelskreis, in dem die Filmförderanstalten auf jegliche Originalität und Innovation eher allergisch reagieren, da die Quote als einziges Maß angesehen wird. Das Publikum, so denkt man sich dort vielleicht, wäre bestimmt überfordert von innovativem Stoff. Die experimentellen Ansätze existieren bis auf wenige Ausnahmen dann nur für ein kleines Publikum im Programmkinos und sind finanziell oft wenig rentabel.

Es gibt durchaus junge und innovative Filmemacher*innen mit frischen Ideen, auch in Deutschland. Doch ungünstigerweise kosten Filme nun mal Geld und müssen dementsprechend auch wieder Geld einbringen, weshalb Experimente nicht gern gesehen sind. Die Förderanstalten unterstützen den Einheitsbrei, weil dieser sich rentiert. Das Publikum konsumiert ihn, weil er nun mal den Großteil des Angebots ausmacht. Es ist leider eine *self-fulfilling prophecy*.

Übrigens haben wir nach langer Überzeugungsarbeit meinerseits doch noch VICTORIA geschaut. Meine Freund*innen waren echt begeistert. Die eigenen Sehgewohnheiten herauszufordern, ist immer noch der erste Schritt, um seinen Horizont zu erweitern. ♦

DANKE!

Wir möchten uns ganz herzlich bei allen Unterstützer*innen bedanken, ohne die das Erscheinen der zweiten Ausgabe von Irgendwas mit Medien nicht möglich gewesen wäre!

Univ.-Prof. Dr. Alexandra Schneider und *Univ.-Prof. Dr. Marc Siegel* – für die stetige Unterstützung unserer Redaktion, für Eure Zeit, Ideen und die Mitfinanzierung der zweiten Ausgabe.

Univ.-Prof. Dr. Tanjev Schultz – für Ihr wertvolles Feedback zur ersten Ausgabe sowie die finanzielle Unterstützung der zweiten.

Keno Fiedler – für die vielen Stunden Arbeit, Dein wertvolles Feedback und das Teilen Deiner Erfahrung.

Jens Hartmann – für die Beratung der Setzenden und Deine große Hilfe bei der Druckabnahme. Ohne Dich wären wir ein Online-Magazin!

Philipp Neuweiler – für Deine Begeisterung für unser Projekt und Dein stets offenes Ohr für unsere Ideen, Vorstellungen und Nachfragen. Es ist nicht selbstverständlich so viel Zeit zu investieren und das schätzen wir sehr! Außerdem freuen wir uns total über die Irgendwas mit Medien-Webseite und danken in diesem Zuge auch den beteiligten „Interaktive Medien“-Studierenden *Maria Fernanda Escutia de Anda, Lara-Therese Heinemann, Katharina Takana Jacquemin, Haruka Miyamoto* und *Paulina Schlosser*.

Fabian Kling – für Deine wahnsinnig tolle Unterstützung beim Erarbeiten unserer Organisationsstruktur, was uns einen gehörigen Schub Motivation und Orientierung gegeben hat.

Timo Nicolai – für die großartigen Illustrationen die so viele Seiten in unserem Heft schmücken!

Josephine Miehke – für Deinen fantastischen Comicstrip.

Karl-Heinz Ernst – für Ihre Unterstützung bei Rechtsfragen.

Univ.-Prof. Dr. Katja Schupp und *Markus Reuter* – für die Möglichkeit, den Co-Workingspace im Medienhaus für unsere Redaktionssitzungen zu nutzen.

Laura Teixeira – fürs Korrekturlesen.

Harun Yelkovan – für Deine Fotos, auch wenn sie hier nur ver fremdet zu sehen sind.

Dominik Grösch – für die Bildbearbeitung.

Auflösungen der Rätsel

Emoji-Rätsel:

1. Heartstopper; 2. Spider-Man: Across the Spider-Verse; 3. Indiana Jones; 4. Planet der Affen; 5. Findet Nemo; 6. Ice Age; 7. Ritter der Kokosnuss; 8. Titanic; 9. Ted Lasso; 10. Blue; 11. Sex Education; 12. Avatar; 13. The Simpsons; 14. Cast Away – Verschollen; 15. Das Schweigen der Lämmer; 16. Der mit dem Wolf tanzt; 17. Der Blade Runner; 18. The Big Lebowski; 19. Lawrence von Arabien

Musikrätsel:

1. The Five Tones (Unheimliche Begegnung der dritten Art); 2. Hedwigs Theme (Harry Potter); 3. Imperial March (Star Wars); 4. Rue's Whistle (Die Tribute von Panem); 5. Man with a Harmonica (Spiel mir das Lied vom Tod); 6. James Bond Theme (James Bond); 7. Mission: Impossible Theme (Mission: Impossible); 8. Opening (Hamilton).

Kreuzworträtsel:

1. Oliver Rohrbeck; 2. John Williams; 3. Teheran; 4. Podcast; 5. RSS; 6. Echo; 7. Atmo; 8. Twitch; 9. The Jazz Singer; 10. West Side Story; 11. Synthesizer; 12. Theremin; 13. Comedian Harmonists; 14. PDF; 15. Foley; 16. Orson Welles; 17. Schall; 18. Shu Shu Shu; 19. Bel; 20. Gods not Dead; 21. Drage; 22. Žižek; 23. ISO.

Impressum

Irgendwas mit Medien

2. Ausgabe, Jahrgang 2, 2024

Herausgeber

Marie Frei und Theresa Krebs

im Namen der gesamten Redaktion

Redaktionsleitung

Marie Frei und Theresa Krebs

Redaktion

Valentin Albrecht, Martin Boosfeld, Raphi Dick, Sinan Eichelkraut, Julius Ernst, Marie Frei, Johannes Keens, Theresa Krebs, Florian Lampe, Michelle Quack, Thomas Range, Marius Rösch, Josefin Scherer, Lea Schimpf, Lorena Schreiber, Süreya Seemann, Lucas Tischner, Konstantin Voith, Simon Winkel

Design

Martin Boosfeld, Sinan Eichelkraut, Lucas Tischner, Laura Bonaventura

Layout und Satz

Marius Rösch, Johannes Keens

Umschlaggestaltung

Martin Boosfeld

Bildbearbeitung

Simon Winkel, Lucas Tischner

Illustrationen

Timo Nicolai, Marie Frei, Martin Boosfeld

Lektorat

Josefin Scherer

Druckabnahme

Jens Hartmann

Finanzierung

Arbeitsbereich Filmwissenschaft | Mediendramaturgie



Druck

Pinguin Druck GmbH



Gedruckt auf umweltfreundlichem Papier

Bildnachweise

© Raimond Spekking, 2018 (Lizenz: CC BY-SA 4.0) (S. 9); © Sinan Eichelkraut, 2023 (S. 14); © Third Window Films (S. 15, 18); © Marjane Satrapi, 2004 (S. 20); © Thomas Range, 2023 (S. 22); © GDJ, 2023 (S. 31); © Núcleo Editorial, 2012 (Lizenz: CC BY-NC-ND 4.0) (S. 32); © Timo Nicolai, 2024 (S. 33); © Lucas Tischner, 2023 (S. 35, 36); © Ernesto de Carvalho, 2010 (S. 38); © Julian Heck, 2020 (S. 47); © Valentin Albrecht, 2023 (S. 55, 56); © The Ormond Organization (S. 58); © Fathom Events (S. 60); © Pure Flix Entertainment (S. 61); © Winkler Film GmbH (S. 64); © Sunfilm Entertainment (S. 66); © Thomas Range, 2023 (S. 67); © Round Table Antidiskriminierung, 2023 (S. 78); © Valentin Albrecht, 2023 (S. 79).

Urheberrecht

Das Magazin sowie alle in ihm enthaltenen Beiträge, Grafiken und Abbildungen sind urheberrechtlich geschützt. Die durch die Herausgeber erstellten Inhalte und Werke auf diesen Seiten unterliegen dem deutschen Urheberrecht. Die Vervielfältigung, Bearbeitung, Verbreitung und jede Art der Verwertung außerhalb der Grenzen des Urheberrechtes bedürfen der schriftlichen Zustimmung der jeweiligen Autor*innen bzw. Ersteller*innen. Downloads und Kopien dieser Seite sind nur für den privaten, nicht kommerziellen Gebrauch gestattet.

Soweit die Inhalte auf dieser Seite nicht vom Betreiber erstellt wurden, werden die Urheberrechte Dritter beachtet. Insbesondere werden Inhalte Dritter als solche gekennzeichnet. Sollten Sie trotzdem auf eine Urheberrechtsverletzung aufmerksam werden, bitten wir um einen entsprechenden Hinweis. Bei Bekanntwerden von Rechtsverletzungen werden wir derartige Inhalte umgehend entfernen.

Redaktionsschluss: 23.12.2023

if you
cannot look into the mirror
and see your golden sail
how will you ever
see it reflected back at you
through someone else's eyes?

how will you ever accept love?

