

p

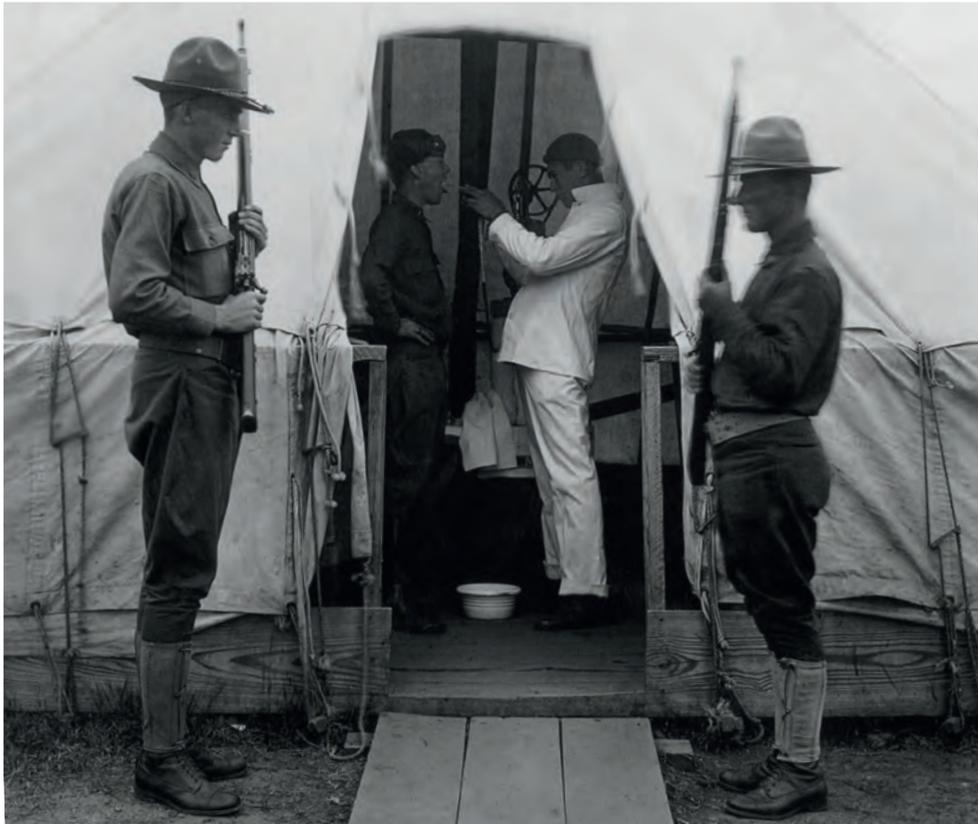
Psychotherapiewissenschaft  
in Forschung, Profession und Kultur

Band 34

Dennis Henkel, Hans Jürgen Wulff (Hrsg.)

# Seuchen, Epidemien und Pandemien im Film

Ein kaleidoskopisches Panorama  
zur Geschichte des Infektionsfilms



WAXMANN

# Psychotherapiewissenschaft in Forschung, Profession und Kultur

Schriftenreihe der  
Sigmund-Freud-Privatuniversität Wien

Herausgegeben von Bernd Rieken

Band 34

Die Sigmund-Freud-Privatuniversität in Wien ist die erste akademische Lehrstätte, an der die Ausbildung zum Psychotherapeuten integraler Bestandteil eines eigenen wissenschaftlichen Studiums ist. Durch das Studium der Psychotherapiewissenschaft (PTW) wird dem Umstand Rechnung getragen, dass Psychotherapie eine hoch professionelle Tätigkeit ist, die – wie andere hoch professionelle Tätigkeiten auch – neben einer praktischen Ausbildung eines eigenen akademischen Studiums bedarf. Das hat zur Konsequenz, dass die wissenschaftliche Beschäftigung mit ihr nicht mehr ausschließlich den Nachbardisziplinen Psychiatrie und Klinische Psychologie mit ihrer nomologischen Orientierung obliegt, sodass die PTW als eigene Disziplin an Konturen gewinnen kann.

Vor diesem Hintergrund wird die Titelwahl der wissenschaftlichen Reihe transparent: Es soll nicht nur die Kluft, welche zwischen Psychotherapieforschung und Profession besteht, verringert, sondern auch berücksichtigt werden, dass man der Komplexität des Gegenstands am ehesten dann gerecht wird, wenn neben den üblichen Zugängen der Human- und Naturwissenschaften auch Methoden und/oder Fragestellungen aus dem Bereich der Kultur-, Sozial- und Geisteswissenschaften Berücksichtigung finden.

Dennis Henkel, Hans J. Wulff (Hrsg.)

# Seuchen, Epidemien und Pandemien im Film

Ein kaleidoskopisches Panorama zur  
Geschichte des Infektionsfilms



Waxmann 2022  
Münster • New York

**Bibliografische Informationen der Deutschen Nationalbibliothek**

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

**Psychotherapiewissenschaft in Forschung, Profession und Kultur, Band 34**

ISSN 2192-2233

Print-ISBN 978-3-8309-4485-0

E-Book-ISBN 978-3-8309-9485-5

© Waxmann Verlag GmbH, Münster 2022

Steinfurter Straße 555, 48159 Münster

[www.waxmann.com](http://www.waxmann.com)

[info@waxmann.com](mailto:info@waxmann.com)

Umschlaggestaltung: Anne Breitenbach, Münster

Umschlagabbildung: American soldier gets throat sprayed to prevent influenza, Dec. 1918.

© 2015 Everett Collection/Shutterstock.

Satz: MTS. Satz & Layout, Münster

Alle Rechte vorbehalten. Nachdruck, auch auszugsweise, verboten.  
Kein Teil dieses Werkes darf ohne schriftliche Genehmigung des Verlanges in irgendeiner Form reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

# Inhalt

## I. Einführung

*Dennis Henkel & Hans J. Wulff*

Vorwort ..... 11

*Hans J. Wulff*

Zur Einleitung

Epidemien im Spielfilm ..... 17

*Dennis Henkel*

Siechtum und Seuche im Stummfilm

Präambel eines Epochenüberblicks ..... 33

## II. Public Health und die Gesundheitsaufklärung

*Ursula von Keitz*

Strategien der Gesundheitserziehung am Beispiel von Filmen aus

dem Kino des frühen Nachkriegsdeutschlands (1945–1949) ..... 49

*Hans J. Wulff*

Edgar G. Ulmer, die Tuberkulose und die neue Zeit

Die Filme der NTA (1938–1941) ..... 53

## III. Einzelne Krankheiten

*Dennis Henkel*

Tuberkulose im frühen Kino

Existenz und Dasein im Schatten der Schwindsucht ..... 61

*Dennis Henkel*

Antizipation einer Jahrhundertpandemie

Prolegomena zur Spanischen Grippe am Beispiel von

David W. Griffiths *The Country Doctor* (1909) ..... 69

*Hans J. Wulff*

Eine vergessene Pandemie?

Die Spanische Grippe in Film und Fernsehen ..... 75

*Hans J. Wulff*  
Dunkle Geschichten  
Die Anthrax-Filme ..... 85

*Hans J. Wulff*  
Epidemien, Narben, Körpergedächtnis  
Bemerkungen zur Filmgeschichte der Pocken und dem Drama der Pockennarbigen .. 93

*Dennis Henkel*  
Viel mehr als nur Wut und Raserei  
Die Tollwut im Film (1920–2021) ..... 105

#### **IV. Nationalia und Kolonialismus**

*Constanze Gestrich & Dennis Henkel*  
Vom Kolonialismus und dem „Fremden“  
Das Konzept der Ansteckung und der frühe Film ..... 125

*Hans J. Wulff*  
Kontinentale Seuchen  
Die Filme der afrikanischen und europäischen Schlafkrankheit ..... 137

*Hans J. Wulff*  
Seuche und Krankheit in Filmen aus Indien ..... 151

*Sezer Selamet*  
(Sei) Kansen ni tsuite no anime  
(Sexuell übertragbare) Infektionserkrankungen im japanischen Animationsfilm .... 157

#### **V. Drama, Dramaturgie**

*Hans J. Wulff*  
Real-Virus oder Drama-Virus? Populäre Modelle des Viralen  
Eine funktionale Morphologie der Filmviren ..... 171

*Hans J. Wulff*  
Der „Patient Null“  
Eine epidemiologische und eine dramatische Figur ..... 183

*Hans J. Wulff*  
Quarantänisierungen im Film  
Zwischen Gesundheitspolitik und Dramaturgie ..... 189

*Hans J. Wulff*  
Epidemiologische Horizonte von Wasser im Film ..... 197

*Wolfgang Thiel*  
„Offen gähnt der Höllenrachen!“  
Zur musikdramaturgischen Gestaltung von Seuchen-Filmen ..... 205

## **VI. Genrefizierung, Genres**

*Hans J. Wulff*  
Seuchenfilme als Katastrophenfilme?  
Eine genreanalytische und wirkungsästhetische Bemerkung ..... 219

*Hans J. Wulff*  
Vom Seuchen- zum Behindertenfilm  
Die Geschichte der Kinderlähmung im Film ..... 229

## **VII. Geschichte des Themas, der Akteure und der Orte**

*Hans J. Wulff*  
Plage  
Eine begriffsgeschichtliche Notiz mit Rückblick auf die Biblischen Plagen ..... 239

*Maggie Hennefeld & Dennis Henkel*  
Hysterisches Gelächter und ansteckendes Niesen  
Die psychogene Ansteckung als erste Epidemie der Filmgeschichte ..... 245

*Hans J. Wulff*  
Mary Mallon: der erste Seuchenstar  
Geschichte einer fatalen Karriere ..... 255

*Hans J. Wulff*  
Spinalonga  
Die Insel der Vergessenen Filme über die letzte Leprakolonie Europas ..... 261

## **VIII. Allegorische Aspekte**

*Thomas Feld*

Existenzielles, Theologisches, Metaphysisches im Seuchenfilm

Vier Beispiele ..... 273

*Hans J. Wulff*

*The Light Ahead* (1939)

Cholera im Shtetl ..... 279

*Franz Obermeier*

*Blindness* (2008)

Literarische Allegorie und Film ..... 283

**IX. Appendix** ..... 291

Hans J. Wulff & Dennis Henkel

Bibliografie des Epidemiefilms ..... 293

Register der Film- und Serientitel ..... 303

# I. Einführung



Dennis Henkel & Hans J. Wulff

## Vorwort

Am 30.06.21 strahlte der öffentlich-rechtliche Fernsehsender ARD *Schockwellen – Nachrichten aus der Pandemie* des Dokumentarfilmemachers Volker Heise aus. Die TV-Produktion präsentiert eine Collage von Szenen aus Dokumentationen und Nachrichtensendungen, die fast kommentarlos eine chronologische-visuelle Kompilation von Momentaufnahmen der (noch immer aktuellen) Corona-Pandemie bieten soll. Der Rezipient wird mit Skeptikern, hitzigen Demonstrationen, Reaktionen von Politik und Wissenschaft, aber auch mit dramatischen Sequenzen von Intensivstationen, Krematorien und der gespenstigen Ruhe des gesellschaftlichen Stillstandes konfrontiert. Auch die sozial-gesellschaftlichen Umwälzungen in Zeiten von Quarantäneverordnungen werden dem Fernsehzuschauer näher gebracht: der Ansturm auf Lebensmittelgeschäfte – mit unreflektierten Hamsterkäufen, die im absurden Horten von Toilettenpapier kulminierten –, die Herausforderung der Zwangsdigitalisierung und die Konfrontation mit wutentbrannten Gegnern der staatlichen Infektionsschutzmaßnahmen, die sich dank sozialer Medien bzw. des World Wide Webs in nie gekannter Geschwindigkeit und Massen zu mobilisieren imstande waren. Beendet wird das Corona-Panorama mit dem Aufkommen der indischen Mutante (der „Delta-Variante“), deren Bedeutung bzw. Gefahr für die Gesellschaft zum Zeitpunkt der Ausstrahlung noch unklar war. Die Intention von Sendung und Konzept ist deutlich: Heise kompilierte ein Mahnmal im Mantel der Rückschau, um den Zuschauer vor verfrühter Gelassenheit und konsequenter Nachlässigkeit in Sachen Infektionsschutz zu warnen.

Natürlich muss auch die Frage nach dem Zeitpunkt einer Rückschau gestellt werden: Zu früh?<sup>1</sup> Aber vor allem: Ist der Zuschauer in Bezug auf das Thema nicht gesättigt? Herrscht Pandemie-Verdross? Wäre zu diesem Zeitpunkt nicht auch ein kurzer, mahnender Beitrag zur indischen (Delta-)Variante des Virus zielführender? Ja und nein. Ohne Frage ist das Thema der Pandemie in den Medien omnipräsent, ein Umstand, der zweifelsfrei in einen Zustand der Informationsüberflutung führen kann. Aus dieser Perspektive drängt sich die Frage auf, die auch bei der Entstehung der vorliegenden Texte Bedeutung hatte: Brauchen wir die mediale Aufarbeitung des Themas ‚Infektionskrankheiten‘ zum jetzigen Moment überhaupt? Ja – die Beiträge unseres Bandes werden zeigen, dass Wissen temporär ist und den Weg ins Unbewusste genauso schnell findet, wie es kurz darauf in die Annalen der Vergessenheit übergeht. Denn keines der in Heines Werk gezeigten Bilder bzw. Szenen sind für uns prinzipiell neu, allesamt wurden sie in der Geschichte des Kinos aufgearbeitet, präsentiert und abgewandelt: die Quarantäne, die Verzweiflung, die Angst und auch

---

1 Ein Artikel, den die *Frankfurter Allgemeine Zeitung* am 30.06.21 online veröffentlichte, bejaht die Frage, ob die Ausstrahlung zu früh sei. Online: <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/medien/dokumentation-in-der-ard-corona-in-schockwellen-17413377.html>

die Zweifler, die schon zu Beginn des 20. Jahrhunderts Ausbrüche z. B. der Cholera verharmlosten, ebenso wie die Bilder der Toten, der Särge, ganzer Leichenansammlungen. Wir kennen die typische „Chronologie der Pandemie“ also schon, dennoch traf „Corona“ einen Großteil der Bevölkerung völlig unerwartet. Dieser Umstand verdeutlicht: Die Beschäftigung mit den medialen Präsentationen von Infektionskrankungen ist nicht redundant, sondern nötig – auch fernab des wissenschaftlichen Selbstzwecks –, um das Thema in der Gesellschaft wiederholt ins Bewusstsein zu rufen und die Achtsamkeit zu stärken. Ebenfalls kann ein gewisser kurativer oder supportiver Effekt durch die Beschäftigung mit hochgefährlichen Situationen (harmlos fiktionalisiert in Schrift oder eben auf der Leinwand) nicht von der Hand gewiesen werden – eine Immunisierung gegen Ängste, wenn man so will.

Fernab der Frage nach dem realen Mehrwert unserer und ähnlicher Forschungsbeiträge möchte unser Sammelband sich nicht mit einer rein chronologischen Darstellung der Filme mit entsprechenden Topoi begnügen, sondern bis heute kaum bis gar nicht beachtete Aspekte des Themas aus filmwissenschaftlicher, medizinhistorischer, literarischer wie zeitgeschichtlicher Perspektive beleuchten.

Den Einstieg bietet eine kurze Einleitung zum Thema, gefolgt von einem einleitenden Überblick über die „infektiösen Lichtspiele“ der Stummfilmära. Das zweite Kapitel möchte exemplarisch anhand von Filmbeispielen aus Zeiten des Zweiten Weltkrieges und der Nachkriegsjahre Werke der Kategorie „public health“ bzw. Gesundheitsaufklärung vorstellen, die punktuell auch in weiteren Beiträgen behandelt werden. Als Beispiele seien hier die Edison-Produktionen zur Tuberkuloseprävention (siehe Beitrag „Tuberkulose im frühen Kino“) oder Aufklärungsfilme zum Thema der sexuell übertragbaren Erkrankungen (siehe Beitrag „Siechtum und Seuche im Stummfilm“) angemerkt.

Der nächste Abschnitt konzentriert sich auf einzelne Pathologien und deren Darstellung in der Filmhistorie. Zu Beginn wird die Bedeutung der (heute in Industrieländern kaum noch epidemischen) Tuberkulose im Stumm- wie im frühen Tonfilm illustriert, gefolgt von zwei Abhandlungen zur „Jahrhundertpandemie“ der Spanischen Grippe. Wie todbringende Erreger zu Waffen umfunktioniert werden, sehen wir an der Analyse von Anthrax-Filmen. Daraufhin erfahren wir, wie eigentlich ausgerottete Keime dennoch die visuelle Landschaft der Filmgeschichte prägen können: am Beispiel der Pocken, welche die Antlitze der Filmhistorie permanent zeichneten. Abschließend wird die Tollwut in der Filmgeschichte analysiert, die sowohl Horrorgenres stark beeinflusste als auch unser kollektives Gedächtnis prägte und prägt.

Darauf folgen Blicke über den Tellerrand des europäischen und angloamerikanischen Zentrismus auf die westlich-koloniale Perspektive des „Fremden“, die afrikanische wie europäische Schlafkrankheit und auf Aspekte des Epidemie-Films aus Indien und Japan. Abschnitt fünf bringt dem Leser die vielen Variationen der Dramatisierung von Infekt-Topoi näher, beginnend mit einem direkten Blick auf die Darstellung der Funktion bzw. Morphologie von Viren als Filmentitäten. Die Betrachtung der Figur des Indexpatienten und die Darstellung von sozialer Quarantäne sowie der vermeintlich lebensspendenden Filmgewässer – oft als selbstverständlich

erscheinender Teil der materiellen Infrastruktur angesehen – runden das Kapitel ab. Abschnitt sechs beleuchtet die Nähe des Themas zu bestimmten Genres wie dem Katastrophen-Film. Am Beispiel der Polio kann aufgezeigt werden, wie der Seuchenfilm zum Behindertendrama evolviert und dessen Folgen zum Prüfstein für Filmfiguren werden. Abgerundet wird diese Passage durch die Untersuchung der musikalischen Untermalung von Seuchenfilmen.

Der vorletzte Part des Bandes möchte einen Perspektivenwechsel vollziehen, beginnend mit der Aufarbeitung des kinematografischen Blickes auf die historisch-religiösen Aspekte: Die erste Epidemie der Filmgeschichte begegnet uns daraufhin als fiktionale, funktional-psychogene Ansteckungs- und reale (Film-)Produktionswelle, nicht ohne die realen Folgen von Ausbrüchen für die Kinobetreiber der 1920er Jahre zu thematisieren. Weiter in die Sphären des echten Lebens wagt sich der Beitrag um die fatale Karriere der Schauspielerin Mary Mallon vor, die den fragwürdigen Ruhm erntete, der erste „Seuchenstar“ der Filmgeschichte zu sein.

Im letzten Abschnitt soll die Allegorisierung des Seuchentopos im Kino unseren Band ausklingen lassen. Vier Filmbeispiele zeigen Metaphorisches, Existenzielles wie Metaphysisches im Genre auf, dann folgen zwei abschließende Einzelfilmsprechungen: *The Light Ahead* thematisiert die Bedeutung der Cholera für jüdische Gemeinden im jiddischen Kino und *Blindness* bringt näher, wie infektiöse Blindheit die Welt vollends aus den Fugen geraten lässt.

Schon der Blick auf einen so gewaltigen Korpus an Filmen, die seit über 125 Jahren entstanden sind, zeigt, wie viele Filme in pandemischen Zeiten spielen und infektiöse Pathologien als Haupt- und Nebenthema berühren. Alle nachgewiesenen Filme sind in Form einer Filmografie, die den Rahmen dieses Bandes sprengen würde, online zugänglich gemacht (siehe den Abschnitt „Hilfsmittel, Nachschlagewerke, Filmografien“ im Kapitel „Bibliografie des Epidemiefilms“ am Ende dieses Buches). Natürlich hat sich der Menge der Filme zum Trotz kein eigenständiges Genre des „Seuchen-“ oder „Pandemie-Films“ herausgebildet. Allerdings sind schnell Muster von Darstellung und Dramatisierung erkennbar, die unsere Kapiteleinteilung bestimmt haben, ohne hier eine scharfe Trennung der Topoi suggerieren zu wollen. Es zeigt sich auch, dass manche Krankheiten kurzfristige Konjunktur hatten, bald wieder in Vergessenheit gerieten und andere hingegen zu wahren Dauerbrennern avancierten. Die hier vorliegende Anthologie von Einzeluntersuchungen versucht einen kaleidoskopischen Blick auf die so bunte wie widersprüchliche Geschichte des Pandemithemas in der Filmgeschichte zu werfen, sich klar gegen die Annahme stellend, es sei alles schon mal dagewesen.<sup>2</sup>

Der Ansatz dieses Sammelbandes ist als eine Heuristik zu verstehen, deren Augenmerk die kulturellen, sozialen wie psychischen Folgen für das Individuum wie für

---

2 Newiak, Denis: Alles schon mal dagewesen. Was wir aus Pandemie-Filmen für die Corona-Krise lernen können. Marburg: Schüren 2020.

die Gesellschaft ins Zentrum setzt:<sup>3</sup> Man kann nachvollziehen, wie die Leprakolonie Spinalonga die dort Beheimateten dem Voyeurismus und Elendstourismus aussetzt, palliative AIDS-Patienten Realitätsflucht in neuen, virtuellen Welten suchen, die Anpassung an Behinderungen durch Polio die Protagonisten zu Alltags-Helden werden lässt, wie fordernd das Coping bei Blindheit ist, wie Erkrankungen als Metapher für die Verarbeitung von Anpassungsstörungen bzw. Posttraumatischen Belastungsstörungen fungieren oder wie die Entstellung der „Pockennarbigen“ dessen Opfer stigmatisiert. Als gesamt-gesellschaftliche Implikationen können ebenfalls die Instrumentalisierung der „infektiösen Terminologie“ im kolonialen Stummfilm, wie den Werken um die Schlafkrankheit, aufgezeigt werden, die auf ethnische Diskriminierung abzielen. Auch die Bedeutung von „Geißeln der Menschheit“, die als Tuberkulose oder in Form von biblischen Plagen zivilisatorische Ängste schüren, werden besprochen. Selbst der Perspektivenwechsel von den fiktionalen Figuren zu realen Personen, in unserem Fall Mary Mallon, zeigt, welche grausamen Schicksalsschläge selbst den Stars des Kinos widerfahren können, wenn sie zum Indexpatienten werden.

An dieser Stelle sei auch auf die Limitationen des Sammelbandes hingewiesen: Das breite und relevante Thema der HIV-Infektion bzw. AIDS-Erkrankung wurde nur am Rande behandelt, was zum einen an der guten Forschungslage liegt,<sup>4</sup> zum

---

3 Anlässlich der 2020er Corona-Epidemie sind zwei Bücher erschienen, die beide auf die Filmgeschichte der Seuchendarstellung referieren (siehe Anm. [2] und Robnik, Drehli: *Ansteckkino. Eine politische Philosophie und Geschichte des Pandemie-Spielfilms von 1919 bis Covid-19*. Berlin: Neofelis Verlag 2020) – mehr oder weniger exhaustiv: Das eine basiert auf der These, dass die Muster der Dramatisierung der Krankheiten zu einer Stabilität über die Dauer des letzten Jahrhunderts tendieren, eine Ähnlichkeit von Pandemie und Gegenmaßnahmen annehmen; das andere sucht die Geschichte der Filme vor der Folie zu verorten, dass sie einem zusammenhängenden politisch-diskursiven Komplex zugehören. Beide verdienen Aufmerksamkeit, doch sucht der vorliegende Band gerade die historischen Besonderheiten herauszuarbeiten, die aus den Filmen abgelesen werden können.

Ein weiteres französischsprachiges Buch (Ortéga, Julien: *Pandémies au cinéma, 1919–2019: un siècle d'anticipation*. Paris: L'Harmattan, 2021 [Coll. Logiques Sociales]) sucht die „Seuchenfilme“ als einen durchgängigen Komplex der Inszenierung kollektiver (und individueller) Ängste zu beschreiben.

4 Als Einstiegspunkt zum Thema HIV/AIDS im Film seien folgende Monografien und Forschungsbeiträge empfohlen: Cartwright, Lisa: Learning From Philadelphia: Topographies of HIV/AIDS Media Assemblages. In: *Journal of Homosexuality* 63, 3, 2016, S. 369–86. Guerrero, Edward: Aids as Monster in Science Fiction and Horror Cinema. In: *Journal of Popular Film and Television* 18,3, 1990, S. 86–93. Hart, Kyo-Rateick R.: The AIDS Movie Representing a Pandemic in Film and Television. London: Taylor & Francis 2014. Hart, Kyo-Rateick R.: Queer Males in Contemporary Cinema: Becoming Visible. Lanham, Maryland: Scarecrow Press, 2016. Ironstone-Catterall, Penelope: Epidemic Logic or HIV/AIDS: The Disciplines and Crises of Knowing. In: *Space and Culture* 4,79, 2001/02, S. 148–161. Lashmet, David: The Future Is History: 12 Monkeys and the Origin of AIDS. In: *Mosaic: A Journal for the Interdisciplinary Study of Literature* 33,4, 2000, S. 55–72.

anderen an dem Raum, den dieses Thema einnehmen müsste. Dennoch sind einzelne Aspekte eingeflossen, wenn diese neue Erkenntnisse generierten. Ebenfalls wurde das Thema „Corona im Film“ weitestgehend ausgeklammert. Wir sehen an der eingangs erwähnten Heine-Dokumentation, wie auch das Mainstream-Kino beginnt, die aktuelle Pandemie in die Filmsäle zu bringen, wie die aktuellen Produktionen *Songbird* (USA 2020, Adam Mason), *Locked Down* (Vereinigtes Königreich 2021, Doug Liman) oder der in Post-Produktion befindliche *COVID-21: Lethal Virus* (Spanien 2021, Daniel Hernández Torrado) verdeutlichen mögen. Hier sind schon Tendenzen abzulesen, die bekannt sind und ggf. zu Eckpfeilern und Prototypen des Coronakinos werden könnten: die seriöse Dokumentation in Schockwellen als Gegenpol zur fast postapokalyptischen Dystopie in *Songbird*, die auf die Ängste der Zuschauer spekulieren, wohingegen *Locked Down* die Herausforderungen der Quarantäne und staatlicher Hygienemaßnahmen eher komödiantisch verklärt und mehr dem Angstabbau dient. Für einen repräsentativen Überblick ist die Menge der bis dato produzierten Filme aber noch zu gering, für Einzelromanalysen geben die genannten Werke – freilich aus subjektiver Sicht – schlicht zu wenig her.

Der Korpus verdeutlicht weiter, dass der Epidemie-Film in größter Grundsatz-Betrachtung zwei scheinbar widersprüchliche Intentionen verfolgt, wir also die Darstellung einer Doppelperspektive haben. Am einen Ende dieses Intentionsspektrums steht die medizinische Informationsvermittlung (die im Extremfall als medizinischer Lehrfilm erscheint), am anderen Ende die Fiktionalisierung medizinischer Sachverhalte zur Akzentuierung oder Induktion dramatischer Momente, Handlungen und Szenarien (ein Beispiel wäre hier die McGuffin-artige Verwendung im populären Zombiefilm). Es stehen sich also ein Stück populärer Wissensgeschichte medizinischer Tatsachen und die Peripetie-erzeugende Dramatisierung medizinischer Sachverhalte gegenüber. Doch das Folgende wird zeigen: Die Schnittmenge zwischen diesen beiden Intentionen ist groß, die Extremfälle selten und beide Aspekte greifen zum gemeinsamen Vorteil ineinander. Die scheinbar trocken-akademischen Fakten befeuern das Drama der Fiktion, machen es reeller, bedrohlicher, wohingegen das Dramaturgische dank seines Unterhaltungsfaktors ein Massenpublikum erschließt und somit die Vermittlung medizinischer Fakten effizienter, effektiver und in vielen Fällen unterhaltsamer macht.

Am Ende hoffen wir, einen Band produziert zu haben, der diverse und ungewöhnliche Perspektiven wie Aspekte des Infektionskinos zusammenträgt, dabei aber die Grundlagen der wissenschaftlichen Disziplinen nicht vernachlässigt. In Zusam-

---

McKay, Richard A.: HIV/AIDS histories: community service organizations and the direct-action AIDS movement in documentary film. In: *Bulletin of the History of Medicine* 88, 4, 2014, S. 473–737. Strada, Gabriel: Ojibwe lesbian visual AIDS: On the Red Road with Carole laFavor, Her Giveaway (1988), and Native LGBTQ2 film history. In: *Journal of Lesbian Studies* 20, 3–4, 2016, S. 388–407. Wahler, Lance: “I Caught It at the Movies”: Reflections on Medical History, Movie Theaters, and the Cinema of Contagion. In: *Journal of Homosexuality* 63, 3, 2016, S. 323–328.

menschau soll das Werk, den Limitationen zum Trotz, aber vor allem eines sein: ein interdisziplinärer, multizentrischer, aber repräsentativer Überblick über die Filmgeschichte des Seuchenfilms, der die Grundlagen zu weiterer Beschäftigung mit dem Genre legt und forschende Kollegen zu neuen Fragestellungen inspirieren kann.

Hans J. Wulff

## Zur Einleitung

Epidemien im Spielfilm

### Die prototypischen Filme?

Steven Soderberghs *Contagion* (*Contagion*, USA 2011) und Wolfgang Petersens *Outbreak* (*Outbreak – Lautlose Killer*, USA 1995) sind während der weltweiten Maßnahmen gegen das Corona-Virus zu den meistgeschauten Filmen geworden, die die Streaming-Dienste anbieten. So melden es die Zeitungen (etwa die Süddeutsche Zeitung, 20.03.2020, Seuchenfilme in Corona-Zeiten: Wenn das echte Grauen nicht reicht).

Zwei Filme, zwei Geschichten, die dem gleichen Motivkreis zugehören. Zwei Mainstream-Filme, die riesige Publika erreicht haben;<sup>1</sup> und die zu Texten geworden sind, die das Thema im kulturellen Gedächtnis festhalten. Die Geschichten ähneln sich nur auf den ersten Blick. *Outbreak*: Ein Arzt arbeitet fieberhaft gegen die Zeit, um sowohl ein Serum gegen das Virus zu finden als auch das radikal isolierte Dorf zu retten, in dem die Seuche ausgebrochen ist. In Kurzfassung: ein aufrechter Arzt im Kampf gegen dumpfe Militärs, die die einfachste Lösung suchen. An der Spitze der Besetzung: ein Held und Weltstar (Dustin Hoffman). Dagegen *Contagion*: nicht einsträngig erzählt, sondern in eine ganze Reihe von Handlungssträngen ausgearbeitet. Weltweit versuchen Mediziner, eine Pandemie einzudämmen und einen Impfstoff zu entwickeln. Mit der Krankheit breitet sich Panik aus, Falschinformationen überschwemmen die Öffentlichkeit, die öffentliche Ordnung bricht peu à peu zusammen. Ein Impfstoff wird gefunden, doch werden die Impfungen in einer Lotterie verlost. Es existiert kein Held, sondern nur eine Riege populärer Stars (Matt Damon, Kate Winslet, Marion Cotillard, Laurence Fishburne und andere), die gleichberechtigt nebeneinander agieren.<sup>2</sup>

So nahe die beiden Filme einander zu sein scheinen – sie unterscheiden sich deutlich: Während *Outbreak* das Virus in den Horizont der Entwicklung und Erprobung von Biowaffen durch das Militär stellt, verzichtet *Contagion* auf eine Erklärung im Politischen, identifiziert lediglich Fledermäuse als letztlich unkontrollierbare

---

1 Für *Outbreak* werden Umsätze von nahezu 200 Millionen US-\$ verzeichnet, für *Contagion* von nahezu 150 Millionen.

2 Vermerkt werden sollte, dass Soderberghs Darstellung der Epidemie mit der wissenschaftlichen Beratung und Unterstützung von den Centers for Disease Control and Prevention (CDC), der US-amerikanischen Behörde zum Schutz der öffentlichen Gesundheit, vorbereitet wurde. Die Realistik des Films weckte auch die Zustimmung von Fachwissenschaftlern; vgl. etwa Loman, Nick/Gardy, Jennifer: „Contagion: A Worthy Entrant in the Outbreak Film Genre“ (in: *The Biochemist* 37,6, 2015, S. 22–25).

Tiere, die das Virus übertragen. Der Überträger spielt auch in *Outbreak* eine Rolle, allerdings in der Annahme, dass er immun gegen das Virus sei und so als Modell für die Herstellung von Impfstoffen genutzt werden könne. Auch der Schluss der beiden Filme unterscheidet sich radikal: In *Outbreak* wird der Überträger – ein kleiner Makaken-Affe – identifiziert und kann die Herstellung eines Impfstoffes ermöglichen; dagegen steht eine kleine Flashback-Sequenz am Ende von *Contagion* – eine Fledermaus, die ein Stück Banane in einem Schweinestall fallen lässt, das von einem Schwein gefressen und das seinerseits vom Chef eines Casinos gekauft wird, der das Schwein zubereitet und der inzwischen verstorbenen Ersterkrankten die Hand schüttelt.

Die Differenz der beiden Filme ist also erheblich: die Epidemie als Produkt eines weltumspannenden Militär-/Politprojekts also oder als unachtsame Berührung der Welt des Menschen mit der der Tiere. Das Virus als Gefahr, die mit Intention aufgeladen ist und letztlich menschenverursacht ist, oder als unabwägbar Gefahr, die sich nur aus der Produktivität der Mikroorganismen ergibt.

Sicherlich kann man *Outbreak* und *Contagion* als prototypische Anverwandlungen der Epidemie-Thematik durch die Traumfabrik ansehen. Allerdings gehört mindestens auch *The Andromeda Strain* (*Andromeda – Tödlicher Staub aus dem All*, USA 1971, Robert Wise) nach dem Roman von Michael Crichton (1969) in diese Reihe: In New Mexico stürzt eine Raumsonde des Militärs ab. Kurz danach tötet ein unbekanntes und rasch wirkendes Mittel alle Einwohner des nächstgelegenen Ortes Piedmont; die einzigen Überlebenden sind ein Alkoholiker und ein Säugling. Auch die Soldaten, die mit der Bergung der Sonde beauftragt werden, sterben innerhalb von Sekunden. Ihr Blut ist – wie das der Toten des Ortes – vollständig geronnen. Die NASA scheint auf das Problem vorbereitet zu sein: Ein Team von vier Spitzenforschern soll nun im Regierungsauftrag versuchen, die Bedrohung abzuklären und Gegenmaßnahmen zu entwickeln, in einem von der Außenwelt isolierten, unterirdischen Labor namens „Wildfire“, das eigens für mögliche biologische Bedrohungen vom Weltraumprogramm eingerichtet worden war.<sup>3</sup> Das Durchlaufen von fünf Ebenen zunehmender Quarantänestufen und Sicherheitsprozeduren, mit denen die höchstmögliche Keimfreiheit neuer Mitarbeiter gewährleistet werden soll, nimmt annähernd einen Tag in Anspruch, bevor mit der Forschungsarbeit begonnen werden kann. Allerdings wird den Wissenschaftlern nur ein enges Zeitfenster eingeräumt – der Präsident der USA hat bereits die Seucheneindämmung durch nukleare Verbrennung nach 48 Stunden angeordnet. In letzter Sekunde entdecken die Wissenschaftler die Ursache der Todesfälle (die sie „Andromeda“ nennen): Es handelt sich um einen einzelligen Organismus mit kristalliner Struktur, der durch

---

3 Vgl. zu den Vorbereitungen der NASA, möglicherweise durch zurückkehrende Raumfahrzeuge mit außerirdischen Mikroorganismen konfrontiert zu werden, vgl. Pisto, Sergio: „The Andromeda Strain“ (in: *The Science of Michael Crichton. An Unauthorized Exploration into the Real Science Behind the Fictional Worlds of Michael Crichton*. Ed. by Kevin Robert Grazier. Dallas, Tex.: BenBella Books 2008, S. 1–18).

Einatmen infektiös wirkt und jegliche Form von Energie verwerten kann. Zwar kann der drohende Atombombenabwurf auf das Labor gerade noch verhindert werden, doch es kommt auch heraus, dass „Andromeda“ das Ergebnis einer gezielten Suche nach außerirdischen Organismen war, um Waffen zur biologischen Kriegsführung zu gewinnen.<sup>4</sup>

Auch hier ist das Ende des Films festzuhalten (von den finalen Wendungen der Filme wird noch öfters die Rede sein): Die noch in der Atmosphäre befindlichen Andromeda-Organismen treiben von New Mexico auf den Pazifik und werden durch künstlich erzeugten Regen in den Ozean gewaschen, wo sie durch das basische Meerwasser neutralisiert werden. Ein Happy End, das an den Film wie angeklebt erscheint – das Zugeständnis eines „guten Endes“ für Zuschauer, die nicht beunruhigt die Vorstellung verlassen sollen. Eine ganze Reihe der Filme nutzt eine inzwischen zu narrativer Routine gewordene Formel, wenn ein Serum gefunden wird und die Seuche manchmal nur Stunden später eingedämmt werden kann – eine Finalisierung der Geschichten, die angesichts der manchmal um Jahre verzögerten Massenherstellung eines Serums in der Realität wie ein dramaturgischer Theatercoup wirken muss, vielleicht sogar als Eingriff einer höheren Macht in das fiktionale Geschehen.

### Based on reality

Sowohl *Outbreak* wie *Contagion* sind im Kontext tatsächlicher Pandemien entstanden. Soderberghs Film wurde in vielen Kritiken und Analysen als Antwort auf die SARS-Epidemie (2002–03) verstanden, die Anfang des Jahrtausends in nahezu allen Kontinenten wütete. Ausgehend von China und wohl verursacht durch den Verkauf rohen Fleisches wurde sie – nach einer Welle erster Erkrankungen in China – durch Reisende in viele andere Länder exportiert; als Überträger wurde später die Schleickatzenart des Larvenrollers (Paguma) identifiziert. Schnell wurde SARS mit zwei Tiefenbedeutungen in Verbindung gebracht, die auch in Filmen des Themenkreises eine Rolle spielen: als Kritik an der Globalisierung und der weltweiten Entgrenzung des Reisens;<sup>5</sup> und als Indiz für eine unbekannte Menge von Krankheitserregern, die

---

4 Immerhin ist es ein „einzelliger Organismus“, der für die Tode verantwortlich gemacht wird. Es müssen aber nicht einmal mikrobiologische Existenzen sein, die Seuchen auslösen. In den TV-Zweiteiler *Invasion (Lethal Invasion – Attacke der Alien Viren, USA 1997, Armand Mastroianni)* nach dem Roman von Robin Cook ist es ein Regen feinsten Meteoritenstaubs, der zur Infektion führt. Und in *The Happening (The Happening, USA/Indien/Frankreich 2008, M. Night Shyamalan)* ist es gar ein an keiner Stelle des Films genaueres bestimmtes „Nervengift“, das nicht genauer nominierte Pflanzen abgibt, das nach kurzer Vorerkrankung ganze Populationen in den Suizid treibt.

5 Vgl. etwa Schell, Heather: „Outburst! A Chilling True Story about Emerging Virus Narratives and Pandemic Social Change“ (in: *Configurations* 33,2, 1997, S. 93–133), die vor allem *Outbreak* vor diesem Interpretament liest. Es ist in den Überlegungen zu Filmen des Themenkreises häufiger vom Horizont der Globalisierungskritik die Rede gewesen; ob

in den Tierpopulationen der Welt schlummert und für die Menschen keine Antikörper entwickelt haben.<sup>6</sup>

Auch *Outbreak* wird heute mit realen Epidemien in Verbindung gebracht – oft als hellsichtiger Vorgriff auf die Ebola-Epidemie in Westafrika in den Jahren 2014 bis 2016 (und seit 2018 im Osten des Kongos). Allerdings ist die historische Einordnung der Konstellation, die der Film nutzt, komplizierter. Hier treten die Helden-Virologen in eine Auseinandersetzung mit dem aggressiven „Motaba Virus“<sup>7</sup>, einer sich schnell verbreitenden Ebola-Variante, das – so die These des Films – 1967 in Zaïre zur Epidemie geführt hatte und in die USA eingeschleppt worden war. Tatsächlich weist der Film in die frühen 1950er Jahre zurück: 1951 hatten die USA das „Epidemiological Intelligence Service (EIS)“<sup>8</sup> gegründet, das Informationen über Krankheiten in aller Welt sammeln sollte, um – im Falle der Epidemie oder des Einsatzes biologischer Waffen – die Mediziner in Stand zu bringen zu reagieren.<sup>9</sup>

Ein eher marginales Beispiel für die Popularität des tödlichen Ebola-Erregers in den Jahren nach *Outbreak* ist der TV-Thriller *Contagion* (USA 2001, John Murlowski), der im US-amerikanischen Lifetime Network am 07.10.2003 zuletzt ausgestrahlt wurde. Die Story des Films nimmt die Anthrax-Anschläge nach dem 11.09.2001 zum Anlass, davon zu erzählen, dass der Präsident der USA (Bruce Boxleitner) mittels eines vergifteten Pfeils von einem Kind mit dem Erreger „Level Four Ebola Virus“ infiziert worden sei. Die Täter – eine verrückte Ärztin und ihr Partner – sind im Besitz des einzig verfügbaren Serums, verlangen 100 Millionen Dollar als Lösegeld. Die Virologin Dr. Diane Landis (Megan Gallagher) sucht in höchster Eile – ihr sind nur 36 Stunden Zeit gegeben – ihrerseits ein Gegenmittel zu erfinden (im Konflikt

---

derartige Lesarten eines tieferen Sinnes der Epidemie-Erzählungen auf einer Überinterpretation beruhen, kann hier nicht diskutiert werden.

- 6 Wenn während der Corona-Epidemie Fledermäuse als ursprüngliche Wirte des tödlichen Virus ausgemacht wurden, wird gerade dieser Tier-Mythos revitalisiert. Vgl. zum Fledermausmythos etwa Irmer, Juliette: „Vom Virus böse missbraucht“ (in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 05.03.2020) und Wirz, Paul: „Über die Bedeutung der Fledermaus in Kunst, Religion und Aberglauben der Völker“ (in: *Geographica Helvetica* 3,1, 1948, S. 267–278).
- 7 Die rein fiktive Bezeichnung nominiert das Gebiet des Motaba-Flusses, an dem die Seuche ausgebrochen sei.
- 8 Neuere derartige Institutionen sind: das vom US-Militär betriebene USAMRIID (U.S. Army Medical Research Institute of Infectious Diseases) wurde 1969 gegründet und ist in Fort Detrick (Maryland) angesiedelt; sowie das bereits 1946 vom US-Gesundheitsministerium gegründete CDC (Centers for Disease Control and Prevention) mit Sitz in Druid Hills (Georgia).
- 9 Vgl. dazu: Ostherr, Kirsten: „Invisible Invaders. The Global Body in Public Health Films“ (in: *Cultural Sutures. Medicine and Media*. Ed. by Leser D. Friedman. Durham/London: Duke University Press 2004, S. 299–314, hier S. 302). Tatsächlich hat es seit 1976 mindest 33 Ebola-Wellen gegeben. Vgl. dazu und zu der Mitte der 1990er Jahre virulenten populären Beschäftigung mit Ebola: Sammler, Iliana Alexandra: „Ebola Goes Pop. The Filovirus from Literature into Film“ (in: *Literature and Medicine* 17,1, Spring 1998, S. 149–174).

mit dem höchst unkooperativen Geheimdienst). Der deutsche Titel nominiert schon im Titel das Virus: *Ebola – Anschlag auf den Präsidenten* (TV-Uraufführung in der BRD: 25.04.2003).

## Epidemiemotive und der Ökothriller

Die Nähe der Epidemie-Erzählungen zu realen Szenarien der Massenerkrankung erstaunt nicht. Allerdings ist das populäre Wissen über Seuchen oft nur als mythisches Wissen abgespeichert, nicht als detaillierte Informiertheit über tatsächliche Verläufe. Die Pest ist immer noch „Der schwarze Tod“, seine Erscheinung durch die am ganzen Körper aufbrechenden Geschwüre geprägt, seine Ursachen nur diffus über Ernährung, den Kontakt mit Tieren und Exkrementen, Schmutz und mangelnde Körperpflege gewusst. Die Influenza ist populäres Wissen als Epidemie nach dem Ersten Weltkrieg; worin sie sich von der Grippe, die heute jeden befallen kann, unterscheidet, ist dagegen im Unklaren. Cholera, Schwindsucht, Pocken, Ebola: Die Namen der Krankheiten sind allgemeines Wissen, die Symptome ebenso unbekannt wie die Verursachung. Selbst AIDS ist als „Schwulenseuche“ populär, die medizinische Realität weitestgehend im Dunklen.

All dieses bedeutet zweierlei: Zum einen gilt es, den Horizont auszuweiten und die Vielzahl der Krankheiten, der Erreger, der Wege der Infektion und der Ausbreitung als Seuche zu erfassen, zum anderen darum, die dramatischen und semantischen Funktionen der Krankheiten genauer zu beschreiben und dabei die kulturgeschichtlichen Deutungen (und Bedeutungen) zu reflektieren, ebenso wie die politischen und ideologischen Horizonte abzustecken, in denen sie interpretiert worden sind. Gerade die Unsichtbarkeit der Viren wird in vielen Deutungen der Rolle, die die Infektion in Filmen einnimmt, die man dem „Biothriller“ zurechnet, legt es nahe, das Virus nur als dramatische Nomination von Gefahren anzusehen, die mit Angst belegt sind – in Sonderheit Terror, soziale Desintegration und Verlust innergesellschaftlicher Solidarität sowie ungesteuerte Immigration.<sup>10</sup> Das Virus also als Indikator für Tiefenbedürfnisse von Zuschauern, als Hilfsmittel zur Darstellung kultureller Tiefenbedeutungen und -ängste? Als dramatische und affektive Aufladung der Mensch-Umwelt- bzw. Mensch-Natur-Begegnung?

Für das Handwerk des Erzählens hat diese Überlegung erhebliche Konsequenzen, weil sie die Thematik in diverse Felder öffnet, die genuin mit dem Virus gar nicht zusammenhängen: Weil es dann eher um Fantasien eines Bio- oder Ökoterrorismus

<sup>10</sup> Vgl. dazu Mayer, Ruth: „Virus Discourse: The Rhetoric of Threat and Terrorism in the Biothriller“ (in: *Cultural Critique* 66,1, Spring 2007, S. 1–20), Mayer, Ruth: „Bei Berührung Tod: Virenthriller, Bioterrorismus und die Logik des Globalen“ (in: *VIRUS! Mutationen einer Metapher*. Hrsg. v. Ruth Mayer u. Brigitte Weingart. Bielefeld: Transcript 2004, S. 209–29) sowie DeLeo, Robert A.: „Biothriller Films and Citizen Empowerment: A Viewer’s Guide to Outbreak, Contagion, and Fatal Contact“ (in: *Catalyst: A Social Justice Forum* 4,1, 2014, Art. 5 [online]).

geht, um Unfälle in Laboren (die oft genug geheime Projekte bearbeiten), um versehentlich freigesetzte Biowaffen oder die Optionen der Gefährlichkeit außerirdischen Materials ausspielen. Und wie in einem Krimi muss der Wissenschaftler – der „Virenjäger“ – das Virus – die „Killermikrobe“ – zur Strecke bringen.<sup>11</sup> Die Methoden sind nicht kriminologischer Art, es geht nicht um Beweise und Indizien, um Alibis und Geständnisse; es ist, als habe sich die Untersuchung in die Rechtsmedizin und Kriminaltechnik verlagert. Aber das Drama handelt auch von der Interpretation von Vorgefundenem, von Spuren und Indizien (nur dass es nicht um die Rekonstruktion einer Tat, um die Lösung eines immer neuen Rätsels geht, sondern um die Identifikation eines Unbekannten), und es basiert auf dem Kampf zweier Akteure, von denen der eine der allseits bekannte Ermittler ist, der andere ebenso unwirklich wie präsent und aktiv ist. Das alles ist weit entfernt von den Diskussionen, die eine reale Epidemie erfordert.

## Menschlichkeit

Alle diese Beispiele zeigen, dass die dramaturgische Bedeutung des Virus (und manchmal auch anderer Erreger) in vielen Filmen darin besteht, eine im Grunde nur formale Erklärung für eine kollektive Veränderung der Menschlichkeit der Handelnden zu schaffen (wären also „MacGuffin“ in Hitchcock'schem Sinne, eine leere Motivation der Geschichte). Sie sterben in diesen Filmen nicht nur, sondern werden zu Wesen anderer Art, nicht mehr gebunden an die zivilisatorische Regulation und Kontrolle des Verhaltens. Und sie stellen sich den „Normalen“ entgegen wie eine feindliche Macht, gleichgültig, ob sie sie zu töten oder umzuwandeln versuchen.<sup>12</sup>

- 
- 11 Vgl. dazu Pappas, Georgios [...]: „Infectious Diseases in Cinema: Virus Hunters and Killer Microbes“ (in: *Clinical Infectious Diseases* 37,7, 2003, S. 939–942).
- 12 Ob die „Anderen“ Zombies oder Vampire sind, ist letztlich austauschbar. Insofern gehören auch Filme wie *Invasion of the Body Snatchers* (*Die Körperfresser kommen*, USA 1978, Philip Kaufman) in den Randbereich des Motivkomplexes. Die *story* des Werkes ist immer wieder als Prototyp paranoider Kriegsängste (und als Prototyp des *alien invasion genre*) nicht nur der 1950er angesehen worden; vgl. dazu etwa LeGacy, Arthur: „The Invasion of the Body Snatchers: A Metaphor for the Fifties“ (in: *Literature/Film Quarterly* 6,3, 1978, S. 285–292) sowie Loock, Kathleen: „The Return of the Pod People: Remaking Cultural Anxieties in *Invasion of the Body Snatchers*“ (in: *Film Remakes. Adaptations and Fan Productions. Remake, Remodel*. Ed. by Kathleen Loock & Constantine Verevis. London: Palgrave Macmillan 2012, S. 122–144). Meeker, Natania/Szabari, Antónia: „From the Century of the Pods to the Century of the Plants: Plant Horror, Politics, and Vegetal Ontology“ (in: *Discourse* 34,1, 2012, S. 32–58) diskutieren das Thema im Rahmen der kulturellen Tradition der Ontologisierung des Pflanzlichen und einer Kritik von Kapitalismus, Globalisierung und Entmächtigung des einzelnen. Vgl. zudem Ziegler, Daniel: „Zombie Szenarien und Krisen der Interpretation“ (in: *Kino und Krise. Kultursoziologische Beiträge zur Krisenreflexion im Film*. Hrsg. v. Ill Tschung Lim u. Daniel Ziegler. Weisbaden: Springer VS 2017, S. 31–49).

Man kann weitergehen und das Virus dem Menschen auch kategorial entgegenstellen. Anders als das handlungsfähige Subjekt ist das Virus eine abgeschlossene Entität, steht mit seiner Umwelt höchstens mechanisch in Kontakt. Intentionalität kann ihm nicht zukommen. Aber es kann Grenzen überschreiten, die im menschlichen Denken gesetzt sind – vor allem die Grenzen des Körpers (und darin Prozesse in Gang setzen, die außerhalb der Kontrolle des Subjekts sind) und das Immunsystem, das eigentlich das Eigene vom Fremden unterscheiden können sollte. Darum auch ist der virale Zugang für die Künste von so großem Interesse – weil mit dem Virus eine Wirkungskraft auf die menschlichen Akteure einwirkt, die sie weder bemerken noch steuern.<sup>13</sup>

Unter dramaturgischem Blick ist es gerade die Anonymität und Austauschbarkeit, vor allem die Unsichtbarkeit der Gefahrenquelle, die das Drama öffnet. Der dramatische Konflikt ist eröffnet, ohne dass es eines benennbaren „Gegners“ oder gar „Feindes“ bedarf, weshalb die allenthalben gebräuchliche Militarisierung des Sprechens über Epidemien – da ist die Rede von „unsichtbaren Feinden“, von „Krieg“ und ähnlichem – ebenso irreführend ist wie die Nationalisierung der Ausbreitungsketten (ob es im Falle der Corona-Epidemie um eine „chinesische“ oder um eine „amerikanische Krankheit“ geht, ist ebenso irrelevant wie die Rede von der „deutschen Krankheit“, die neuerdings in Polen zu hören ist); beides gehört einem Diskurshorizont an, der mit der Thematisierung des Epidemischen nichts zu tun hat (und der erst dann einen Sinn ergibt, wenn man in einer Kalter-Krieg-Konstellation über gezielte Verursachung spekuliert).

## Die Rezeption von Geschichten als Spiele?

Die hier vorliegende Übersicht zeigt, dass das Virus durchaus eine dramatis persona sein kann. Allerdings ist es im Epidemien-Drama nur ein formaler Akteur – unsichtbar, namenlos, fremd. Darum ist seine Nomination meist irrelevant und es könnte selbst gegen andere Mikroorganismen ausgetauscht werden. Gewahrt bleiben muss die Gefährlichkeit des Akteurs, die Tatsache, dass er meist tödliche Krankheiten auslösen kann, dass die Menschen der erzählten Welt sich anstecken können und dass der menschliche Organismus aufgrund der Fremdheit oder Neuartigkeit des unsichtbaren Angreifers nicht dazu in der Lage ist, mit eigener Immunität darauf zu reagieren. Die Infizierten sind hilflos. Die einzigen, die als Akteure aktiv werden können (in der narrativen Rolle des „Helfers“), sind Mediziner und die Institutionen,

---

13 Vgl. zu diesem theoretischen Problem etwa Thomas, Anne Marie: *It came from Outer Space. The Virus, Cultural Anxiety, and Speculative Fiction* (Ph.D. Thesis, Baton Rouge, Louisiana State University and Agricultural and Mechanical College 2002, bes. ch. 1). Auf ähnlicher Grundlage spannt Elwin John („Of Genes and Germs: The Agenda of Health in Contemporary Hollywood“ [in: *CINEJ Cinema Journal* 5,1, 2015, S. 154–171]) das Drama zwischen dem „Virus“ als Akteur, „Gesundheit“ als Thema und „Körper“ als Vermittlung beider auf.

die Verantwortung für die Sicherheit der Bürger tragen. Und schon in dieser formalen Überlegung deutet sich an, dass im gebotenen Szenario auch die Rolle des Antagonisten bereits angelegt ist – es sind alle diejenigen, die nicht als Helfer handeln, sondern als rigide Wächter von Normalität und öffentlicher Ordnung. Alle Strategien des Verschweigens, der Verharmlosung, der Internierung und möglicherweise der Auslöschung der Infizierten sind dem Antagonalen zugewiesen.

Die Zombiefilme und alle ihre Varianten nehmen das Virus bzw. die grassierende Ansteckung als Ausgangspunkt der Begegnung von Menschen mit einem Fundamental-Fremden, als Entfesselung der biologischen Ordnung der Welt. Und sie transformieren die gewohnte Lebenswelt in eine imaginär-phantasmagorische Handlungswelt, die – wie in der Ontologie der Spiele vorgesehen – als formale und zeitlich begrenzte Insel im Fluss der Alltagszeit dienen kann. Rezeptionsästhetisch enthalten die Filme dieser Prägung also einen Impuls, der die Fiktionalität des Geschehens anzeigt und mitträgt (wenngleich die Frage bleibt: Welches Spiel spielen wir? Und: Spielen wir überhaupt?).

Dem steht ein anderer Weg gegenüber, der um die Maßnahmen zentriert ist, die ergriffen werden können, um sich gegen die Krankheit bzw. Seuche zu schützen. Von individuellen Versuchen, sich zu schützen oder der Epidemie zu entkommen, sind es alle Strategien der Obrigkeit, Ordnung aufrechtzuerhalten oder wiederherzustellen. Es geht um Kontrolle und Überwachung, um die Unterdrückung des sozialen Verkehrs als Kontaktwelt; und weil der Zustand des „Notstands“ außerordentliches Handeln zumindest formal legitimiert, sind die Optionen militärischer Kontrolle des Alltagslebens geöffnet. Das kann bis zur Segregation ganzer Bevölkerungsgruppen gehen, zur Einrichtung von Lagern und ähnlichem mehr. Der Schritt zum Übergang in die Totalisierung der Regimes liegt nahe. Es war eine Epidemie, die in *Twelve Monkeys* (1995) dafür gesorgt hatte, dass die amerikanische Gesellschaft in der Zeit, in der der Film spielt, unter totalitärer Überwachung steht.

Gut gemeinte Maßnahmen enthalten also ein Potential, dass in ihrer Folge die Bürgerrechte weiterhin eingeschränkt oder sogar ausgesetzt bleiben. Für die Dramatisierung bildet sich ein neuer Ausgangspunkt der Handlung, sei es, dass es um das Leben in einer diktatorischen Ordnung geht, sei es um die Auflehnung gegen sie. Filmische Dramaturgie bewegt sich auch in der Nähe der ökonomischen und politischen „Szenario-Analyse“, das in der Risikoforschung vielfach angewendet wird. Filme spielen manchmal Entwicklungen aus, die als Folge von (administrativen, politischen und militärischen) Eingriffen in die soziale und politische Realität lesbar werden. Manchmal war sogar die Rede davon, dass das Kino ein „Labor des Realen“ sei, in dem in der Sicherheit der Fiktion mögliche Realwelten nachgebaut oder entworfen werden. Insbesondere Katastrophenfilme, deren Handlungsmustern viele der Epidemie-Filme nahe sind, handeln von einem Was-wäre-wenn, simulieren gewissermaßen optionale Entwicklungen des Realen.<sup>14</sup> Folgt man diesem Argument,

14 „Szenarioanalyse“ wurde in den späten 1960ern als Verfahren der Wirtschaftswissenschaft vorgeschlagen (Kahn, Herman/Wiener, Anthony J.: *The Year 2000. A Framework for Spe-*

muss man „Spiele in einer phantastischen Welt“ von solchen mit realem Bezug unterscheiden, eine Differenz, die eine gewichtige Modalitätsdifferenz in der Rezeption ausmacht. Die Rahmungen des einen Typs unterscheiden sich radikal von denen des anderen (wobei Mischformen möglich sind).

## Die Verhältnismäßigkeit

Völlig richtig schreibt Tomasz Sikora, dass die moderne Gesundheits-Administration unter der Wertvorgabe des „Volkswohls“ (*salus populi*) agiere, einer tiefen politischen Legitimation ihrer Arbeit. Aber dem steht die Imagination einer sich pandemisch verbreitenden sozialen Desorganisation entgegen, der vorzubeugen und auf die zu reagieren ist – das eigentliche Ziel auch der Gesundheitsbehörden (aber auch anderer Ordnungsinstitutionen) sei die allgemeine Sicherheit der Bevölkerung.<sup>15</sup> Die nur imaginär ausgearbeitete Vorstellung des sozialen Zusammenbruchs enthält eine ganze Reihe von Schreckensszenarien: die tatsächlich unkontrollierbare Ausbreitung von Krankheiten, die Idee eines Computervirus, der die informationelle Infrastruktur der Gesellschaft zerstört oder lahmlegt, die Idee eines unkontrollierbaren Terrorismus oder einer Revolution, eines umfassenden Zusammenbruchs des ökonomischen Systems, ja sogar einer Enthemmung der sexuellen Ordnung.<sup>16</sup> Die Gefahr einer derartigen Krise des Sozialen steht im Status des Möglichen immer dem Handeln der Ordnungs-Institutionen gegenüber, liefert immer auch die (politische

---

*culatation on the Next 33 Years* [New York: Macmillan 1967]), aber schon bald als Technik der Risikoforschung adaptiert. Insbesondere in Überlegungen zum Science-Fiction-Film, vor allem aber im Zusammenhang mit dem Katastrophenfilm wurde die Überlegung, dass im Kino realistische Entwürfe möglicher zukünftiger Verläufe simuliert würden, geäußert; vgl. dazu etwa Akalin, Fehmi: „Flirting with disaster“ (in: *Kino und Krise. Kultursoziologische Beiträge zur Krisenreflexion im Film*. Hrsg. v. Ill Tschung Lim u. Daniel Ziegler. Wiesbaden: Springer VS 2017, S. 7–29).

- 15 Sikora, Tomasz: *Bodies Out Of Rule. Transversal Readings in Canadian Literature and Film* (Kraków: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego 2014, S. 118). Vgl. zu Sikoras Überlegung auch Schweitzer, Dahlia: *Going Viral: Viruses, and the End of the World* (New Brunswick: Rutgers University Press 2018), die an diversen outbreak narratives drei Kernthemen isoliert, die angstbesetzte Tiefenthemen des Erzählens sind: Globalisierung, Terrorismus und ein diffuses Ende der Welt (*post-apocalyptic outbreak*).
- 16 Weshalb auch Filme wie David Cronenbergs *Shivers* (*Parasiten Mörder*, Kanada 1975), der von einem Parasiten erzählt, der den Sexualtrieb ihrer Wirte extrem steigert. In der Geschichte der populären Erklärungen für das Auftreten von Seuchen spielte die Annahme, dass sie Strafen Gottes seien, spielt noch in der frühen Filmgeschichte eine gewichtige Rolle. Erinnerung sei an Otto Ripperts Historienfilm *Die Pest in Florenz* (Deutschland 1919), in dem am Ende der fröhlich auf der Geige fiedelnde Pesttod an den Leichen links und rechts seines Weges vorbei in eine andere Stadt weiterzieht, nach einer Szene zwischen unbändigem Liebesglück und Schrecken. Vgl. zu Ripperts Film Keitz, Ursula von: „Üppi-ge Sinnlichkeit und tödlicher Furor. Der historische Sittenfilm *Pest in Florenz* (1919) und seine Ikonografie der Zeitenwende“ (in: *Filmblatt* 17,50, Winter 2012/13, S. 21–33).

und moralische) Begründung für die Einsetzung von kontrollierenden und vorbeugenden Maßnahmen. Sikoras Schluss: „In short, modern regimes can be said to be mostly panic driven“.<sup>17</sup>

Gerade weil die Gefahren für die Gesamtpopulation so schwer abzuschätzen sind und möglicherweise der Tod aller droht, stellt sich die Frage nach der Verhältnismäßigkeit des Einsatzes der Mittel, über die die Ordnungskräfte und -institutionen einer Gesellschaft verfügen, bei jeder Epidemie – im nationalen oder auch im globalen Rahmen. Epidemien wirken immer wie Szenarien, in denen die Optionen, mit denen die Institutionen des Staates deren Ausbreitung eindämmen können, ausgetestet werden. Deshalb spielen die administrativen, politischen, medizinischen und militärischen Apparate in allen diesen Filmen eine so gewichtige Rolle – außer in den Zombiefilmen, in denen die Verteidigung gegen die Seuche bzw. deren Auswirkungen meist völlig auf individuelle Gegenwehr reduziert wird. Alle anderen Filme des Themenkreises handeln in einem politisch-ethischen Szenario, in dem es auch um Begründbarkeit des Handelns, Werthaltungen, die Rolle der Macht und ähnliches geht.

Besonders die Rolle der Militärs ist mehrfach äußerst kritisch gesehen worden. Nicht nur, weil ihre geheimen Waffenlabore auch bakteriologische und virologische Entwicklungen vorantreiben, die unabsehbare Effekte zeitigen könnten. Sondern auch, weil die Maßnahmen, die von militärischer Seite vorgeschlagen werden, keinerlei Rücksicht auf Menschen nehmen. Schon in *Outbreak* war ein Atombombenabwurf auf die kleine Stadt, auf die die Epidemie bislang beschränkt geblieben war, bis ins Detail vorbereitet, konnte in letzter Sekunde aber durch die Weigerung der Piloten, die Bombe abzuwerfen, nicht ausgeführt werden (so dass die erfolgreiche Arbeit an einem Serum als dramaturgische Finalwendung umso mehr glänzen konnte). Der Film hatte mit einem Bericht begonnen, dass das Dorf im Kongo vom Militär mit einer Vakuumbombe zerstört worden sei, ohne zu beachten, dass Affen als Wirte des Erregers überlebt hatten, so dass es zu einem Sprung der Seuche in die USA kommen konnte. Fataler und kurzsichtiger Umgang mit der Seuchendrohung, möchte man anschließen, die erforscht werden muss und die man nicht einfach vernichten kann.

Das atomare Finale bleibt dem Epidemie-Thema bis heute eng verbunden. *Venomous* (*Snake Zone – Straße ins Jenseits*; aka: *Virus Outbreak – Die Biowaffe*; aka: *Virus Epidemie – Das Ende der Menschheit*, USA 2001, Fred Olen Ray) beginnt im „Mojave Forschungs- und Entwicklungszentrum“ des Verteidigungsministeriums, in dem ein geheimes Gen-Experiment an Schlangen durchgeführt wird. Als das Gebäude von Terroristen in die Luft gesprengt wird, entkommen einige Schlangen. Jahre später wird ein Hund zu ihrem ersten Opfer, der seinerseits seinen Besitzer infiziert, der bald danach stirbt. Die Ärzte David Henning (Treat Williams) und Eric Foreman (Hannes Jaenicke) stehen vor einem Rätsel, weil sie sich nicht erklären können, von was die Infektion herrührt; erst als mehrere Menschen mit Schlangenbissen eingelie-

17 Sikora, Tomasz: *Bodies Out Of Rule. Transversal Readings in Canadian Literature and Film* (Kraków: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego 2014, S. 118).

fert werden und kurz darauf trotz medikamentöser Behandlung sterben, ahnen sie, dass eine Epidemie auszubrechen droht. Sie breitet sich rasend schnell aus, weshalb das Militär Quarantäne über die Stadt verhängt – und es droht die komplette Vernichtung der Stadt, um eine landesweite Epidemie zu vermeiden.

Handeln die meisten Filme von behördlicher Kompetenz, mit Epidemien umgehen zu können (ein thematischer Horizont, der zahlreiche Fragen politischer Ethik öffnet), bleibt die Dimension individuellen Umgangs mit Massensterben weitestgehend ausgeklammert. Sowohl im Handeln der Ärzte wie auch der Betroffenen im Allgemeinen. Die Beobachtung ist folgenreich, weil man vermuten könnte, dass die ethischen Implikationen der Epidemie-Thematik auch daran festzumachen sind, dass manche Probleme im Gesamtkorpus umgangen werden.

Zum Feld ethischer Szenarien gehört das sogenannte „Triage-Problem“: Der Begriff (von frz.: *trier* = aussuchen, auslesen) stammt aus der Militärmedizin und betrifft die Notwendigkeit der Entscheidung, wie die knappen personellen und materiellen Ressourcen aufzuteilen sind und bei einem Zuviel an Patienten nur einer Auswahl Hilfeleistungen zukommen zu lassen. In den Filmen zum Thema allerdings: keine Rede davon.

Zwar manchmal im Kontext der Seuche angesiedelt, ist auch das medizinethische Problem des gezielten Mordes als Form radikaler Zuwendung (und des Selbstschutzes gleichzeitig) in den Seuchenfilmen nur äußerst gelegentlich Thema. Eine der wenigen Ausnahmen ist der SF-Thriller *Viral* (USA 2016, Henry Joost, Ariel Schulman): Ein Städtchen in Kalifornien wird von einer wahren Flut von Saitenwürmern (*nematomorpha*, manchmal „Gordischer Wurm“ genannt) behelligt. Der Befall wirkt für Bewohner und Behörden wie eine mysteriöse Infektion, die Stadt wird unter Quarantäne gestellt. Die Schwestern Drakeford (Emma/Sofia Black D’Elia; Stacey/Analeigh Tipton) verbarrikadieren sich in ihrem Haus. Stacey erkrankt, Emma erschießt sie – vergeblich, weil das Militär über dem Ort eine Atombombe zündet. Das Beispiel ist aber im Korpus relativ einzigartig, als solle die private Entscheidung über das Leben Infizierter ausgespart bleiben.

## Ärzte-Helden

Wie sehr eine Epidemie eine Belastungsprobe der medizinischen Institutionen ist, zeigt die aktuelle Corona-Krise mit Deutlichkeit: Besonders betroffen sind die Krankenhäuser, die Arztpraxen, die Apotheken, ebenso die ambulanten Dienste, die Altersfürsorgeeinrichtungen und die Labore der Pharmaindustrie. Die Filme klammern die Vielfalt und Breite medizinischer Versorgung weitestgehend aus. Hier ist es der einzelne Mediziner oder die Ärztin, die zu Helden der Geschichte werden. Es geht um das Ethos des Arzt-Seins, könnte man verkürzen. Ärzte und Ärztinnen, die aufmerksam sind, über Verursachungsketten nachdenken, skeptisch auf Symptom-Kollokationen reagieren. Die sich nicht unter die Aufsicht von Polizei oder Militär beugen mögen. Die todesmutig ihrer Pflicht zur Hilfe nachkommen. Es geht hier nicht um Dokumentarfilme, die oft anders ansetzen. In den Spielfilmen ist der

„Arzt-Held“ die zentrale Ankerfigur. Selbst in dem multiepisodalen *Contagion* ist es die Ärztin Dr. Erin Mears (Kate Winslet), die sich daranmacht, die Ausbreitungsgeschichte des Erregers zu ermitteln und die Kontaktpersonen festzustellen.

Die Spur führt weit in die Filmgeschichte zurück. Schon in *Panic in the Streets* (*Unter Geheimbefehl*, aka: *Das Schiff der Verdammten*, USA 1950, Elia Kazan) war es der Arzt Dr. Reed (Richard Widmark), ein Arzt der Hafenbehörde von New Orleans, der bei einem erschossenen Unbekannten Anzeichen der Lungenpest entdeckt.<sup>18</sup> Ihm und einem Polizisten (Paul Douglas) bleiben nur 48 Stunden, um den Mörder und mögliche weitere Kontaktpersonen ausfindig zu machen, ehe sich die Seuche unkontrolliert ausbreitet. Reed hatte zwar mit der Stadtverwaltung, der Polizei und anderen Behörden Kontakt aufgenommen – doch alle drängen auf Geheimhaltung, um eine Massenpanik zu verhindern. Ist *Panic in the Streets* ein realistischer Thriller, feiert der viel ältere Film *Arrowsmith* (USA 1931, John Ford) nach dem Roman *Dr. med. Arrowsmith* von Sinclair Lewis (1925) den Arzt viel mehr als melodramatischen Helden. Verheiratet mit der Krankenschwester Leora (Helen Hayes) wird der Titelheld (Ronald Colman), der als Landarzt forscht und ein Serum zur Heilung einer Tierkrankheit findet, von seinem Kollegen und Konkurrenten Max Gottlieb (A. E. Anson) zu einer Seuche gerufen, die die westindischen Inseln heimsucht. Von Gottlieb dazu verpflichtet, will Arrowsmith nur die Hälfte der Infizierten mit einem neuen Serum, die anderen in einem Blindversuch mit einem Placebo-Mittel impfen, um die wissenschaftliche Validität des Versuchs sicherzustellen. Allerdings stirbt Leora, Arrowsmith gibt die Versuchsanordnung auf und versorgt alle Betroffenen mit dem Serum. Am Ende kehrt er in die USA zurück – er wird sich nur noch seinen Forschungen widmen, im Angedenken an seine Frau. Ein ehrgeiziger Arzt also, der das Serum nicht als humanitäre Maßnahme kommunalisiert, sondern an der opferverachtenden Installation des Blindversuchs festhält, also nicht als verantwortlicher Arzt, sondern als karrieristischer Mediziner handelt, der erst durch eigene Trauer zu einem anderen Verständnis seiner Berufsrolle gelangt.

Auch *Les orgeueilleux* (*Aufenthalt vor Vera Cruz*; aka: *Die Hochmütigen*; aka: *Die Hochmütigen – Schicksal in Mexiko*); Frankreich/Mexiko 1953, Yves Allegret) erzählt von der identitären Kraft des Arzt-Seins. Die Geschichte spielt in einem ungenannten Dorf in Mexiko; ein Ehepaar aus Frankreich macht dort Halt; der Mann ist schwer krank; die Frau (Nellie/Michèle Morgan) sucht einen Arzt, findet aber nur einen obdachlosen Trinker (Georges/Gérard Philipe), der seinen Lebenssinn aber schon lange verloren und seine Profession aufgegeben hat. Als aber im Dorf eine Seuche ausbricht, besinnt er sich eines anderen, greift helfend ein (und gewinnt dazu noch die Zuneigung der Frau).<sup>19</sup>

18 Im Jahr 1972 erschien ein inoffizielles TV-Remake: *Killer by Night* (*Der unsichtbare Mörder*, 1972, Bernard McEveety), in dem es nicht um Pest, sondern um eine drohende Diphtherie Epidemie ging.

19 Der Film fußt auf einer unveröffentlichten Vorlage von Jean-Paul Sartre („Typhus“ [1943], erstveröffentlicht als: *Typhus: scénario* [Paris 2007]). Verwiesen sei auch auf Albert Camus'

Anders gelagert ist die Untersuchung in *The Andromeda Strain* (1971) – vier Wissenschaftler sind in einem abgeschirmten Labor mitten in der Wüste von Nevada, mit perfekter Technik ausgerüstet. Es sind die Mediziner Dr. Jeremy Stone (Arthur Hill), Dr. Charles Dutton (David Wayne), Dr. Mark Hall (James Olson) und die Biologin Dr. Ruth Leavitt (Kate Reid). Die Kooperativität des Teams (trotz mancher Differenzen), seine Konzentration auf die gestellte Aufgabe, die wissende Kühle um die Implikationen, wenn die Forschung zu keinem Ergebnis kommt – auch dieses sind Qualitäten, die die Wissenschaftler scharf von den anderen Verantwortungsfiguren abgrenzen, die ihnen entgegengestellt sind und in anderen Filmen des Themenfeldes auch ausgespielt werden (etwa in *Outbreak*).

Manchmal werden Ärzte zu Detektiven, die bei der Suche nach den Seuchen-Verursachern auf Verschwörungen oder Geheimentwicklungen (vor allem des Militärs) stoßen. Ein Beispiel für dieses Seitenmotiv ist *Virus (Der Killervirus – In deinen Adern fließt der Tod, USA 1995, Armand Mastroianni)*:<sup>20</sup> Die Virologin Dr. Marissa Blumenthal (Nicollette Sheridan) wird auf den Ebola-Virus angesetzt, den jemand aus Afrika in die USA importiert hatte, offensichtlich, um große Städte mit Krankheit und Tod zu überziehen. Auf der Suche nach dem Quell der Infektion stößt die junge Frau auf eine finstere Verschwörung, an der ihre Medizin-Kollegen beteiligt sind. Als ihre Funde bekannt werden, wird sie entlassen, doch sie führt ihre Recherche eigenständig weiter.

Eine nachgerade aberwitzige Inversion der gewohnten Arztrolle in Epidemie-Filmen enthält der australische SF-Horrorfilm *Daybreakers (Daybreakers, 2009, Michael Spierig, Peter Spierig)*: Der Protagonist ist der Arzt Edward Dalton (Ethan Hawke), seines Zeichens Hämatologe. Er ist zwar selbst zum Vampir geworden, doch versucht er verzweifelt, einen Blutersatz zu entwickeln, um damit einerseits die Menschen zu verschonen, sodass sich ihre Anzahl wieder erholen kann und um andererseits die Vampirbevölkerung vor dem Mangel an frischem Menschenblut zu schützen. Die Verdrehung der Werthorizonte des Protagonistenhandelns überrascht, doch auch hier liegen die Sympathien auf Seiten der Helferfigur, gleichgültig, ob es sich um Menschen oder Vampire handelt, die er zu schützen versucht. Man mag diese Beobachtung auch als Indiz dafür nehmen, dass für den Zuschauer Vampire Figuren

---

Roman *La peste* (Paris: Éd. Gallimard 1947), der gleichermaßen als Zeugnis des Widerstands der Menschen gegen physische und moralische Zerstörung wie aber auch als Auseinandersetzung mit der Absurdität des Realen gewertet wird. Vgl. zu der bislang einzigen Verfilmung *La peste (Die Pest, Frankreich/Großbritannien/Argentinien 1992, Luis Puenzo)* Marshal, April: „Portraying Plague: The Possibilities in Luis Puenzo’s *Lapeste*“ (in: *Into the Mainstream: Essays on Spanish American and Latino Literature and Culture*. Ed. by Jorge Febles. Newcastle: Cambridge Scholars Press 2006, S. 170–182).

20 Der Produktionstitel des TV-Films war *Outbreak* (nach dem Titel von Robin Cooks Vorlage *Outbreak* [dt.: *Virus*, 1977]), wurde jedoch gewechselt, weil Petersens Film fast gleichzeitig uraufgeführt wurde. Mastroiannis Film wurde am 08.05.1995 auf NBC erstausgestrahlt. Der Film wurde in England als *Robin Cook’s Formula for Death* ausgewertet.

sind, die nicht notwendig mit Ablehnung wahrgenommen werden, zumal der Film die Vampire als heilbare Erkrankte charakterisiert.

### **Grenzfälle: Zwischen Groteske und Vanitas**

Auch wenn sie dem Motivkreis der Epidemien zugehören, gehen einige Filme Sonderwege jenseits aller Beachtung medizinischen Wissens, akzentuieren Werthorizonte, die weit über das Feld von Gesundheit und Krankheit, öffentlicher Ordnung und politischer Verantwortung hinausweisen und existentiellen Fragen nachhängen. Ein Beispiel ist *Perfect Sense* (aka: *Perfect Sense – Eine moderne Liebesgeschichte*, BRD [...] 2011, David Mackenzie), der als Allegorie gelesen werden kann: Er sucht den Kern der Bestimmungselemente des Menschlichen – die menschliche Fähigkeit zur Liebe – auszuhorchen, indem er seinen Figuren alle Formen der Sinnlichkeit entzieht. Die Geschichte erzählt von einem Koch (Ewan McGregor) und einer Epidemiologin (Eva Green), die in Glasgow im gleichen Haus wohnen. Beide sind allein. Erst als in der Stadt eine Epidemie ausbricht, kommen sie einander näher. Die Infizierten fallen zunächst in große Trauer und brechen in Tränen aus bei der Erinnerung an begangene Fehler und an Menschen, die sie einst liebten. Sobald sie sich beruhigt haben, haben sie ihren Geruchssinn verloren. Auch das Paar erkrankt. Sie lernen das Muster der unbekannteren Krankheit kennen, die in Schüben neu ausbricht – nach einer kurzen Krise und einer Phase des Kontrollverlusts kommen die Erkrankten wieder zu sich, haben jedoch einen weiteren Sinn verloren. Dem Geruchs- folgt der Geschmackssinn, dem Hör- schließlich der Sehsinn. Die beiden Helden sind einander immer nähergekommen; der Film endet damit, dass sie sich im Hof tastend aufeinander zu bewegen. *Perfect Sense* ist als einer der wenigen Filme des Korpus ebenso melancholisch wie romantisch, eine romantische Tragödie, wenn man so will, im narrativen Rahmen der Epidemie, die hier schnell als Bild des viel älteren *memento mori* lesbar wird – weil am Ende aller Sensualität alles Äußere abgeschnitten ist: Der Tod wird zur letzten Reduktion der sozialen Bindung.

Der oder die Helden einer Vielzahl von Seuchenfilmen sind aber auf sich selbst gestellt. Oft sind es Filme bestehend aus purer Aktion, Männerfilme mit Schlägereien und wilden Verfolgungsjagden, die die Bedingung der Seuche als Kondition einer Bewährungsprobe inszenieren. Aber es gibt eben auch ein anderes Muster, das vom verzweifelten Festhalten an der Möglichkeit der Liebe und vom Zusammenhalt der Gruppe in einer zerstörten Sozialwelt erzählt. *Perfect Sense* gehört dazu ebenso wie *Blindness*. Sie erzählen von Helden, die auf der Suche nach dem Shangri-La sind, das es trotz allem geben soll. Ein anderes Beispiel: *Light of My Life* (USA 2019, Casey Affleck) spielt in einer Welt, in der fast alle Frauen umgekommen sind, und er endet in einer dimensionslos anmutenden Schneelandschaft, am Beginn einer unsicheren Zukunft. Der Film lässt das fliehende Vater-Tochter-Paar allein zurück, ohne dass es zu einer Lösung oder zu einer Rettung gekommen wäre – das melancholische Ende einer Dystopie, die das Gegebene stehen lässt, als in gleißendes Weiß getauchter dunkler Beginn des Wegs vielleicht in den Tod (die Anspielung auf das Ende