

Sabine Zaplin

## Weltuntergang mit Zuschauer

### Warum das Katastrophen- und Endzeitkino so beliebt ist

Der Zug fährt auf den Bahnsteig ein, vorne weg zischend und dampfend die Lokomotive. Die ganze Leinwand scheint sie auszufüllen, und was sollte sie davor zurückhalten können, die Zuschauer hier in dem kleinen Café unter ihren stampfenden, unerbittlich rollenden Rädern zu zermalmen?

Es ist nicht belegt, ob das Publikum bei der ersten Vorführung des Films *Die Ankunft eines Zuges auf dem Bahnhof in Le Ciotat* der Gebrüder Lumière im Jahr 1895 tatsächlich aufgrund der nahenden Lokomotive aus dem Café floh. Aber die Faszination der Menschen angesichts der bewegten Bilder von der Macht einer technischen Konstruktion, welche für sie nicht zuletzt aus dem besonderen Kitzel der Bedrohung bestand, darf als gesichert gelten.

Es wäre nun allzu gewagt, zu behaupten, die Geschichte des Films sei von Anfang an eine der Lust an Schreckensszenarien und an bedrohlichen Momenten gewesen. Schließlich stellt gerade die Einfahrt eines Zuges in einen Bahnhof einen fast friedlichen, zumindest durch und durch zivilen Moment dar. Aber in diesem schlichten, alltäglichen Moment scheint sich noch etwas anderes zu verbergen, eine unbekannte, beängstigende Größe – das Schreckliche im Normalen.

Heute, rund 120 Jahre später, sind düstere Weltuntergangsszenarien Kassenschlager, werden zusammen mit Popcorn konsumiert. Woher aber kommt die Lust an den Endzeitfilmen? Seit wann gibt es sie in der Filmgeschichte? Welche Motive kennzeichnen dieses Genre?

Weltuntergangs- und Katastrophenfilme teilen mit der Gattung des Science-Fiction-Films die technisch und (scheinbar) wissenschaftlich inspirierte Motivik, von ihm unterscheiden sie sich durch die

Grundsituation der in der Regel bereits geschehenen oder sich im Verlauf des Films unweigerlich ereignenden Katastrophe. Laut Filmhistoriker Ronald Bergan beginnt die erste Welle von Katastrophenfilmen in der zweiten Hälfte der 30er Jahre; *San Francisco* (1936), das von einem Erdbeben heimgesucht wird, *Chicago* (1937), wo ein gigantisches Feuer wütet, und die große Überschwemmung in *Nacht über Indien* (1939) sind Beispiele. Die Erfahrungen des Zweiten Weltkriegs, insbesondere der Atombombenabwürfe auf Hiroshima und Nagasaki setzten bei den Filmemachern noch ganz andere Fantasien frei – die Vorstellung einer globalen Katastrophe war erschreckend nahe gerückt. Und so beginnt in den 50er Jahren die eigentliche Zeit der Weltuntergänge auf der Leinwand. Anfangs noch stark handlungsdominiert wie in *The Last Man on Earth* (1964), wo der scheinbar letzte menschliche Überlebende einer weltweiten Seucheninfektion gegen monstergleiche Mutanten zu kämpfen hat, spielt ab den 70er Jahren die technische Umsetzung der Untergangsfantasien zunehmend die Hauptrolle. Ob *Airport* (1970), wo eine Bombe in einem Flugzeug versteckt sein soll, oder *Flammendes Inferno* (1974), in dem ein Hotel vor einem Flammenmeer gerettet werden muss – Kamera- und Bearbeitungstechnik erlauben nun ein ganzes Arsenal von Spezialeffekten. Dies verstärkt sich noch einmal in den 90er Jahren mit der dann zur Verfügung stehenden digitalen Schnitt- und Animationstechnik. So sind die Katastrophenszenen in *Independence Day* (1996), *Armageddon* (1998) und *The Day After Tomorrow* (2004) allesamt am Computer entstanden.

Mögen die technischen Mittel auch immer ausgefeilter geworden sein, die Motive

des Weltuntergangs- und Katastrophenfilms sind weitgehend gleich geblieben. So lassen sich fünf zentrale Motive unterscheiden: die Naturkatastrophe, der atomare Endschlag, die biologische oder chemische Verseuchung, der Terror und schließlich, als Relikt des Science-Fiction-Genres, der extraterrestrische Terror.

Die Naturkatastrophe ist hierbei das wohl älteste Motiv. Erdbeben, Feuersbrünste und Stürme haben schon die ersten Filme dieses Genres bestimmt. Doch spätestens seit im Jahr 1972 der Club of Rome seinen Bericht *Die Grenzen des Wachstums* vorlegte und die Folgen des Klimawandels Eingang ins öffentliche Bewusstsein fanden, erhielten Naturkatastrophen im Film ein anderes Gesicht. *The Day After Tomorrow* von Roland Emmerich etwa erzählt von einer solchen Naturkatastrophe. Wissenschaftlich lässt sich die Möglichkeit der Abkühlung des Golfstroms und einer dadurch ausgelösten Spontan-Eiszeit zwar keinesfalls halten, dem Erfolg des Films tat dies aber keinen Abbruch. Die gigantischen Bilder der über New York hereinbrechenden Megawellen, der alles gefrierenden Eisstürme beschworen Ängste herauf, die bereits seit dem Wissen um die Erderwärmung in den Köpfen herumspukten. Gewiss haben Roland Emmerich auch ethische Motive bewogen, denn kritische Untertöne über präsidiale Verlautbarungen zu ergebnislosen Klimagipfeln sind beispielsweise durchaus wahrnehmbar. Vor allem aber ist *The Day After Tomorrow* eine Bild gewordene Fantasie freigesetzter Naturgewalten, am Ende werden nur wenige verschont.

Das Motiv der atomaren Katastrophe stammt aus der Zeit des Kalten Krieges und des atomaren Wettrüstens. Bilder der tatsächlichen Atombombenabwürfe auf Hiroshima und Nagasaki (aufsteigender Atompilz, auf Mauern eingebrannte Schatten der Getöteten) haben sich ins Kollektivgedächtnis eingepägt. Tschernobyl und Fukushima haben ihr Übriges dazugetan. Während der amerikanische TV-Film *The*

*Day After* aus dem Jahr 1983 etwa vom Tag nach einem fiktiven atomaren Schlagabtausch zwischen zwei Supermächten erzählt, zeigt *Die Wolke* von Gregor Schnitzler aus dem Jahr 2006, die Folgen eines Super-GAU in einem Kernkraftwerk. *Die Wolke* ist ein Katastrophenfilm, dem man die Absichten des Regisseurs, sowohl der gut gemeinten Buchvorlage (des 1987 erschienenen Jugendromans gleichen Titels von Gudrun Pausewang) als auch dem Geschmack seines jugendlichen Zielpublikums gerecht zu werden, leider an vielen Stellen allzu deutlich anmerkt. Das Filmende – die beiden (eigentlich in der Story getöteten) jugendlichen Protagonisten fahren im Auto einer möglichen Zukunft entgegen – ist zwar nicht mehr realistisch, aber für das Genre durchaus typisch.

Übrig zu bleiben, zu überleben, um Zeugnis ablegen zu können vom Untergang einer Welt – dies ist offensichtlich ein wesentliches Merkmal des Katastrophen- und Weltuntergangsfilms. »Wir kommen von der Welt und von uns nicht los«, sagt der Literaturwissenschaftler Ulrich Baron in seinem Essay *Endzeitstimmung* für Deutschlandradio im Januar 2011. »Ganz ohne uns scheint die Welt gar nicht untergehen zu können. Selbst in den schlimmsten Szenarien, in denen nicht nur die Menschheit, sondern unser ganzes Universum einem wissenschaftlichen Experiment zum Opfer fallen könnte, erscheint dieser Untergang zumindest noch selbstverschuldet.« Dies ist ein zentraler Aspekt beim dritten Motiv des Katastrophenfilms: der biologischen oder biochemischen Katastrophe.

Eindrucksvollstes Beispiel ist *28 Days Later* von Danny Boyle aus dem Jahr 2002. Hierin geht es um die rasante Verbreitung eines hochansteckenden Virus, das ähnliche Symptome wie die Tollwut aufweist, im Gegensatz zu dieser Infizierte aber in rasende Bestien verwandelt. »Wut« ist passenderweise der Name des Virus, das halb London schon entvölkert zu haben scheint, als ein Fahrradkurier 28 Tage nach einem

Unfall mit einem Lastwagen auf der völlig verlassenen Intensivstation eines Londoner Krankenhauses aufwacht. Die Szene, in der der junge Mann durch die verwüsteten Gänge des Krankenhauses und anschließend durch die leeren Londoner Straßen läuft, zählt zu den bekanntesten Szenen des zeitgenössischen Horrorfilms. *28 Days Later*, ebenso wie der fünf Jahre später produzierte Film *28 Weeks Later* von Juan Carlos Fresnadillo verortet sich an der Schnittstelle zwischen Katastrophen- und Horrorfilm. Die an Zombies erinnernden »Mutanten« zeigen typische Merkmale des Genres Horrorfilm, das beschriebene Szenario jedoch ist das eines Katastrophenfilms. Die möglichen Gefahren, die eine außer Kontrolle geratene Virusepidemie birgt, sind in eindrucksvolle, äußerst drastische Bilder gebracht. Als *28 Days Later* anlief, sorgte übrigens gerade die Lungenkrankheit SARS, die durch Tröpfcheninfektion übertragen wird, für Schlagzeilen und rückte den Film damals in einen besonders brisanten Zusammenhang. Mittlerweile beweisen weitere Epidemien wie das erneut aufgeflammete Ebola-Virus, dass das Motiv einer biologischen Katastrophe unter den Katastrophenfilmmotiven möglicherweise das am wenigsten fantastische ist.

Ähnlich verhält es sich mit dem vierten Motiv, dem einer durch ein Terrorregime oder eine terroristische Machtübernahme eintretenden Katastrophe. Reale Bilder von Gräueltaten des »Islamischen Staates« wie öffentliche Enthauptungen oder Verbrennungen bei lebendigem Leib, in erster Linie über soziale Netzwerke verbreitet, sind in dieser Form in gängigen Kinoformaten bisher wohl kaum vorgekommen. Die Realität hat, wie so oft, die Fantasie überholt. So sei hier als Beispiel für dieses Motiv auch ein Film genannt, der einen viel feineren, kunstvolleren Weg beschreitet: *V wie Vendetta* aus dem Jahr 2006 von James McTeigue. Dieser Film ist eine Dystopie und damit tatsächlich eher ein Weltuntergangs- denn ein Katastrophenfilm. Der Untergang der

Welt, wie wir sie kennen, hat zum Zeitpunkt der Handlung längst stattgefunden, ein Virus hat einen Großteil der Bevölkerung Großbritanniens ausgelöscht, und bei den verunsicherten Überlebenden konnte sich eine faschistische Partei durchsetzen, die seitdem ein totalitäres Regime führt. Ein Unbekannter mit Guy-Fawkes-Maske kämpft zunächst allein mordend gegen das Regime an und ruft die Bevölkerung dann zu einem Aufstand am 5. November auf, dem Tag der historischen Pulverschwörung (*Gunpowder Plot*), an dem im Jahr 1605 britische Katholiken versuchten, den protestantischen König von England, seine Familie, die Regierung und alle Parlamentarier zu töten. Am Ende wird eine junge Frau den Aufstand anführen, der die Houses of Parliament sprengt, da der Maskierte lebensgefährlich verletzt wurde. Die aufgewiegelte Menge vor dem gesprengten Gebäude, das Meer aus Guy-Fawkes-Masken, gerät hier zum Bild einer zu allem entschlossenen, nicht aufzuhaltenden geschweige denn zu beherrschenden Masse.

Das letzte Motiv der extraterrestrischen, durch Himmelskörper oder ähnlichem ausgelösten Katastrophe, findet sich u.a. eindrucklich in den Filmen *Deep Impact* (1998) oder *Armageddon* (1998). Auch diese Katastrophenfilme waren Kassenschlager.

Woher kommt die Lust, im Kinossessel dabei zuzusehen, wie die Welt im Breitwandformat unterzugehen droht? Zum einen sind es die technische Brillanz und die seit Beginn des Digitalfilms existierenden Möglichkeiten, die den Zuschauern den Atem rauben. Zum anderen liegt es an der Tatsache, Zuschauer sein zu können. »Schiffbruch mit Zuschauer« ist eine von dem Philosophen Hans Blumenberg geprägte Daseinsmetapher, mit der er die Haltung der modernen Zivilgesellschaft gegenüber Katastrophen beschreibt. Zuschauer zu sein bedeutet, trotz einer möglichen emotionalen Beteiligung dennoch selber unbeteiligt bleiben zu können, nicht handeln zu müssen. Und wo ginge das bes-

ser, unterhaltsamer und genussreicher als im Kino? Ein bisschen mag vielleicht auch das Gefühl mitschwingen, es ausgehalten zu haben. Zuschauer sein bedeutet, zumindest über die Dauer eines Spielfilms hinweg, unangreifbar zu sein, vielleicht sogar ein bisschen unsterblich. Man muss es nicht gleich mit Friedrich Hebbel halten, der einmal behauptete, es gebe Menschen,

die den Weltuntergang nur deshalb herbeiführen möchten, um sich den Selbstmord zu ersparen. Aber dem Weltuntergang im Kino zuschauen und anschließend nach Hause gehen – das gibt zumindest die Gewissheit, dass das eigene Leben nicht in Gefahr ist. Und dies ist in Zeiten wachsender Unsicherheiten eine nicht gering zu schätzende Gewissheit.



**Sabine Zaplin**

ist nach mehrjähriger Theatertätigkeit und Studium der Neueren Deutschen Literatur, Anglistik und Komparatistik seit 1995 freie Autorin und Journalistin. 2011 erschien bei LangenMüller der Roman *Alle auf Anfang*.  
zaplin@t-online.de

*Carlo Adam*

## **Impulse und Anregungen für Politik und politisches Leben**

### **Helmut Schmidt und Peer Steinbrück haben neue Bücher vorgelegt**

Ihre beiden Bücher erschienen fast zeitgleich. Ein Grund mehr, sich das Verhältnis zwischen Helmut Schmidt und Peer Steinbrück noch einmal zu vergegenwärtigen: Es war Sommer 2010. Erstmals seit 2002 bescheinigten verschiedene Umfragen SPD und GRÜNEN wieder eine Mehrheit im Bund. Die ehemaligen Wunschkoalitionäre von Schwarz-Gelb boten ein deprimierendes Bild von Dauerstreit und Stillstand. Die Autorität von Vizekanzler Guido Westerwelle als Außenminister und Parteivorsitzender befand sich im Sinkflug. FDP-Staatssekretär Daniel Bahr attestierte der CSU das Verhalten einer »Wildsau«, deren Generalsekretär Alexander Dobrindt quittierte dies mit dem Etikett »Gurkentruppe« in Richtung FDP.

Steinbrück hatte sich nach den katastrophalen Verlusten seiner Partei bei der Bundestagswahl 2009 aus der ersten Reihe der Politik zurückgezogen. Sein Wort hatte jedoch nach wie vor Gewicht. Verschiedene Medien brachten im Laufe des Jahres 2010

eine Kanzlerkandidatur Steinbrücks ins Gespräch. Daraufhin stiegen seine Beliebtheitswerte, bis er im Sommer 2011 zwischenzeitlich gar der beliebteste Politiker Deutschlands wurde. In der Presse kursierten nun bereits künftige rot-grüne Kabinettslisten mit Steinbrück als Kanzler und Jürgen Trittin als Finanzminister. Spätestens im Oktober 2011, als Helmut Schmidt erklärte, Steinbrück »kann es« und mit ihm den Gesprächsband *Zug um Zug* veröffentlichte, stand die Kandidatur im Raum.

Es wurde selten geschrieben, was das eigentlich bedeutete: Es gab nun einen SPD-Kanzlerkandidaten in spe, der weder Ministerpräsident, noch Bundesminister, sondern »einfacher« Abgeordneter war. Einer, der sich bereits zurückgezogen und, ja, aufs Geld verdienen verlegt hatte. Warum, konnte man nun fragen, hatte die SPD nach der Wahl 2009 auf seinen Sachverstand verzichtet, als sie sich neu aufstellte? Weder in der Partei noch in der Bundestagsfraktion spielte Steinbrück irgendeine