

»Rattenfänger« von Europa

Generationsnarrative und Zukunftsbilder

im gegenwärtigen deutschsprachigen Science-Fiction-Film

GABRIELE MUELLER

Abstract

*This article discusses German-language science fiction films and examines their narratives of generational conflict and their visions of the future within the context of contemporary European cultural discourses. In recent years, European narrative cinema has rediscovered the science fiction genre and exploited its potential for social critique in films that often project dystopian scenarios in which the future of society is threatened by the disappearance of the children. The two German productions *Die Vermissten* (2012) and *Wir sind die Flut* (2016) also employ the motif of the Pied Piper as a metaphor for the disorientation and uncertainties associated with complex and contradictory social changes. In different ways, both directors depict the precarious position of Europe's young generation and thus comment on public discourses on Europe's future. The article examines the films' representation of processes of political, social, and cultural transformation and their potential effect on the future of Europe and its young generation. In discussing pan-European and global phenomena while addressing a national audience, both films illuminate intercultural processes that reflect ambivalences and tensions between national and transnational constructions of identity.*

Title: The »Pied Piper« of Europe: Generational Conflict and Visions of the Future in Contemporary German-language Science Fiction Film

Keywords: German cinema; European identity; future of Europe; Pied Piper; generations

Im November 2012 schrieb Uwe Timm in einem Leserbrief an *Die Welt*: »Wenn junge Menschen resignieren, frustriert sind, können sie sehr leicht das Opfer von politischen Rattenfängern werden. Unsere Jugend braucht eine Zukunft in einem freien Europa, und das muss ein Grundanliegen aller gesellschaftlichen Schichten sein« (Timm 2012). Er reagierte damit auf einen Artikel mit dem Titel *Wir sind eine verlorene Generation*, der sich mit Jugendarbeitslosigkeit in Italien und Europa beschäftigte (vgl. Reuscher 2012). Mit diesem kurzen Text drückte Timm eine Besorgnis um die Jugend Europas und somit gleichzeitig um die Zukunft von ganz Europa aus, die in den letzten Jahren den Zukunftsdiskurs allgemein dominierte.

Im Kontext von Brexit, der Flüchtlingskrise, der Wahl Trumps in den USA und dem Erstarken populistischer Bewegungen und nationalistischer Ideologien zeichnen sich hauptsächlich zwei unterschiedliche Auffassungen über die

Gestaltung der »Zukunft in einem freien Europa« ab, die gleichzeitig Anzeichen dafür sind, dass seit Jahrzehnten existierende gegensätzliche Diskurse über europäische und nationale Identitäten wiederbelebt worden sind und die Spaltung innerhalb der einzelnen europäischen Gesellschaften als auch innerhalb der EU deutlich machen (vgl. z.B. Galpin 2017). Einerseits machte sich seit spätestens 2015 eine Untergangsstimmung breit, die eine gemeinsame europäische Zukunft, die EU und die europäische Idee generell in Frage stellt und die einzige Rettung in einer wiedergefundenen Souveränität der Nation sieht. Brexit, die Wahlergebnisse in Deutschland, Österreich und Tschechien im Herbst 2017 sowie das Abspaltungsbestreben von Katalonien sind Beispiele für diese Entwicklung. Im Gegensatz dazu ist aber auch der Ruf nach einem neuen, wirklich demokratischen und vereinten Europa lauter geworden. Um internem Zwist, Ungleichheit und Demokratiedefizit in Europa Herr zu werden, werden verstärkt radikale Strukturänderungen verlangt, um Isolationismus und Desintegration entgegenzutreten. Mit der Losung »Europa ist tot! Es lebe Europa!« wird eine Rückbesinnung auf die eigentlichen und ursprünglichen Ziele der europäischen Idee eingefordert und es werden Pläne für eine demokratische Neugestaltung Europas vorgestellt, die den endgültigen Abschied vom Nationalstaat als Voraussetzung sieht (vgl. z.B. Guérot 2016; Leggewie 2017; Menasse 2014).

Was die gegensätzlichen Positionen eint, ist, dass bei der Debatte um die Zukunft der jungen Generation besondere Aufmerksamkeit zukommt und dass die Jugend von beiden Seiten als Problem eingeschätzt wird, wenn auch aus unterschiedlichen Gründen. Auch Timms Verwendung des Rattenfängerbildes macht deutlich, wie pessimistisch die Diskussion um die Zukunftsträger Europas geführt wird, da sie der Jugend vor allem Passivität und mangelndes Urteilsvermögen zuschreibt. Ungeachtet sozialer Unterschiede wird die junge Generation einerseits als homogene und vergleichbar passive Gruppe in prekärer ökonomischer Position ohne politischen Einfluss beschrieben. Andererseits wird sie als problematische Wählergruppe mit Risikopotential gesehen, die populistischen und nationalistischen Ideologien gegenüber stärker anfällig ist und etablierte demokratische Institutionen und Prozesse ablehnt.¹ Die Warnungen vor dem politischen Rattenfänger weisen so nicht nur auf eine steigende Zukunftsangst allgemein hin, sondern implizieren gleichzeitig eine wachsende Skepsis oder Gleichgültigkeit der jungen Generation gegenüber der politischen Utopie der europäischen Idee.

Auch im narrativen europäischen Kino sind in den letzten Jahren verstärkt Zukunftsängste visualisiert und dystopische Szenarien erdacht worden, die der utopischen Idee eines friedlichen und vereinigten Europas entgegenstehen. Wie auch die Literatur reagiert das politisch und sozial engagierte Kino Europas verstärkt auf soziale und politische Entwicklungen, die als Auslösefaktoren für die

1 | Die Literatur zu diesem Thema ist nahezu unüberschaubar. Es sei hiermit auf einige wenige Beispiele verwiesen, die sowohl journalistische Wortmeldungen als auch wissenschaftliche Analysen einschließen, vgl. z.B. Gouglas 2013; Guérot 2016; Müller/IQM o.J.; Seidendorf 2014; Shaller 2017; Standing 2011.

Krise gesehen werden, und fungiert so wie ein Barometer für gesellschaftliche Befindlichkeiten und Verschiebungen im kollektiven Selbstverständnis, deren Komplexität im Alltagsjournalismus des Augenblicks oft verloren geht. Eine erstaunliche Anzahl von diesen Filmen spielt ebenso direkt oder indirekt auf das Rattenfängermotiv an, das sich seit Mitte der 90er Jahre in modernisierter Form in europäischen literarischen, dramatischen und filmischen Texten wiederfindet, in denen die Bedrohung der Gesellschaft durch die Gefährdung oder das Verschwinden der Kinder symbolisiert wird, u.a. in *Children of Men* (vgl. Cuarón 2006) und *The City of Lost Children* (vgl. Caro/Jeunet 1995).² Am Beispiel von zwei deutschsprachigen Filmproduktionen soll deshalb hier untersucht werden, wie gegenwärtige politische, soziale und kulturelle Transformationsprozesse und deren potentielle Auswirkung auf die Zukunft Europas und seiner jungen Generation im Film dargestellt werden. *Die Vermissten* (vgl. Speckenbach 2012) und *Wir sind die Flut* (vgl. Hilger 2016) erzählen ebenso Geschichten, die sich um das Verschwinden der Kinder drehen. Sie greifen dabei auf Elemente des Science-Fiction-Genres zurück und thematisieren die in öffentlichen Diskursen verhandelte Krise der jungen Generation Europas. Besonders von Interesse ist hier, dass beide Regisseure und der Großteil ihrer Filmteams der nach 1970 geborenen Generation angehören, einer Generation also, die kulturell mit der europäischen Idee und dem Zusammenwachsen Europas als Zukunftsziel aufgewachsen und filmästhetisch von europäischen Filmtraditionen geprägt und für deren transnationales Zusammenspiel sensibilisiert ist. Diese Verquickung von sozial engagiertem Kino und genrespezifischen narrativen Elementen wirft für die Analyse Fragen auf, die im Mittelpunkt dieses Beitrages stehen werden: Welche Rolle spielt die europäische Idee oder Europa als politische, soziale oder kulturelle Einheit in den projizierten Fiktionen? Dominieren paneuropäische Aspekte die Konstruktion europäischer Gegenwart und Zukunft oder werden gesellschaftliche Realität und Zukunft weiterhin hauptsächlich aus nationaler Sicht visualisiert? Wie positionieren sich die Regisseure filmästhetisch innerhalb nationaler oder europäischer Filmtraditionen?

Die Vermissten ist der erste Langspielfilm von Regisseur Jan Speckenbach. Erschienen 2012 spielt er in der nahen Zukunft und erzählt die Geschichte von Lothar, einem Kernkraftingenieur in Wolfsburg. Als seine geschiedene Frau ihn kontaktiert und ihn vom Verschwinden seiner 14-jährigen Tochter Marta informiert, versucht Lothar, sie zu finden, und beginnt, Martas Freunde und deren Eltern aufzusuchen, um etwas über seine Tochter und ihren Verbleib zu erfahren. Dabei stößt er überall auf Ablehnung und Desinteresse, aber nach und nach findet er heraus, dass Marta eines von vielen Kindern ist, das ohne Erklärung

2 | Auch in anderen Formaten wie Fernseh- oder Internetserien und Filmgenres finden sich zahlreiche aktuelle Beispiele für das Verschwinden, die Gefährdung oder den Tod der Kinder, z.B. die erfolgreiche deutsche Serie *Dark* (vgl. o.A. 2017) und *What happened to Monday?* (vgl. Wirkola 2017). Auch bei der Berlinale 2018 beobachtete Terhechte, dass in Filmen, die sich mit der Zukunft beschäftigen, der Tod eines Kindes erstaunlich oft eine Rolle spielte (vgl. Terhechte 2018).

verschwunden ist. Auf seiner Suche nach den Kindern trifft Lothar auf Lou, ein schweigsames Mädchen im Alter seiner Tochter. Sie führt ihn schließlich zu einem verlassenem, verfallenen Ort, dessen gewaltbereite Bewohner am Ende ihm und Lou zur Gefahr werden.

Auch in Sebastian Hilger's Abschlussfilm *Wir sind die Flut* von 2016 steht die Suche nach den Kindern einer gesamten Stadt im Mittelpunkt der Handlung. Vor 15 Jahren ist in dem Küstenort Windholm die Flut ausgeblieben. Am gleichen Tag verschwanden alle Kinder des Dorfes, sie oder ihre Leichen und der Grund für das Ereignis sind nie gefunden worden. Der Nachwuchswissenschaftler Micha erforscht die Ursache der Anomalie, aber seine neuen Theorien und Ideen treffen am Institut auf keinerlei Interesse, seine Arbeit wird von seinem Doktorvater blockiert und stagniert. Nachdem sein Forschungsantrag abgelehnt wird und er wieder nur einen neuen Teilzeitjob ohne Eigenverantwortung erlangt, macht er sich unerlaubterweise mit Jana, einer engen Freundin und Kollegin, auf den Weg ins Sperrgebiet um Windholm, um seine Theorie zu überprüfen und dem unheimlichen Verschwinden der Kinder auf die Spur zu kommen.

Auf den ersten Blick scheinen beide Filme den Pessimismus hinsichtlich eines europäischen Zukunftsdiskurses zu reproduzieren, und das im doppelten Sinne: Auf der Handlungsebene zeichnen die Filme düstere, dystopische Szenarien, die die Abwesenheit jeglichen gesellschaftlichen Fortschritts konstatieren. Die suggerierte Untergangsstimmung wird durch das Rattenfängermotiv untermauert; das Verschwinden der Kinder beschwört in den erzählten Geschichten nicht nur ein Gefühl unfasslicher Trauer und Zukunftsangst herauf, sondern durch den projizierten Bruch der Generationskette macht es jegliche Zukunft der Gesellschaft gleichsam zur Unmöglichkeit.

Des Weiteren scheinen beide Filme die Unfähigkeit des europäischen Kinos, eine gemeinsame Zukunft darzustellen, zu bestätigen: Zukunftsbilder im europäischen Kino – das gedankliche Zusammenbringen dieser Termini ist widersprüchlich besetzt und zeigt zwei miteinander in Beziehung stehende Fragen auf: Erstens bleibt es trotz intensiver institutioneller Bemühungen der EU um eine paneuropäische Filmkunst unbestimmt, wie das europäische Kino eigentlich zu definieren wäre.³ Trotz des inklusiven Begriffs wird das europäische Kino meist eher als Idee konzeptualisiert und nicht als ein definierbares Filmrepertoire oder als Reihe von festgelegten Filmpraktiken. Keinesfalls eine homogene Einheit, wird es hauptsächlich als Sammelbegriff für individuelle nationale Filmindustrien verstanden, die sich durch ihre Opposition zum kommerziellen Hol-

3 | Vgl. hierzu z.B. Elsaesser 2005; Harrod/Liz/Timoshkina 2015; Bondebjerg/Novrup Redvall/Higson 2015 u. Mitric/Sarikakis 2016, die sich mit einer Begriffsbestimmung des europäischen Kinos und seiner Abgrenzung von Hollywood befassen. Für Diskussionen transnationaler Prozesse im europäischen kulturellen Rahmen und Konstruktionen europäischer transnationaler Identitäten vgl. z.B. Liz 2016 u. Kraenzle/Mayr 2016.

lywood- und Genrekino, ihre kulturelle und linguistische Vielfalt und vor allem durch ihr Traditions- und Geschichtsbewusstsein auszeichnen.⁴

Der zweite Grund für die mangelnden Zukunftsvisionen im europäischen Kino mag in seinem lang etablierten Widerstand gegenüber dem Genrefilm und der damit assoziierten Kommerzialisierung von Filmkunst sowie den vorgeschriebenen Erzählkonventionen begründet sein, die als unvereinbar mit individueller Kreativität und künstlerischer Ambition gesehen werden. Trotzdem haben sich in den letzten Jahren Filmkünstler dem Genrekino geöffnet, und die Grenzen zwischen europäischer Filmkunst auf der einen Seite und dem Mainstreamkino auf der anderen werden mehr und mehr verwischt. Entweder werden Genreelemente übernommen, adaptiert oder rekontextualisiert, oder Filmschaffende nutzen konventionelle Formen des Genrefilms, oft mit dem Ziel, in größere internationale Märkte einzudringen und ein breiteres Publikum erreichen zu können.⁵ Im Zuge dieser Entwicklung ist in den letzten Jahren auch das Science-Fiction-Genre im deutschen Film wieder sichtbarer geworden. Trotz dieser langsamen Öffnung hin zum Genrekino sind filmische Versuche, sich die europäische Zukunft überhaupt oder transnational vorzustellen, jedoch immer noch sehr selten.

Auch Speckenbach und Hilger wenden sich an erster Stelle an ein nationales deutschsprachiges Publikum; sowohl *Die Vermissten* als auch *Wir sind die Flut* vermeiden Elemente, die oft von paneuropäisch ausgerichteten Produktionen erwartet werden, wie z.B. internationale Stars, Mehrsprachigkeit und ein große-

4 | In ihrer Studie des europäischen Kinos betont auch Everett dessen Fokus auf individuelle nationale Belange und vor allem auf nationale Vergangenheit, wodurch Prozesse kollektiver Identitätskonstruktion mit nationalen Erinnerungsdiskursen im Kino untrennbar verbunden sind (vgl. Everett 2005: 107f.). Andererseits sind in den letzten Jahren Wandlungsprozesse in den Filmindustrien zu beobachten, die einem national orientierten und geschichtsfokussierten europäischen Kino zu widersprechen scheinen. Wie in anderen kulturellen Bereichen gewinnen in der Filmproduktion globale und transnationale Prozesse an Bedeutung und verwischen die traditionellen Grenzen zwischen »europäischen« oder nationalen filmästhetischen und thematischen Mustern. Trotz dieser Hinwendung zu verstärkt transnationalen Formen der Filmproduktion bleibt die Fixierung des europäischen Kinos auf Geschichte jedoch bestehen. Selbst wenn transnationale europäische Identitäten im Film projiziert werden, handelt es sich fast immer um vorgestellte europäische Gemeinschaften, deren Identitäten unlösbar mit gemeinsam erlebter Vergangenheit verbunden sind, z.B. durch die gemeinsame Erfahrung des Naziregimes, wie in der deutschen Fernsehproduktion *Dresden* (Suso Richter 2006), oder als Opfer von Kriegen allgemein, z.B. in *Merry Christmas* (Carion 2005; vgl. Cooke 2008: 309f.). Trotz der Vielfältigkeit und Widersprüche innerhalb europäischer Erinnerungsdiskurse (vgl. Leggewie 2009) gilt Ähnliches ebenso für die europäische Literatur (vgl. Kraenzle/Mayr 2016).

5 | Für einen Überblick über Entwicklungen im deutschen Genrekino vgl. Hake 2008: 199-208; Fisher 2013; für Überlegungen zum europäischen Genrekino vgl. Bergfelder 2005 und zum transnationalen Populärkino vgl. z.B. Archer 2013 u. Ritzer/Steinwender 2017: 1-26.

res Budget. Die visuelle Abwesenheit von explizit europäischen Motiven und das Anspielen auf das Rattenfängermotiv scheinen ebenso auf national orientierte Projekte hinzuweisen. Die Vermutung liegt damit nahe, dass es sich hier wieder um deutsche Filme handelt, die, wie z.B. *Die kommenden Tage* (vgl. Kraume 2010), *Blueprint* (vgl. Schübel 2003) oder *Elementarteilchen* (vgl. Roehler 2006), eine in der nahen europäischen Zukunft angesiedelte Geschichte benutzen, um vorrangig nationale Vergangenheit wie die 68er Generation oder die RAF neu zu verhandeln (vgl. Mueller 2010). Ein genauerer Blick auf die beiden hier besprochenen Filme zeigt hingegen, dass, obwohl auch sie Geschichte aufarbeiten, es sich jedoch um eine rezente europäische und transnationale Vergangenheit handelt, die die unmittelbare Gegenwart und nahe Zukunft über nationale Grenzen hinaus bestimmt und somit den Regisseuren erlaubt, über den Verlauf gegenwärtiger Transformationsprozesse zu spekulieren und dominante Zukunftsdiskurse zu hinterfragen. Trotz ihrer Ausrichtung auf ein deutsches Publikum sind beide Filme eindeutig dem europäischen Kino und der europäischen Idee verschrieben. Im Folgenden soll gezeigt werden, wie dieser Europabezug auf thematischer, visueller und filmästhetischer Ebene deutlich wird und wie die Ambivalenzen zwischen nationalen kulturellen Sensibilitäten und transnationalen Deutungsmustern zum Ausdruck kommen.

GENERATIONSNARRATIVE

Die Vermissten spielt in der nahen Zukunft, die aber visuell unserer alltäglichen Gegenwart gleicht; offensichtlich futuristische Elemente, die z.B. einen im Moment noch nicht realisierbaren technologischen Fortschritt imaginieren, fehlen vollkommen. In den ersten Sequenzen nach dem Vorspann folgen wir Lothars Arbeitsalltag im Kernkraftwerk, wir beobachten ihn beim Umkleiden und auf seinem Weg durch die voneinander abgeschotteten und elektronisch gesicherten Räume. Menschliche Kommunikation ist hier redundant geworden, der Informationsaustausch wird körperlosen, künstlichen Stimmen überlassen. Die Zuschauer tauchen in Lothars kalte, unpersönliche, von Technologie geprägte Arbeitswelt ein, deren gleichförmige, isolierte und nahezu sprachlose Atmosphäre sie abstößt, ihnen aber zur gleichen Zeit erschreckend vertraut ist. Lothars Sprachlosigkeit lässt die Zuschauer zuerst orientierungslos und ohne Anhaltspunkte, die die Figur mit Leben ausfüllen könnten. Diese Leere wird durch die *Mise en scène* reproduziert: Die Kamera bleibt relativ nah an Lothar und enthält uns ein detaillierteres Bild seines persönlichen und sozialen Umfeldes vor. Es entsteht so mit Lothar eine Figur, die scheinbar keine Verbindung zur Vergangenheit und Zukunft hat und nur im Moment und auf sich selbst bezogen lebt.

Diese entfremdete, geschichtslose und unpolitische Existenz wird an Lothars Beziehung zu seiner Familie vorgeführt: Wenn er im Krankenhaus seinen Vater besucht, sitzt er schweigend am Bett, eine Kommunikation ist aufgrund der Demenz des Vaters unmöglich und die Verbindung zur Vergangenheit ist somit verloren gegangen. Auch die zukünftige Generation nimmt er nicht wahr. Nach

der Scheidung hatte Lothar jahrelang keinen Kontakt zu seiner Tochter Marta und hatte seiner neuen Partnerin auch nie von ihr erzählt. So ist das eigentliche Verschwinden seiner Tochter für ihn weniger ein traumatischer Schock, der durch ihre plötzliche schmerzliche Abwesenheit ausgelöst wird, sondern eher ein ungewolltes Eindringen verdrängter Vergangenheit in sein neues Leben und ein Bewusstwerden von Martas Entfremdung sowie ihrer bisherigen Unsichtbarkeit. Die gleichgültige Reaktion der Eltern von Martas Freunden, die das Verschwinden der Jugendlichen gar nicht oder nicht als Tragödie, sondern als Normalzustand wahrnehmen, der ihr Leben nicht berührt, schockiert Lothar, aber sie deckt sich mit seinem eigenen Desinteresse an Marta; ihrer Freundin erklärt er, dass er nur wissen wolle, dass es ihr gut geht, und »wir wollen nichts von ihr« (Speckenbach 2012: 14;56). Lothars Motivation für die Suche nach Marta besteht darin, dass ihre Rückkehr für ihn die gewünschte Wiederherstellung des Status quo bedeuten würde. Das lässt sich auch an seinen plötzlichen Bemühungen um Lou erkennen: Er bemerkt Lou überhaupt nur deshalb, weil sie seine Erwartungen nicht erfüllt und an einem Ort auftaucht, an dem er keinen Teenager vermuten würde. Das gilt auch für die anderen Teenager, die erst dann in Lothars Blickfeld erscheinen, wenn sie etwas tun, was er nicht versteht oder was seiner Meinung nach nicht den Normen entspricht. Indem er Lou nach Hause bringt und ihre Eltern darauf aufmerksam macht, dass sie die Schule schwänzt, versucht er, sie dazu zu bringen, sich diesen Normen unterzuordnen und damit wieder zum unsichtbaren, aber fügsamen Teil der Gesellschaft zu werden.

Mit dem Verschwinden der Jugendlichen greift Speckenbach auf das Rattenfängermotiv zurück, das seit dem 13. Jahrhundert im kulturellen Gedächtnis westlicher Nationen verwurzelt ist. Im Laufe der Jahrhunderte ist das Motiv immer wieder aufgetaucht und hat auf vielfältige Weise und durch zahllose Neuinterpretationen in den verschiedensten Kulturen immer wieder Zukunfts- und Generationsdiskurse beeinflusst und Eingang in Texte der Science-Fiction-, Mystery- und Fantasygenres gefunden. Der Kernpunkt der traditionellen Version der Legende ist der Verlust der Kinder als Bestrafung der Eltern für das Nichteinhalten eines Versprechens. Die Handlung lebt von der zwiespältigen Figur des Rattenfängers, der einerseits als Verführer, Rächer und Strafender über eine Machtposition verfügt und die Gesellschaft zur Verantwortung zieht, andererseits aber als Außenseiter ohne Besitz und Bürgerrechte ausgestoßen und verachtet und für die Gesellschaft zur Bedrohung wird. Während die früheren Texte den Schwerpunkt auf das Unheil durch den Verlust der Kinder legen, tauchen vor allem in moderneren Adaptionen der Legende immer mehr Interpretationen auf, die das Übel in der bestehenden korrupten Gesellschaft sehen und zum Teil auch das Verschwinden der Kinder als eine potentielle Chance für einen Neuanfang der jungen Generation sehen.⁶ Indem sich Speckenbach und Hilger des Rattenfängermotivs bedienen, fügen sie sich in einen transkulturellen Zukunfts-

6 | Vgl. vor allem Mieder 2002 für eine umfassende Darstellung und historische Einordnung des Rattenfängermotivs mit Bezug auf Textbelege seit dem 13. Jahrhundert; vgl. außerdem Arnds 2012.

und Generationsdiskurs ein und machen ihn für ein speziell deutschsprachiges Publikum nutzbar.

Wie in der Legende des Rattenfängers von Hameln wurzelt auch in den *Vermissten* die Schuld der Elterngeneration in ökonomischer Gier und Maßlosigkeit sowie in der Vernachlässigung ihrer Verantwortung den Kindern gegenüber. Mit dem Bezug auf Lothars Arbeit im Atomkraftwerk und wiederholten Einstellungen von rauchenden Industrieanlagen erfasst der Film dieses Versagen der Elterngeneration und ihrer Achtlosigkeit hinsichtlich nachhaltigen Wirtschaftens in einem Bild, das auf die in Deutschland 2010 und 2011 wiederbelebte Debatte um den Atomausstieg anspielt und vor allem für deutsche Zuschauer von großer Resonanz ist. Speckenbach betont jedoch die universale Signifikanz des gewählten Bildes:

Atomkraft bestätigt und negiert gleichermaßen mit ihrer langen Halbwertszeit die Geschichtshaltigkeit menschlichen Tuns. Sie birgt eine Unverantwortlichkeit gegenüber den kommenden Generationen, ein Gedanke, der nach Fukushima in Deutschland plötzlich gesellschaftsfähig geworden ist. Damit trägt diese Technik im Grunde den Generationenkonflikt bereits in sich (Thome 2012).

Während Speckenbach so für die in der Rattenfängerlegende angelegte Gefährdung der Kinder durch die Rücksichtslosigkeit der Eltern ein modernisiertes Bild findet, unterwandert der Regisseur aber die traditionelle Version der Legende und verschärft den Konflikt, indem er sowohl den Rattenfänger als auch die Ratten mit der sozialen Position der jungen Generation gleichsetzt: Das wird deutlich, wenn Lothar herausfindet, dass die Kinder nicht entführt wurden oder passive Opfer eines mysteriösen Verführers sind, sondern dass sie freiwillig ihre Elternhäuser verlassen und sich in einer Kindergruppe in einem verlassenen Dorf organisiert haben. Sie nennen sich »Ratten der Lüfte« (Speckenbach 2012: 19:12), ein Begriff, der ihren widersprüchlichen Status als Last und ungewollte Plage und zugleich – durch die Assoziation mit Tauben, die im Film immer wieder am Rande auftauchen – als Hoffnungsträger impliziert. Lou führt Lothar auf seiner Suche in dieses Dorf, wo er unter den Kindern seine Tochter wiederzuerkennen glaubt. Dort werden sie von einer aggressiven Bürgerwehr von aufgebrachten Männern in Lothars Alter attackiert, und Lou wird im Handgemenge getötet. Somit wird die Existenzbedrohung der jungen Generation durch die Eltern, zuerst metaphorisch angedeutet durch Lothars Totschweigen seiner Tochter und dann verstärkt durch seine Assoziation mit dem verantwortungslosen Umgang begrenzter Ressourcen, nun in ganz konkrete gewalttätige Bilder gefasst.

Als Inspiration für den Film führte Speckenbach wiederholt Jugendrevolten und Proteste alternativer Gruppen an, die hauptsächlich 2005 und 2006 in ganz Europa stattfanden, sowie Veränderungen in seinem Privatleben, die ihn für die Generationenproblematik stärker sensibilisierten. Was ihn an der Berichterstattung über diese Protestbewegung aber frustrierte, erklärte er wie folgt:

[D]abei herrschte in der Presse zunächst der Konsens, dass es für das, was dort stattfand, keine Erklärung gab. Ein Reflex, den man später in Bezug auf Thessaloniki oder London, allerdings in abgeschwächter Form, wiederfinden konnte. Das kam mir so absurd vor, weil die Gründe auf der Hand zu liegen schienen (ebd.).

In Speckenbachs fiktiver Version bleiben jedoch die Ursachen, Ziele oder Motivation dieser unkonventionellen futuristischen Jugendbewegung ebenso vage: Die Charaktere der Kinder bleiben flach und im Hintergrund, die Geschichte wird aus Lothars Perspektive erzählt und konzentriert sich auf den Prozess des Bewusstwerdens seines Versagens als Vater. Die letzte Einstellung zeigt ihn allein am Fenster der verlassenen Hauses, er bleibt zurück, während die Kinder das Dorf mit unbekanntem Ziel verlassen. Die Bildkomposition suggeriert sowohl Lothars neu gefundenes Verantwortungsgefühl für die Vergangenheit – die *Mise en scène* schließt z.B. Objekte ein, die vorher im Krankenzimmer des Vaters zu sehen waren – als auch die Erkenntnis, dass er, als Vertreter seiner diskreditierten Generation, nicht an der Gestaltung der Zukunft mitwirken kann. Somit bietet der Film auch keinen konkreten Gegenentwurf an und endet, bevor eine Vision für die Zukunft entwickelt werden kann. Speckenbachs Kinder rebellieren nicht, um eine Veränderung oder Neugestaltung der existierenden Gesellschaft zu erzwingen, sondern lehnen sie in ihrer Totalität ab. Durch ihr Verschwinden verweigern sie sich konsequent einer Gesellschaft, die nicht bereit ist, ihre Versprechen von einer friedlichen und nachhaltigen Welt einzulösen, der nachkommenden Generation einen angemessenen Platz einzuräumen und die so die Chance auf eine lebenswerte Zukunft verschenkt.

Sebastian Hilgers Film *Wir sind die Flut* ist wesentlich expliziter in seinem Bezug auf die Misere, Enttäuschung und Perspektivlosigkeit der jungen Generation. Dieser direktere Blick ist nicht zuletzt einer anderen Erzählperspektive geschuldet. Wie die Filmtitel bereits andeuten, geht *Die Vermissten* das Generationenthema aus der Sicht des Vaters an und zielt darauf, den Eltern die Augen über ihr eigenes Scheitern zu öffnen, während *Wir sind die Flut* aus der Sicht eines Vertreters der jüngeren Generation erzählt und deren Rückbesinnung auf anerzogene Ideale und den aktiven Widerstand gegen Strukturen fordert, die ihnen einen rechtmäßigen Platz in der Gesellschaft verwehren und der Verwirklichung dieser Ideale im Wege stehen.

Hilger, selbst 1984 geboren, reiht sich mit diesem Film in ein europäisches »Cinema of Precarity« (vgl. Bardan 2013) ein, das sich die ökonomische Transformation Europas und deren negative Auswirkung auf die jüngere Generation zum Thema macht. *Wir sind die Flut* führt die prekäre Situation einer gut ausgebildeten Generation ohne ökonomische Sicherheit am Beispiel der Hauptfigur Micha vor. Als Nachwuchswissenschaftler, der sich immer wieder um eine der wenigen Kurzzeitstellen bewerben muss, repräsentiert er die »Generation Praktikum« und ihre europäischen Entsprechungen (Frankreichs *Génération precaire*, Griechenlands *generation 700 euros*, Spaniens *mileuristas*, Irlands *Ipod generation*, Italiens *Generazione 1000 euro*). Trotz seiner engagierten wissenschaftlichen Arbeit bleibt ihm eine feste Stelle im Institut verschlossen. Als er versucht, sein

sorgfältig vorbereitetes Projekt einem Komitee vorzustellen, wird er nach kurzer Zeit unterbrochen, seine Ideen stoßen auf Desinteresse und sein Vorhaben, die Gravitationskonstante zu hinterfragen, um die Ursache für das Ausbleiben der Flut zu finden, wird verächtlich als Nonsense abgetan; es handele sich ja nicht umsonst um eine Konstante, die man also nicht hinterfragen müsse. Die Richtung der wissenschaftlichen Arbeit am Institut wird von etablierten Kollegen und Kolleginnen bestimmt, seine Arbeit wird nur geduldet, solange er sich diesen Richtlinien unterordnet. Ein selbständiges Arbeiten ist ihm nicht möglich, da er auf finanzielle Zuwendungen angewiesen ist, über die andere entscheiden. Hilger erfasst diesen permanenten Wartezustand auf die Chance für den beruflichen Durchbruch mehrfach mit Bildkompositionen von Micha und seiner Freundin abwartend vor geschlossenen Türen und in Institutskorridoren. Die Suche nach der Ursache der Gezeitenanomalie und den verschwundenen Kindern hingegen bietet Micha eine Gelegenheit, sich einen Namen als unabhängiger Wissenschaftler zu machen, ein Bestreben, das von seinem älteren Kollegen unerwünscht ist, da er damit dessen etablierte Machtposition in Frage stellt.

Der zu Beginn eher als konventionell dargestellte Generationenkonflikt erhält eine größere gesellschaftliche Dimension, wenn Micha seine Untersuchungen im Dorf der verschwundenen Kinder beginnt, dabei aber massiv von den Eltern behindert wird. Auch hier besteht die Elterngeneration auf dem alleinigen Deutungsanspruch und duldet keine abweichenden Theorien. Wie in einer Zeitkapsel eingefroren hat sich seit dem Tag vor 15 Jahren nichts im Dorf geändert, die Eltern sind in ihrer Trauer erstarrt, nichts ist erneuert worden. Der Widerstand der Eltern gegen den Versuch, den Grund für das Verschwinden ihrer Kinder zu finden, ähnelt der selbstauferlegten Amnesie der Eltern in den *Vermissten*; die eigene Position und der Status quo sind nur aufrechtzuerhalten, wenn die Verbindung zur Vergangenheit ignoriert wird, auf Kosten der Fähigkeit, Verantwortung für die Gestaltung der Zukunft zu übernehmen, und auf Kosten der jungen Generation, deren Existenz dadurch gefährdet wird. Wie auch in den *Vermissten* wird diese Gefahr als lebensbedrohlich inszeniert: Einer der Väter des Dorfes schießt auf Micha und Jana, während sie im Watt nach Anhaltspunkten für ihre Theorie suchen.

Mit dieser Konstellation konstatiert Hilger die Auflösung des Generationenvertrags und artikuliert die daraus resultierende prekäre Situation der jüngeren Generation Europas, der durch demografische Entwicklungen und die Transformation sozialer und ökonomischer Systeme im Zuge neoliberaler Politik ein angemessener Einfluss und Status vorenthalten wird. Wie Speckenbach benutzt auch Hilger dazu das subversive Element, das der Figur des Rattenfängers innewohnt, und projiziert den Außenseiterstatus des imaginären Rattenfängers auf die Kinder, aber er greift dabei stärker auf narrative Konventionen des Science-Fiction-Genres zurück. Gegen Ende des Filmes werden übernatürliche erzählerische Elemente eingebracht, um die Kongruenz zwischen einem mysteriösen Kinderentführer und der jungen Generation zu etablieren und die aktive Beteiligung der Kinder an ihrem Verschwinden hervorzuheben.

Der erste Zweifel am Opferstatus der Kinder wird von Hanna, dem einzigen verbleibenden Kind des Dorfes, formuliert, wenn sie ihre Mutter mit der Frage herausfordert: »Wie lange warten wir denn noch? Was, wenn sie gar nicht zurückkommen wollen?« (Hilger 2016: 58:03) Der Verdacht, dass die Kinder an ihrem eigenen Verschwinden beteiligt waren, erhärtet sich nach der Konfrontation im Watt, als Micha mit dem Vater von Matti, eines der verschwundenen Jungen, ins Gespräch kommt. Dieser verwechselt ihn für einen kurzen Moment mit seinem verlorenen Sohn, und Micha darf sich das unverändert gebliebene Zimmer des Jungen ansehen. Die Parallelen sind nicht zu übersehen: Matti las die gleichen Bücher wie Micha, hatte die gleichen Spielsachen und begeisterte sich wie Micha für Naturwissenschaften, die Raumfahrt, und er hatte offensichtlich Kenntnis von der sich anbahnenden Gezeitenanomalie. In dem Moment, in dem Micha in Mattis Welt eintaucht, wird er mit seiner eigenen Kindheit und so metaphorisch mit dem Tod seiner eigenen Ideale konfrontiert. Die Suche nach den Kindern symbolisiert so Michas Versuch, seine eigene gesellschaftliche Unsichtbarkeit zu erklären.

Mattis zurückgelassene Nachricht für seinen Vater fungiert als Auflösung des geheimnisvollen Verschwindens auf der Handlungsebene, gleichzeitig formuliert sie aber auch den Kernpunkt von Hilgers Kritik. Auf einer Kassette adressiert an seinen Vater erklärt Matti, dass er die Zeit anhalten will, so dass er nicht älter werden muss und seine Träume und die Versprechen der Eltern in Erfüllung gehen können. In einem Boot lässt er sich von der Flut mitnehmen an einen Ort, wo man »in jede Richtung gehen kann« und »in dem man niemals erwachsen werden muss« (ebd.: 1:11:56). Wie Hilger in Interviews erläutert hat, ging es ihm hauptsächlich um die Darstellung der Befindlichkeit seiner Generation, die in dem Glauben erzogen wurde, in einer Welt ohne Grenzen zu leben, in der sie ihre Träume durch Anstrengung verwirklichen kann, und die jetzt feststellen muss, dass dieses Versprechen von einer perfekten Welt nicht eingehalten wird, niemand am kreativen Potential der Jugend interessiert ist und alte Gewissheiten nicht mehr gelten (vgl. Brittner 2016).

Obwohl das Erinnern an Mattis und damit Michas Kindheit stark nostalgisch gefärbt ist, unterscheidet sich Hilgers Film von anderen filmischen Zeitreisen in eine idyllische Kindheit, die oft einen Zustand konstanter und unendlicher Glückseligkeit in einem von der Erwachsenenwelt isolierten utopischen Raum beschreiben. Im Gegensatz dazu inszeniert *Wir sind die Flut* die Kindheit als einen Zeitraum, der von Bewegung, Fortschritt, intellektuellem Enthusiasmus und einer starken produktiven Verbindung zwischen den Generationen gekennzeichnet war und in krassem Gegensatz zur Starre und Stagnation der Gegenwart steht.

Während sich in Speckenbachs Film die junge Generation wegen der von ihr unverschuldeten Misere von der Gesellschaft radikal abwendet, geht Hilger einen Schritt weiter. Um sich der Enttäuschung der Realität zu entziehen, verweigern sich auch in *Wir sind die Flut* die Kinder dem Erwachsenwerden in einer Welt, in der Naturgesetze wie z.B. die Ablösung der alten Generation von der jungen nicht mehr gelten, aber er vermeidet eine simplifizierende Inter-

pretation des Generationenkonflikts, indem er die Dialektik sozialer Beziehungen und historischer Kontinuität betont und das Aufeinanderangewiesensein der Generationen hervorhebt. Die Kinder in Hilgers Film melden einen passiven Protest an, erlauben aber somit gleichzeitig das Aufrechterhalten des Status quo. Dadurch impliziert Hilger die ›Mittäterschaft‹ von Michas Generation am metaphorischen Tod der Kinder, die zusätzlich in der Nebenhandlung bestätigt wird: Jana entscheidet sich für eine Abtreibung ihres Kindes, da sie der Meinung ist, entweder nur Wissenschaftlerin oder nur Mutter sein zu können und Angst vor der damit verbundenen Ungewissheit hat. Gleichzeitig macht vor allem der Schluss des Filmes deutlich, dass sich auch die Elterngeneration nur durch die aktive Hilfe ihrer Kinder aus der Erstarrung befreien kann.

Das fiktive Verschwinden der Kinder in beiden Filmen symbolisiert die Unsichtbarkeit und vermeintliche Passivität der Jugend und greift eine verstörende Transformation des sozialen Gewebes in Europa auf. Speckenbachs und Hilgers Filme verleihen damit Ulrike Guérots Behauptung, dass Europa seine Jugend verloren habe (vgl. Guérot 2016: 242f.), einen eindringlichen künstlerischen Ausdruck. Beide Regisseure erfassen mit ihren kinderlosen Visionen eine europäische transnationale Befindlichkeit, die von Zukunftsangst, sozialer Unsicherheit und Stagnation geprägt ist. Das Gefühl einer bedrohlichen und steigenden Prekarität wird durch das Anspielen auf das Rattenfängermotiv erzeugt, aber während im öffentlichen Diskurs oft politische Rattenfänger für den Verlust der jungen Generation verantwortlich gemacht werden, ist es in beiden Filmen die Jugend selbst, die sich radikal von der Gesellschaft abwendet. Das Verschwinden oder Entführen der Kinder negiert die Möglichkeit einer ertragbaren Zukunft und des Kreislaufs von Erneuerung und spielt somit auf die europäische Wirtschafts- und Sozialpolitik der unmittelbaren Vergangenheit an, die nicht mit den ursprünglichen Zielen der europäischen Idee und mit den Idealen der jungen Generation vereinbar sind.

FILMSPRACHE

Auch in ihrer Filmsprache wird deutlich, dass beide Filme trotz ihrer dystopischen Bilder nicht nur auf der europäischen Idee bestehen, sondern dass es gerade die Abwesenheit spezifisch europäischer Räume ist, die den Kernpunkt der Kritik ausmachen. Lothars Alltag in den *Vermissten* spielt sich an Nichtorten ab, die weder durch seine Identität noch durch Spuren der Vergangenheit gekennzeichnet sind. Er lebt in Wolfsburg, aber er bewegt sich in Räumen, die irgendwo in Mitteleuropa sein könnten und ihren nationalen Charakter weitgehend abgelegt haben, der aber nur durch die Gleichförmigkeit globaler Kommerzialisierung ersetzt wurde. Der einzige erkennbar deutsche Ort ist das verfallene Dorf, in dem Lothar die Kinder findet. Sie versuchen dort, unter den weggeworfenen Gegenständen der ehemaligen Bewohner etwas Nützliches zu finden, bevor die übriggebliebenen Bewohner versuchen, sie als Eindringlinge gewaltsam zu vertreiben. Der Film nimmt hier eine klare Position hinsichtlich gegensätz-

licher Einstellungen zu nationaler Geschichte ein. Auf der einen Seite steht die Rückkehr zu nationaler Identität und einem Wiederaufleben aggressiver Isolationspolitik, symbolisiert durch das verfallene Dorf und die knüppelschwingende Bürgerwehr, die Fremden auf der Straße auflauert. Dem wird der Versuch der jungen Generation gegenübergestellt, aus den Überresten der nationalen Vergangenheit Verwertbares für eine neue Zukunft außerhalb der Dorfgrenzen zu finden.

In *Wir sind die Flut* wird die visuelle Gleichsetzung der Elterngeneration mit einer gesellschaftlichen Starre, Intoleranz und überholten nationalen Identität ohne nutzbares Geschichtsbewusstsein noch deutlicher: Bildkompositionen, die Grenzkontrollen, Zäune und stehengebliebene Zeit in Grau- und Brauntönen festhalten, suggerieren Assoziationen mit spezifisch deutscher nationaler Vergangenheit. Die Eltern von Windholm leben abgeschottet von der Welt in dunklen Korridoren und staubigen, abgerissenen Räumen, strikte Kontrollen an der Dorfgrenze erlauben nur Personen den Zugang, die vorher überprüft worden sind. Aus Angst, mit ihrem eigenen Versagen konfrontiert zu werden, lehnen sie jegliche Aufarbeitungsversuche ab und verdammen sich dadurch selbst zur totalen Stagnation.

Im Gegensatz dazu findet der Film Bilder für die junge Generation, die die Zuschauer mit Weite, kontinuierlicher Veränderung und Natur jenseits nationaler Spezifik assoziieren, z.B. in langen Einstellungen von Micha und Jana am Wasser. Sie sehen wie Astronauten aus, wenn die Kamera sie allein im Watt in ihren Schutzanzügen erfasst und der Szene so eine unirdische und gleichzeitig universelle Aura verleiht (vgl. Hilger 2016: 35:00). Die Figur der Hanna, das einzige verbliebene Kind im Dorf, zeigt, wem Hilgers Film den notwendigen Handlungs- und Gestaltungswillen für die Zukunft zuschreibt. Durch ihren Kontakt zur Außenwelt fungiert Hanna als Hüterin des kollektiven Gedächtnisses und Vermittlerin historischen Wissens. Als Touristenführerin ist sie die Einzige im Dorf, die die Auseinandersetzung mit der Vergangenheit sucht, Michas Untersuchung begrüßt und sich davon eine Wiederbelebung der Gemeinde verspricht. Zusätzlich versucht sie, das ehemalige Freibad und kommunale Zentrum wieder zu reparieren und nutzbar zu machen. Sie füllt das verlassene Becken mit frischem Wasser, und durch das Abändern alter Verbotsschilder (»Vom Beckenrand springen verboten.«) formuliert sie so gleichzeitig neue Prämissen für das Gemeindeleben, die Kreativität und Risikobereitschaft zur Bedingung machen (»Bitte vom Beckenrand springen!«). Wie auch Micha wird Hanna visuell wiederholt mit dem Wassermotiv und damit der im Titel angedeuteten Flut in Verbindung gebracht, die reinigenden und grenzüberschreitenden Charakter hat.

Beide Filme richten sich eindeutig an ein deutschsprachiges Publikum und, den Rezensionen nach zu urteilen, treffen sie auch eher die Befindlichkeiten deutscher Kritiker und Zuschauer als die ihrer europäischen Nachbarn, die die Filme bei Festivalvorführungen weniger enthusiastisch aufgenommen haben (vgl. z.B. Meale 2016; Cabello 2017). Auch wurden sie als studentische Abschlussfilme ausschließlich von deutschen Partnern finanziert, jedoch lässt sich trotz dieser nationalen Orientierung der Europabezug nicht nur an Handlung

und Thema ablesen. Beide Regisseure positionieren sich mit ihren Filmen auch filmästhetisch in einem neuen europäischen Kino, das sich einerseits durch sein soziales Engagement und seinen Realismus vom Hollywood-Mainstream abgrenzt, das aber zugleich bestrebt ist, publikumsorientiert zu erzählen, und sich das emotionale Potential des Genrefilms zu Nutzen macht.⁷ Sowohl *Die Vermissten* als auch *Wir sind die Flut* sind einer europäischen Tradition des Kinos verpflichtet, die auf einen aktiven Zuschauer zählt und sich dem eindeutigen Erzählen des Mainstreamkinos verweigert. Wie bereits angedeutet, enthalten z.B. beide Filme dem Zuschauer eine vollständig erklärbare Auflösung des mysteriösen Verschwindens der Kinder vor. Auch werden Dialoge sehr sparsam eingesetzt und nicht dazu benutzt, die Vorgeschichte oder Handlungsmotivation von Charakteren zu erklären. Vor allem *Die Vermissten* fordert dominante Sehgewohnheiten heraus; in Speckenbachs Film unterscheiden sich die Besetzung der Hauptrollen, Schnittfrequenz und Montage sowie der Einsatz von extradiegetischer Musik deutlich von konventioneller Kino- oder Netflixkost. Während Hilger eher auf genretypische Gestaltungsmittel zurückgreift und die Zuschauer durch die Verwendung von unsichtbaren Schnitten und einem sinfonischen Soundtrack in das Geschehen eintauchen lässt, überlässt es Speckenbach dem Publikum in den ersten Filmsequenzen, die dialoglosen und zum Teil abrupt aneinandergereihten Bilder selbst zu einer Bedeutungseinheit zusammenzufügen. Außerdem unterbrechen scheinbar zusammenhangslose und unkommentierte Zwischenschnitte den Bildfluss, deren Bedeutung sich erst später erschließt. Die für den Film komponierte, teilweise dissonante Geigenmusik verleiht den eher alltäglichen Bildern einen dystopischen Eindruck, aber sie wird nicht eingesetzt, um die emotionale Einschätzung der Zuschauer von Figuren oder Ereignissen zu lenken.

Des Weiteren vermeiden beide Filme futuristische visuelle Effekte und nutzen nur Elemente des Science-Fiction-Genres, um den Blick auf die Gegenwart zu schärfen. In den *Vermissten* beschränkt sich der Regisseur auf das unerklärliche Verschwinden der Kinder, das auf der Erzählebene als »Novum« oder »kognitive Verfremdung« (Suvín und Jameson, zitiert n. Zepke 2012: 92; Übers. G.M.) fungiert und somit unsere Aufmerksamkeit auf die gegenwärtige Realität lenkt und metaphorisch überhöht. Die dystopische Atmosphäre wird z.B. durch Bildkompositionen von leeren Schulräumen und von Spielplätzen erzeugt, die von bewaffneten Polizisten bewacht werden. Während diese Elemente im Dienste der futuristischen Handlung stehen, erscheinen sie gegenwärtigen Zuschauern weder futuristisch noch undenkbar, sondern eher erschreckend plausibel, und sie erlauben einen glaubwürdigen Bezug zur Alltagsrealität. Auch in *Wir sind die Flut* steht die Relevanz zur gesellschaftlichen Realität im Mittelpunkt,

7 | Hilger bestätigte in Interviews, dass er sich hauptsächlich an europäischen Vorbildern orientierte, wie z.B. an Julian Pölslers Film *Die Wand* (vgl. Pölsler 2012; vgl. auch Brittner 2016). In Rezensionen wird die Filmsprache von *Wir sind die Flut* oft mit Christopher Nolans Film *Interstellar* (vgl. Nolan 2015) verglichen, aber Hilgers Film war bereits im Prozess der Fertigstellung, als *Interstellar* die Kinos erreichte.

narrative und visuelle Genrelemente des Science-Fiction-Films werden nur relativ sparsam benutzt, um – laut Hilger – ein Gefühl von Andersweltlichkeit zu erzeugen, das den Zuschauern einen emotionalen Zugang zum Erzählten und zu den Figuren erlaubt, ohne aber ihren Blick auf den Bezug zum eigenen Leben zu verstellen (vgl. Brittner 2016).

Mit ihren Filmen navigieren Speckenbach und Hilger im Spannungsfeld widersprüchlicher kreativer und ideologischer Positionen im deutschen und europäischen Kino, das sich hinsichtlich des Publikums national orientiert, aber andererseits thematisch und ästhetisch transnationale Tendenzen widerspiegelt. Als »global« fungierende Texte greifen somit die dystopischen Visionen Elemente eines paneuropäischen Zukunftsdiskurses auf, der die gegenwärtige ökonomische und soziale Entwicklung Europas als untragbar und als einen Verrat an den ursprünglichen Idealen des europäischen Projekts sieht. Beide Filme projizieren Werte und Einstellungen auf die Nachwuchsgeneration, die ökologische Nachhaltigkeit, Geschichtsbewusstsein, soziale Gerechtigkeit, Chancengleichheit und ein Verantwortungsbewusstsein für die Zukunft einfordert. Im Gegensatz dazu wird die Elterngeneration als losgelöst von ihren Idealen und ohne Bewusstsein für ihre gesellschaftliche Verantwortung dargestellt. Gefangen in den rigiden Strukturen, die ihnen den Erhalt des Status quo garantieren, werden sie zur Gefahr für die Zukunft. So kann das Verschwinden der Kinder als Metapher für die moralische Abwesenheit Europas und der mit ihr verbundenen Ideale gelesen werden. Das entstehende apokalyptische Bild der Gesellschaft ist somit nicht als eine Kritik der Bemühungen um ein offenes und gerechteres Europa zu interpretieren, sondern als Folge ihres Scheiterns. Mit seinem Film stellt sich Speckenbach somit klar auf die Seite der Verteidiger des europäischen Projekts, wie z.B. Robert Menasse, der die Ursachen der Krise in einer sturen Verteidigung nationaler Interessen begründet sieht: »Nicht die europäische Idee hat diese Krise produziert, sondern der Widerstand gegen die europäische Idee« (Menasse 2014: 75).

In Interviews deutete Speckenbach an, dass es schwer für die europäischen Protestbewegungen sei, einen kohärenten Gegenentwurf anzubieten, und so wird auch in den *Vermissten* die utopische Neugestaltung der Gesellschaft nur extradiegetisch als vage Möglichkeit angedeutet und es den Zuschauern überlassen, diese neue Zukunft mit Inhalt zu füllen. Hilgers Film dagegen endet mit einer klar definierten Absichtsansage an und von Michas Generation, das selbstgewählte Exil hinter sich zu lassen, sich die Welt zu erobern und – wie die Flut – Hindernisse und Ausgedientes wegzuspülen. In einem Interview formulierte Hilger diesen Appell an seine eigene Generation mit den Worten: »Wir müssen uns die Welt so machen, wie sie uns versprochen wurde« (Brittner 2016). Zu Bildern, die die zurückgekehrte Flut zeigen und die jungen Frauen Jana und Hanna selbstbewusst und bestimmt bei der Arbeit beobachten, erklärt die Stimme der Erzählerin aus dem Off, dass die Angst, das Warten und der Stillstand vorbei seien. Auch die ältere Generation wird nicht wie bei Speckenbach mit dem Bewusstsein ihres Versagens am Ende des Filmes zurückgelassen; in Hilgers Film scheint das Wiedererscheinen der Flut auch die Eltern von Windholm aus

ihrer Trauer und Erstarrung zu befreien und sie dazu zu motivieren, die um ihren Ort und am Meer errichteten Grenzzäune abzureißen.

Sebastian Hilgers Film *Wir sind die Flut* erreichte die Filmfestivals im Februar und die Kinos im November 2016 am Tag nach der Wahl Trumps in den USA. Zu einer Zeit, in der ein pessimistischer Ton hinsichtlich der Zukunft den öffentlichen Europadiskurs dominierte, überraschte der Film mit diesem optimistischen Ende. Es scheint, als ob Hilger mit diesem Film einen künstlerischen Ausdruck für einen Stimmungswandel gefunden hat, der zur Zeit der Filmproduktion noch nicht den öffentlichen Zukunftsdiskurs erreicht hatte, dessen Rufe nach Erneuerung, radikaler Umstrukturierung und einem neuen Bekenntnis zu Generationensolidarität aber in den letzten Monaten lauter geworden sind (vgl. z.B. Probst 2017; Generationen Stiftung o.J.). Die selbstbewusste Behauptung, dass die Generation, erfasst im »Wir« des Titels, im Aufbruch ist, die zur Premiere des Filmes noch wie eine Zukunftsfantasie anmutete, klingt seitdem mehr wie ein Versprechen, dass die verschwundene Jugend Europas doch bereit ist, wieder zurückzukommen.

LITERATUR

- Archer, Neil (2013): The Girl with the Dragon Tattoo (2009/2011) and the New »European Cinema«. In: Film Criticism 37, H. 2, 1-20.
- Arnds, Peter (2012): Of Rats, Wolves, and Men: The Pied Piper as Gothic Revenant and Provenant in Wilhelm Raabe's »Die Hämelschen Kinder«. In: Andrew Cusack/Barry Murnane (Hg.): Popular Revenants. The German Gothic and Its International Reception, 1800-2000. Rochester, S. 181-199.
- Bardan, Alice (2013): The New European Cinema of Precarity: A Transnational Perspective. In: Ewa Mazierska (Hg.): Work in Cinema. New York, S. 69-90.
- Bergfelder, Tim (2005): National, Transnational or Supranational Cinema? Rethinking European Film Studies. In: Media, Culture and Society 27, H. 3, S. 315-331.
- Bondebjerg, Ib/Novrup Redvall, Eva/Higson, Andrew (2015): European Cinema and Television: Cultural Policy and Everyday Life. London.
- Brittner, Sascha (2016): Wowcast 82: Wir sind die Flut: Interview mit Regisseur Sebastian Hilger, 11. November 2016; online unter: <http://castbox.fm/episode/Wowcast-82%3A-Wir-Sind-Die-Flut-Interview-mit-Regisseur-Sebastian-Hilger-id31363-id19294700?country=us> [Stand: 1.4.2018].
- Cabello, David (2017): 19° Festival de Cine Alemán – Victoria por tocado, Decoder y Somos el diluvio. In: Criticas en 8 mm, 11. Juni 2017; online unter: <http://www.criticasen8mm.com/2017/06/19-festival-de-cine-aleman-victoria-tocado-decoder-somos-diluvio.html> [Stand: 1.4.2018].
- Carion, Christian (Regisseur; 2005): Merry Christmas. Nord-Ouest Productions [Kino-film].
- Caro, Marc/Jeunet, Jean-Pierre (Regisseure; 1995): The City of Lost Children. Eurimages [Kinofilm].

- Cooke, Paul (2008): *Dresden* (2006), *TeamWorx*, and *Titanic* (1997): German War Time Suffering as Hollywood Disaster Movie. In: *German Life and Letters* 61, H. 2, S. 279-294.
- Cuarón, Alfonso (Regisseur; 2006): *Children of Men*. Universal Pictures [Kinofilm].
- Elsaesser, Thomas (2005): *European Cinema: Face to Face with Hollywood*. Amsterdam.
- Everett, Wendy (2005): *European Identity in Cinema*. Bristol.
- Fisher, Jaimey (Hg.; 2013): *Generic Histories of German Cinema. Genre and its Deviations*. Rochester/New York.
- Galpin, Charlotte (2017): *The Euro Crisis and European Identities*. London.
- Generationen Stiftung (Hg.; o.J.): *Generationenmanifest*; online unter: <https://www.generationenmanifest.de> [Stand: 1.4.2018].
- Gouglas, Athanassios (2013): The Young Precariat in Greece: What Happened to 'Generation 700 Euros'? In: *European Perspectives* 5, H. 1, S. 3-49.
- Guérot, Ulrike (2016): *Warum Europa eine Republik werden muss! Eine politische Utopie*. Bonn.
- Hake, Sabine (2008): *German National Cinema*. London/New York.
- Harrod, Mary/Liz, Mariana/Timoshkina, Alissa (2015): *The Europeanness of European Cinema*. London.
- Hilger, Sebastian (Regisseur; 2016): *Wir sind die Flut*. Anna Wendt Filmproduktion/Filmuniversität Babelsberg/Filmakademie Baden-Württemberg [Kinofilm].
- Kraenzle, Christina/Mayr, Maria (2016): Introduction: The Usable Pasts and Futures of Transnational European Memories. In: Dies. (Hg.): *The Changing Place of Europe in Global Memory Cultures*. London, S. 1-21.
- Kraume, Lars (Regisseur; 2010): *Die kommenden Tage*. Badlands Film/UFA Fiction [Kinofilm].
- Leggewie, Claus (2009): Schlachtfeld Europa. Transnationale Erinnerung und europäische Identität. In: *Blätter für deutsche und internationale Politik*, H. 2, S. 81-93; online unter: <http://www.eurozine.com/schlachtfeld-europa/> [Stand: 1.4.2018].
- Ders. (2017): Es werde Licht. Wie Europa Armut, Arbeitslosigkeit und Populismus trotzen kann. In: *Der Freitag digital*, 23. März 2017; online unter: <https://www.freitag.de/autoren/der-freitag/es-werde-licht> [Stand: 1.4.2018].
- Liz, Mariana (2016): *Euro-Visions. Europe in Contemporary Cinema*. New York.
- Meale, Raffaele (2016): *We are the Tide*. In: Quinlan, 21. November 2016; online unter: <https://quinlan.it/2016/11/21/we-are-the-tide/> [Stand: 1.4.2018].
- Menasse, Robert (2014): *Heimat ist die schönste Utopie. Reden (wir) über Europa*. Berlin.
- Mieder, Wolfgang (2002): *Der Rattenfänger von Hameln*. Die Sage in Literatur, Medien und Karikatur. Wien.
- Mitric, Petar/Sarikakis, Katherine (2016): *European Cinema*. In: Yannis Tzioumakis/Clair Molloy (Hg.): *Routledge Companion to Cinema and Politics*. London/New York, S. 421-431.
- Müller, Albrecht/IQM – Initiative zur Verbesserung der Qualität politischer Meinungsbildung e.V. (Hg.; o.J.): *NachDenkSeiten*. Die kritische Website; online unter: <https://www.nachdenkseiten.de> [Stand: 1.4.2018].

- Mueller, Gabriele (2010): *Surviving Ourselves. Mothers, Clones, and the Legacy of 1968* in *Blueprint* (2003) and *The Elementary Particles* (2006). In: *German Politics and Society* 28, H. 4, 1-18.
- Nolan, Christopher (Regisseur; 2015): *Interstellar*. Paramount Pictures [Kinofilm].
- O.A. (2017): *Dark*. Wiedemann & Berg Television [Web-TV-Serie].
- Pölsler, Julian (Regisseur; 2012): *Die Wand*. Coop 99 Filmproduktion [Kinofilm].
- Probst, Maximilian (2017): *Huhu, hört ihr mich?* In: *Die Zeit* v. 14. September 2017, S. 79.
- Reuscher, Constanze (2012): *Wir sind eine verlorene Generation*. In: *Die Welt* v. 12. November 2012, S. 7; online unter: https://www.welt.de/print/die_welt/politik/article110911122/Wir-sind-eine-verlorene-Generation.html [Stand: 1.4.2018].
- Ritzer, Ivo/Steinwender, Harald (Hg.; 2017): *Transnationale Medienlandschaften. Populärer Film zwischen World Cinema und postkolonialem Europa*. Wiesbaden.
- Roehler, Oskar (Regisseur; 2006): *Elementarteilchen*. Medienfonds GFP [Kinofilm].
- Schübel, Rolf (Regisseur; 2003): *Blueprint*. Relevant Film [Kinofilm].
- Seidendorf, Stefan (2014): *Intellektuelle Bequemlichkeit*. In: *The European.eu*, 9. Juni 2014; online unter: <http://de.theeuropean.eu/stefan-seidendorf/8545-front-national-frankreichs-krise-europas-zukunft> [Stand: 1.4.2018].
- Shaller, Caspar (2017): *Und ausgerechnet ihr bleibt still!* In: *Die Zeit* v. 14. September 2017, S. 15-17.
- Speckenbach, Jan (Regisseur; 2012): *Die Vermissten*. Junifilm/ZDF/DFFB [Kinofilm].
- Ders. (o.J.): *Statement des Regisseurs*; online unter: <http://www.filmgalerie451.de/filme/die-vermissten> [Stand: 1.4.2018].
- Standing, Guy (2011): *The Precariat. The New Dangerous Class*. London.
- Suso Richter, Roland (Regisseur; 2006): *Dresden*. ZDF [TV-Film].
- Terhechte, Christopher (2018): *Forum 2018: Der Blick zurück nach vorn*; online unter: https://www.berlinale.de/de/im_fokus/berlinale_themen/forum_2018/interview_forum_2018.html [Stand: 1.4.2018].
- Thome, Joya (2012): *Interview zu »Die Vermissten« mit Jan Speckenbach*; online unter: <http://www.filmgalerie451.de/filme/die-vermissten> [Stand: 1.4.2018].
- Timm, Uwe (2012): *Zukunft für die Jugend*. In: *Die Welt* v. 19. November 2012, S. 2; online unter: https://www.welt.de/print/die_welt/debatte/article111262608/Zukunft-fuer-die-Jugend.html [Stand: 1.4.2018].
- Wirkola, Tommy (Regisseur; 2017): *What happened to Monday?* Nexus Factory [Kinofilm].
- Zepke, Stephen (2012): *Beyond Cognitive Estrangement. The Future of Science Fiction Cinema*. In: *European Journal of Media Studies* 1, H. 2, S. 91-113.