

Kulturelle Figurationen: Artefakte, Praktiken, Fiktionen

Il-Tschung Lim
Daniel Ziegler *Hrsg.*



Kino und Krise

Kultursoziologische Beiträge
zur Krisenreflexion im Film



Springer VS

Kulturelle Figurationen: Artefakte, Praktiken, Fiktionen

Herausgegeben von

J. Ahrens, Gießen, Deutschland

J. Bonz, Innsbruck, Österreich

M. Hamm, Graz, Österreich

U. Vedder, Berlin, Deutschland

Kultur gilt – neben Kategorien wie Gesellschaft, Politik, Ökonomie – als eine grundlegende Ressource sozialer Semantiken, Praktiken und Lebenswelten. Die Kulturanalyse ist herausgefordert, kulturelle Figurationen als ebenso flüchtige wie hegemoniale, dynamische wie heterogene, globale wie lokale und heterotope Phänomene zu untersuchen. Kulturelle Figurationen sind Produkt menschlichen Zusammenlebens und bilden zugleich die sinnstiftende Folie, vor der Vergesellschaftung und Institutionenbildung stattfinden. In Gestalt von Artefakten, Praktiken und Fiktionen sind sie uneinheitlich, widersprüchlich im Wortsinn und können doch selbst zum sozialen Akteur werden. Die Reihe „Kulturelle Figurationen: Artefakte, Praktiken, Fiktionen“ untersucht kulturelle Phänomene in den Bedingungen ihrer Produktion und Genese aus einer interdisziplinären Perspektive und folgt dabei der Verflechtung von Sinnzusammenhängen und Praxisformen. Kulturelle Figurationen werden nicht isoliert betrachtet, sondern in ihren gesellschaftlichen Situationen, ihren produktionsästhetischen und politischen Implikationen analysiert. Die Reihe publiziert Monographien, Sammelbände, Überblickswerke sowie Übersetzungen internationaler Studien.

Herausgegeben von

Prof. Dr. Jörn Ahrens
Universität Gießen
Deutschland

PD Dr. Jochen Bonz
Universität Innsbruck
Österreich

Dr. des. Marion Hamm
Karl-Franzens-Universität Graz
Österreich

Prof. Dr. Ulrike Vedder
Humboldt-Universität zu Berlin
Deutschland

Weitere Bände in dieser Reihe <http://www.springer.com/series/11198>

Il-Tschung Lim · Daniel Ziegler
(Hrsg.)

Kino und Krise

Kultursoziologische Beiträge
zur Krisenreflexion im Film

 Springer VS

Herausgeber
Il-Tschung Lim
Gießen, Deutschland

Daniel Ziegler
Gießen, Deutschland

Kulturelle Figurationen: Artefakte, Praktiken, Fiktionen
ISBN 978-3-658-14932-1 ISBN 978-3-658-14933-8 (eBook)
DOI 10.1007/978-3-658-14933-8

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

Springer VS

© Springer Fachmedien Wiesbaden GmbH 2017

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung, die nicht ausdrücklich vom Urheberrechtsgesetz zugelassen ist, bedarf der vorherigen Zustimmung des Verlags. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Bearbeitungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Die Wiedergabe von Gebrauchsnamen, Handelsnamen, Warenbezeichnungen usw. in diesem Werk berechtigt auch ohne besondere Kennzeichnung nicht zu der Annahme, dass solche Namen im Sinne der Warenzeichen- und Markenschutz-Gesetzgebung als frei zu betrachten wären und daher von jedermann benutzt werden dürften.

Der Verlag, die Autoren und die Herausgeber gehen davon aus, dass die Angaben und Informationen in diesem Werk zum Zeitpunkt der Veröffentlichung vollständig und korrekt sind. Weder der Verlag noch die Autoren oder die Herausgeber übernehmen, ausdrücklich oder implizit, Gewähr für den Inhalt des Werkes, etwaige Fehler oder Äußerungen. Der Verlag bleibt im Hinblick auf geografische Zuordnungen und Gebietsbezeichnungen in veröffentlichten Karten und Institutionsadressen neutral.

Lektorat: Cori Antonia Mackrodt

Gedruckt auf säurefreiem und chlorfrei gebleichtem Papier

Springer VS ist Teil von Springer Nature
Die eingetragene Gesellschaft ist Springer Fachmedien Wiesbaden GmbH
Die Anschrift der Gesellschaft ist: Abraham-Lincoln-Str. 46, 65189 Wiesbaden, Germany

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	1
„Flirting with disaster“	7
Die Krisenerzählungen der Filmforschung am Beispiel des Katastrophen-Films <i>Fehmi Akalin</i>	
Zombie-Szenarien und Krisen der Interpretation	31
<i>Daniel Ziegler</i>	
Schmetterlingseffekte	51
Wissenschaft, Utopie und Dystopie in <i>I am Legend</i> <i>Sina Farzin</i>	
Weltrettung in der Post-Apokalypse	71
Transformationen des Selbst in <i>The Matrix</i> , <i>The Terminator</i> und <i>12 Monkeys</i> <i>Jörn Ahrens</i>	
Contagio cine qua non oder wie Al Gore die Zukunft in Brand steckte ..	87
Zukunftswissen im Filmszenario <i>Jules Buchholtz und Philipp Schulte</i>	
„Let’s make it look real“	115
Bildwissen in der digitalen Postproduktion <i>Ronja Trischler</i>	

Erinnern – Vergessen	137
Filmische Demenz-Figurationen in der Krise	
<i>Dirk H. Medebach</i>	
Wer neu ist im Fight Club, muss kämpfen!	159
Die Krise des postmodernen Subjekts im Film <i>Fight Club</i>	
<i>Patrick Giurgiu</i>	
Geschichte im Film	177
Marcel Reich-Ranickis <i>Mein Leben</i>	
<i>Carsten Heinze</i>	

Einleitung

Die Beiträge des vorliegenden Bandes fragen nach den sozial- und kulturwissenschaftlichen Perspektiven einer gesellschaftlichen Reflexion von Krisen und krisenhaften Ereignissen im Medium des fiktionalen Films. Ihnen gemeinsam ist die Annahme, dass Krisen nicht einfach in einer unzweideutig vorliegenden phänomenalen Realität gegeben sind, sie jedoch auch nicht lediglich diskursive Konstruktionen ohne eine eigene Materialität darstellen. Krisen werfen nicht nur Probleme ihrer operativen Bearbeitung auf, sondern konfrontieren Gesellschaften vor allem auch mit einem Beobachtungs- und Darstellungsproblem. Was wird wann und von wem als eine Krise bezeichnet? Welche Vorstellungen, Konzepte, Begriffe, Narrative oder Bilder von Krisen zirkulieren in der Gesellschaft? Wie wird die Krise als ein Wissensobjekt konstituiert? Mit diesen Fragen rücken die spezifischen Verfahren und Prozeduren in der Bezeichnung und Repräsentation von gesellschaftlichen Krisen in den Mittelpunkt der Analyse – und somit auch die jeweiligen Repräsentationsmedien, in denen sich die Krisenreflexionen ausdrücken.

Ein hinsichtlich seiner Reichweite und Anschlussfähigkeit zentrales kulturelles Reflexionsmedium stellt der Film dar, dessen Qualitäten in der Beobachtung von Krisen im Mittelpunkt des vorliegenden Bandes stehen. Die narrativen und ästhetischen Strategien filmischer Artefakte machen gesellschaftliche Krisendynamiken und Krisenereignisse vorstellbar, darstellbar und auch antizipierbar. Hierin liegt das ästhetisch-epistemologische Potenzial, das die Beiträge dieses Bandes den jeweils diskutierten Filmen zurechnen. Eine soziologische Beobachtung gesellschaftlicher Krisenphänomene *als* Filmanalyse behauptet demzufolge einen ästhetischen Eigensinn filmischer Artefakte; sie fragt nach dem Informationswert filmischer Krisensemantiken ebenso wie nach ihren spezifisch kinematografischen Mitteilungsverfahren und den Verstehensprozessen in konkreten Rezeptionsumgebungen. Für eine soziologische Beobachtung von Filmen *als* Krisenanalyse hingegen, ist das Versprechen eines epistemologischen Ertrags, der sich soziologisch abschöpfen lie-

ße, offen und erklärungsbedürftig. Denn worin der soziologische Mehrwert filmfiktionaler Krisendarstellungen liegt, ist eine Frage, die eine Klärung (oder zumindest Selbstverständigung darüber) jener ganz anders lautenden Frage zur Voraussetzung haben dürfte, ob nämlich kultursoziologische Filmforschung den Film als *Thema* oder als *Ressource* begreift. Gemessen an der Elle dieser alten ethnomethodologischen Differenzierung wäre dann vielleicht auch ein produktives Kriterium zur Identifikation einer kultursoziologischen Filmforschung gewonnen.

Aufgeworfen ist damit ein Problemhorizont, der auf den ersten Blick über das Thema des vorliegenden Bandes hinausgeht und dabei sehr grundsätzliche Herausforderungen für die fachliche Identität einer *Filmsoziologie* anspricht. In der Forschungspraxis stellt sich die Frage nach der Besonderheit der Probleme, die filmsoziologisch gestellt und gelöst werden, aber praktisch von selbst – zumindest in all jenen filmsoziologischen Perspektiven, deren Anliegen es ist, Filme als eine wichtige Instanz der Wissensproduktion für den soziokulturellen Selbstverständigungsprozess zeitgenössischer Gesellschaften zu qualifizieren.

Insofern die hier versammelten Beiträge diesen Anspruch verfolgen, reagieren sie, wenngleich auch zumeist implizit, auf die Feststellung einer ganz anderen Art der Krise, die nicht auf das Beobachtete in der Filmsoziologie, sondern vielmehr auf ihre Beobachterin abzielt. Dieser Wechsel von der Beobachtung zur Beobachterin der Krise ist im Anschluss an C. W. Mills im soziologischen Fachdiskurs vielfach als eine Krise der soziologischen Imagination beschrieben worden. Für diese Krisendiagnose lassen sich Ursachen benennen, die von einem szientifistischen Glaube an die Objektivität der Soziologie, über eine in der Profession stark ausgeprägten Orientierung an quantitativen Methoden und der Entwicklung zu spezialdiskursiven Publikationsstrategien (Journals) bis hin zu der generellen Abwertung von narrativen Rhetoriken als einem als unwissenschaftlich delegitimierten Sprachgebrauch reichen. Und selbst theoretische Strömungen wie der Poststrukturalismus, im Zuge dessen nicht zuletzt auch schlichte Repräsentationstheorien suspendiert wurden, dürften ihren Anteil daran gehabt haben, dass auch noch der letzte Wirklichkeitsrest eskamotiert wurde, den man im Filmmedium aufbewahrt sah.

Die soziologische Nutzbarmachung von Film wäre dagegen ein heuristischer Ansatzpunkt, auf das Defizit an soziologischer Einbildungskraft und Darstellungskompetenz zu reagieren. In vielerlei Hinsicht teilt die Filmsoziologie dabei das Schicksal der Literatursoziologie, insofern auch die Rede von einer Filmsoziologie erst einmal Skepsis innerhalb der Disziplin aufkommen lässt, bevor ihre Möglichkeiten überhaupt erwogen werden. Die Beiträge des vorliegenden Bandes sind dementsprechend als Explorationen im Feld der Möglichkeiten soziologischer Krisen-Expertise zu verstehen, die gleichzeitig mehr sein wollen als das bloß amplifikatorische Appendix soziologischer Erklärung.

Fehmi Akalin rekonstruiert zentrale Grundlagen der Krisenkommunikation und weist im Zuge dessen auf die Verbindung zwischen Narrativen der Krise und der Katastrophe hin, die sich beispielsweise an der gegenseitigen zeitlichen Bezugnahme verdeutlichen: in klassischen Narrativen geht die Krise der Katastrophe voraus, sodass Krisennarrative vor einer vermeintlichen Katastrophe warnen, die in absehbarer Zukunft eintreten könne, dabei nichtsdestotrotz davon ausgehen, gesellschaftliche Ordnung sei (noch) in Takt. Entlang der Reflex- und Wirkungshypothese diskutiert Akalin anschließend verschiedene prominente Lesarten des Katastrophenfilms, die in ihrer mystifizierenden und ideologiekritischen Stoßrichtung produktionsästhetische Aspekte soweit außen vor lassen, dass der filmische Unterhaltungswert unterschlagen wird. Dabei ist es gerade die analytische Integration der Funktion der Unterhaltung, die Möglichkeiten eines Austangierens zwischen Rezeption und Produktion eröffnen. Daniel Ziegler knüpft an den Zusammenhang von Narrativen der Krise und der Katastrophe an, indem er anhand des Zombiefilms zeigt, inwieweit der katastrophische Ursprung des invasiven Horrors im Zombiefilm bewusst unklar bleibt. Am Beispiel von George Romeros Spielfilmdebüt *Night of the Living Dead* legt er dar, wie sich das moderne Zombie-Genre von den durch die Kolonialisierung Haitis beeinflussten frühen Zombiefilmen der 1930er und 1940er Jahre emanzipierte und letztlich mit dem Zombie eine mehrdeutige Filmfigur etablierte, die filmische Interpretationen herausfordert. Darüber hinaus zeigt Ziegler auf, inwiefern katastrophische Szenarien im zeitgenössischen Zombiefilm mit gesellschaftspolitischen Auseinandersetzungen mit Krisen und Unsicherheiten zusammenhängen. Krisen, deren Ursprung nicht (mehr) zurückverfolgt werden können spielen letztlich nicht nur im modernen Zombiefilm eine entscheidende Rolle, sondern ebenso in filmischen Verarbeitungen naturwissenschaftlicher Risiko- und Wissensdiskurse, die im Zentrum des Beitrags von Sina Farzin stehen. An zwei Verfilmungen des Romans *I am Legend* (1954) zeichnet sie den Wandel von soziokultureller Risikowahrnehmung zum Nicht-Wissen nach. Farzin analysiert die Filme entlang der Symbolik des Schmetterlingseffekts, der als filmische Metapher Ausgangspunkt einer Reflektion über die Vorhersagbarkeit der möglichen Folgen naturwissenschaftlichen Handelns wird. Während *Omega Man* (1971) das Endzeitszenario noch auf die gesellschaftspolitische Bedrohungslage seiner Zeit bezieht und demnach zumindest Ansatzweise einen Kausalzusammenhang herstellt, verläuft sich der Ursprung des Szenarios in *I am Legend* (2007) im Nicht-Wissen. Die heldenhafte Stilisierung der Protagonisten, die sich in ebendiesen filmischen Endzeitszenarien wiederfinden, steht im Vordergrund des Aufsatzes von Jörn Ahrens. Hierbei untersucht er post-apokalyptische Filme als wirkliche Krisensituationen, in denen sich eine jeweils aktuelle Sichtweise auf die Zukunft artikuliert. Der Beitrag analysiert James Camerons *The Terminator* (1984), Ter-

ry Gilliams *12 Monkeys* (1995) sowie Andy und Larry Wachowskis *The Matrix* (1999), die vor dem Hintergrund moderner Selbstkonzepte fokussiert werden. Die Post-Apokalypse ermöglicht dabei Einblicke in das kulturelle und gesellschaftliche Selbstverständnis von Konzepten des Selbst und der Krise des modernen Selbst, die sich in den filmisch dargestellten Helden manifestiert. Ebenso wie die im Vorangegangenen thematisierten Spielfilme greift auch der Dokumentarfilm auf Nicht-Wissen zurück, das in Bezug auf die Auseinandersetzung mit krisenhaften Situationen äußerst wirkmächtig erscheint. Jules Buchholtz und Philipp Schulte untersuchen ebendiese Funktionen von prekären Zukunftsszenarien, in denen eine mögliche Bedrohung die Zuschauer zum gegenwärtigen Handeln animiert. Das Szenario stellt dabei eine Verbindung zwischen Gegenwart und Zukunft und damit auch zwischen Realität und Fiktion her und ermöglicht es Krisen und Katastrophen filmisch durchzuspielen. Im Mittelpunkt des Beitrags steht die Analyse des Dokumentarfilms *An Inconvenient Truth* (2006), in dem Al Gore vor globaler Klimaerwärmung warnt. Unter Zuhilfenahme melodramatischer Elemente generiert der Film eine Schicksalsgemeinschaft, die mit einer externalisierten und eindeutig identifizierbaren Bedrohung konfrontiert wird, so dass die Gegenwart und ihre Akteure in eine Krise geraten, aus der es sich zu befreien gilt.

Neben den unterschiedlichen, mitunter konkurrierenden Perspektiven filmischer Interpretationen lässt sich feststellen, dass die Rolle der Film- bzw. Bildproduzentinnen innerhalb der Filmsoziologie wenig Beachtung findet. Einen aufschlussreichen Einblick hinter die Kulissen der Bildproduktion respektive der Postproduktion, der das Spannungsverhältnis zwischen Visual-Effects-Artists, ihren Auftraggebern und den Zuschauern entlang der Frage nach Bildwissen und der Expertise des Sehens thematisiert, bietet der Beitrag von Ronja Trischler. Dabei fokussiert Trischler auf visuelle Postproduktionen für Film und Fernsehen, bei denen die Artists im Kreativeprozess zwischen medialen und realen Bildern vermitteln, so dass schließlich ein glaubhaftes, den Ansprüchen der Auftraggeber entsprechendes (Film-)Bild entsteht. Anhand von Interviews mit Visual-Effects-Artists zeigt Trischler die Schwierigkeiten im Kreativeprozess auf, die auf ein grundlegendes Referenz- bzw. Repräsentationsproblem einer sozial wie kulturelle geformten Wirklichkeit zurückgehen.

Dirk Medebach untersucht die filmische Auseinandersetzung mit Demenz am Beispiel von Erik van Looy's Thriller *Totgemacht – The Alzheimer Case* (2003). Unter Rückgriff auf figurationssoziologische Theorien arbeitet Medebach die Interdependenzen zwischen den verschiedenen Filmcharakteren heraus und zeigt schließlich, inwieweit zentrale Aspekte der Demenzerkrankung sowohl filmtechnisch als auch narrativ umgesetzt werden. Von zentraler Bedeutung ist hierbei, dass Demenz eher als individuelle Lebenskrise betrachtet werden muss, die durch Minderung der eigenen Interaktionsfähigkeit gekennzeichnet ist und die nur in

ihrer Prozesshaftigkeit analysiert werden kann. Die (Lebens)Krise grenzt sich durch ihren Verlaufscharakter von der Katastrophe ab, obgleich die Katastrophe, als ein in unbestimmter Zukunft potentiell eintretendes Ereignis, ebenfalls Krisennarrative entfaltet.

Der Frage nach der Subjektkonstitution und der Krise des Subjekts in der Gegenwart geht Patrick Giurgiu am Film *Fight Club* (1999) nach. In seinem Aufsatz untersucht Giurgiu die These, das Subjekt befinde sich in der Postmoderne in einer Krise, da der Zerfall traditioneller gesellschaftlicher Strukturen das Subjekt mit dem Diktum der entgrenzten Wahlfreiheit überfordere. Einer psychoanalytischen Lesart folgend legt er dar, inwieweit die Krise des Protagonisten dem von Jacques Lacan beschriebenen frühkindlichen Spiegelstadium ähnelt. Hiernach befinde sich das Subjekt getrieben von der Faszination für wünschenswerte Subjektmodelle und der eigenen Unzulänglichkeit, sich selbst als Einheit zu definieren.

Abschließend geht Carsten Heinze in seinem Beitrag der Verfilmung Marcel Reich-Ranickis Autobiographie nach und stellt dabei die Frage, auf welche Weise die Zeit des Nationalsozialismus medial aufbereitet wird und damit aktuelle Gedächtnis- und Erinnerungsdiskurse prägt. Sowohl Fernsehfilme als auch Kinofilme über den NS verdichten und verkürzen Vergangenheit, in dem sie etwa stereotypisierte Charaktere hervorheben, die den Zuschauern eindeutige Identifikationsmöglichkeiten anbieten und damit jegliche Ambivalenzen ausschließen. Mehr noch ist es gerade der Gegenwartsbezug, der in diesen Filmen dadurch problematisch wird, dass die Filme mit der Vergangenheit abschließen und dadurch die Verbindung zwischen NS-Vergangenheit und Gegenwart kappen.

Der Sammelband geht zurück auf die Ringvorlesung „Kino und Krise“, die im Wintersemester 2014/2015 am Institut für Soziologie der Justus-Liebig-Universität Gießen stattgefunden hat. Die Herausgeber bedanken sich bei allen Autorinnen und Autoren dieses Bandes; unser Dank gilt ferner Anja Peltzer, Daniel Suber und Uwe Wirth für ihre Beiträge zu der Ringvorlesung, Cori Antonia Mackrodt und Katharina Vontz von Springer VS für die reibungslose Kommunikation, Jörn Ahrens für die finanzielle Unterstützung der Ringvorlesung durch den Arbeitsbereich Kultursoziologie des Instituts für Soziologie der Justus-Liebig-Universität Gießen, den Herausgebern der VS-Reihe „Kulturelle Figurationen“ für die Aufnahme des Bandes in die Reihe sowie den zahlreichen Studierenden für ihre Teilnahme an der Ringvorlesung. Felix Schütte danken wir für die redaktionelle Durchsicht der Beiträge.

Il-Tschung Lim & Daniel Ziegler
Gießen, Februar 2017

„Flirting with disaster“

Die Krisenerzählungen der Filmforschung am Beispiel des Katastrophen-Films

Fehmi Akalin

1 Einleitung

Bei der Behandlung des Themenkomplexes ‚Kino und Krise‘ assoziiert man zunächst wohl die nahezu seit Bestehen des Mediums aufgestellte Diagnose, wonach das Kino in der Krise stecke, weil z.B. die Zuschauerzahlen stetig zurückgingen und das Verbreitungsmedium Kino längst kein Monopol mehr auf die Distribution der Kommunikationsform Spielfilm besitze: angestoßen zuerst durch den Siegeszug des Mediums Fernsehen, dann der Videokassette, der DVD, des HD-Fernsehens, zuletzt der Internetpiraterie usw. Man könnte in diesem Falle dann der Frage nachgehen, wie die Kinobranche versucht hat und fortlaufend versucht, diesem offenbar stets virulenten Problem zu begegnen, etwa indem sie innovative Darbietungsformen erprobt, welche die Konkurrenzmedien nicht (oder noch nicht) angemessen oder zufriedenstellend ausbeuten können. *Kinogeschichte als Krisengeschichte* ließe sich in dieser Optik schreiben als Krisen-induzierte, technisch flankierte Erfolgsgeschichte: vom Tonfilm über den Farbfilm und den Breitwandfilm bis hin zum 3D-Film und dem digitalen Film.

Je nach Beobachterstandpunkt könnte man diese durchaus positiv konnotierte technische Fortschrittsgeschichte aber auch in ihr Gegenteil verkehren und von exakt denselben Faktoren ausgehend, exakt dieselben Entwicklungsphasen nachzeichnend, sie als Geschichte eines Niedergangs umschreiben: so etwa als Krise des Erzählfilms.

Die mit der Technikorientierung oder Technikabhängigkeit einhergehende Verlagerung des Schwerpunkts von der Inhalts- zur Darstellungsebene hätte dann aus dieser Sicht zu einer vermeintlichen Verflachung des narrativen Films geführt. Dies wären zwei mögliche und auch durchaus realisierte Zugangsweisen zum Thema.

Die Herausgeber des vorliegenden Sammelbandes wollen allerdings auf etwas anderes hinaus. Gemäß ihrem Einleitungstext geht es ihnen zum einen um die „Reflexion von Krisen im Medium des fiktionalen Films“. Neben ihrer Promovierung des Films als „Reflexionsmedium“ sehen sie im Film aber auch komplementär dazu „eine wichtige Instanz der Wissensproduktion“. Sie interessieren sich mithin für den „Informationswert filmischer Krisensemantiken“. Sie bringen damit dankenswerterweise zwei Forschungsprogramme zusammen, die in der Medien- und Filmanalyse gewöhnlich getrennt als Konkurrenzunternehmen ausgeführt werden: Spiegeln Medieninhalte (in unserem Fall also: filmische Krisensemantiken) außermediale Phänomene/Ereignisse (z.B. die Finanzkrise) wider oder beeinflussen medial vermittelte Inhalte (hier: Krisenkonzepte) unser Wissen über bestimmte Phänomene, ohne die wir eventuell noch nicht einmal wüssten, dass es diese überhaupt gibt?

In meinem Beitrag möchte ich diese beiden thesenhaft formulierten zentralen Beobachtungsdirektiven der Herausgeber aufgreifen und sie am Beispiel der Forschungsliteratur zum ‚Katastrophenfilm‘ besprechen. Dazu werde ich zunächst die – implizit wie explizit – immer wieder zur Erklärung des Verhältnisses von medialer und außermedialer Realität herangezogene Reflex- sowie Wirkungshypothese der Filmforschung anhand exemplarischer Texte in Form einer intensiven Lektüre vorstellen, diese kritisch diskutieren und diesen Ansätzen anschließend ein alternatives Analysemodell gegenüberstellen, welches anderes und – das hoffe ich zumindest – mehr sehen lässt als es mit diesen beiden klassischen Beobachtungsformen m.E. möglich ist. Zunächst jedoch soll im folgenden Kapitel der zentrale Begriff der ‚Krise‘ terminologisch konturiert werden.

2 Von der Krisenkommunikation zum apokalyptischen Narrativ

Aus soziologischer Sicht stellt sich die Frage, ob das Phänomen ‚Krise‘ so bestimmt werden kann, dass es eine distinkte Form der Kommunikation darstellt, die sich in sachlicher, zeitlicher und sozialer Hinsicht von anderen Kommunikationsformen abgrenzen lässt. Die folgenden Ausführungen gehen davon aus, dass die *Krisenkommunikation* in der Tat mit je spezifischen Unterscheidungen entlang der genannten Sinndimensionen beobachtet werden kann.

Grundsätzliches Kennzeichen der Krisenkommunikation in der *Sachdimension* ist eine Situation, die als problematisch beobachtet wird. So lassen sich etwa je nach System- bzw. Sachbezug psychische Krisen, Beziehungskrisen, Krisen in politischen Parteien, ökologische Krisen usw. entlang der je spezifischen Erwartungen unterscheiden, die enttäuscht wurden und es in einer überfordernden Art und Weise ungewiss geworden ist, ob und wie dringende Probleme zu lösen sind – die als Überforderung wahrgenommene Komplexität der Lage erst macht die Krise aus (vgl. Kuhn 2014, S. 9f.). Im Sinne Kossellecks (1972) geht es hier um die problematische Offenheit einer Situation unter Entscheidungsdruck bzw. um Entscheiden unter Unsicherheit, mithin um eine Lage, die bewährte Modi der Problemlösung außer Kraft setzt.

In der *Zeitdimension* geht es darum, dass in absehbarer Zukunft eine Wende bevorsteht – zum Besseren oder zum Schlechteren (vgl. Luhmann 2002, S. 317). Das unterscheidet Krisen etwa von *Katastrophen* im Sinne einer abrupten und tiefgreifenden Umstellung auf ein anderes Prinzip der Stabilität. Die Gesellschaft etwa wechselt in der Form einer strukturellen und semantischen Katastrophe ihr Prinzip der Stabilität aus und ändert ihre Form der Differenzierung (Luhmann 1998, S. 655). Verglichen mit Katastrophen sind Krisen in temporaler Hinsicht somit „vorübergehende Zustände“ (ebd., S. 1116). Wenn es in einer Beziehung kriselt, gibt es die Beziehung noch, sie ist noch nicht am Ende. Allerdings kommt in der Krisensemantik dem Katastrophenbegriff eine prominente Rolle zu. Das Katastrophenszenario fungiert darin als Warnfigur, als Aufforderung zum Handeln, wenn die Krise nicht zu einer Katastrophe führen soll.

Geht man von Fehlentscheidungen als Ursache für Krisen aus, kann in der *Sozialdimension* eine Verantwortungszurechnung im Hinblick auf entstandene Schäden vorgenommen werden. Unterschieden wird dann: in Verursacher und Geschädigte, in Entscheider und Betroffene. Bleibt man nicht bei der bloßen Krisendiagnose stehen, sondern fokussiert noch zusätzlich den Umgang mit der Krise, kann man die Rollenkonstellationen erweitern: in Gleichgültige und Besorgte etwa.

Bezogen auf die moderne Gesellschaft haben wir es laut Dirk Baecker (2011) nicht nur mit einer unklaren Gegenwart und einer unbekannteren Zukunft zu tun, sondern auch mit einer Vergangenheit, deren Lehren, jeweils anderen Kontexten entstammend, nur eingeschränkt zu gebrauchen sind. Dennoch: Krisen sind auch ein Hinweis darauf, dass die Gesellschaft insgesamt funktioniert – und zwar vor dem Hintergrund des Reflexionsbegriffs ‚Katastrophe‘: sie nimmt zur Kenntnis, dass sie sich in einer Krise befindet – und reagiert darauf, indem sie ihre eigenen Zustände beobachtet und kommentiert. (S. 4f.). Aus soziologischer Perspektive erscheinen Krisen ubiquitär, als alltägliche, hochwahrscheinliche Nebenprodukte

von Entscheidungen. Indem sie dies feststellt, pflegt die Soziologie als Beobachter höherer Ordnung eine nüchterne und analytische, zumindest eine entdramatisierende Haltung zum Krisenphänomen.

Anders dagegen der *Krisendiskurs* in den populären Medien, die zur Dramatisierung neigen, auf folgenreiche Handlungen drängen und Krisen bevorzugt als Konflikte inszenieren (vgl. Luhmann 1998, S. 1099f.) Um der selten reflektierten Beobachtung, dass zwischen den Begriffen ‚Krise‘ und ‚Katastrophe‘ auffallend häufig eine Affinität hergestellt wird und beide Terme häufig zueinander in Relation gesetzt werden, eine konkrete Fassung zu geben, wollen wir uns an einen Vorschlag von Tanja Busse (1999) anschließen. Busse hat als Bilanz ihrer begriffsgeschichtlichen Rekonstruktion festgestellt, dass „Krise“ und ‚Katastrophe‘ (bzw. „Zerstörung“) seit den frühesten mythischen Erzählungen als die ersten beiden Akte einer dreistufigen „klassische(n) narrative(n) Form“ konzipiert werden, die der letzten Phase des „Neubeginns“ jeweils vorangehen – dieses Narrativ nennt sie die „apokalyptische Figur“ (S. 8). Diese habe ein „bestimmtes Welt- und Geschichtsverständnis, das sich durch die Bewertung der Gegenwart als Krisenzeit“ (S. 3) auszeichne und als eine „traditionelle Form der Krisenbewältigung [...] der Erfahrung von Unsicherheit und Bedrohung einen höheren teleologischen Sinn“ verleihe (S. 1), indem sie in Aussicht stelle, dass „aus der Zerstörung des Alten etwas Neues und Besseres entsteht“ (S. 3). Das apokalyptische Narrativ mit seinem „radikalen Ende und dem radikalen Neuanfang“ eigne sich besonders gut für *Krisenerzählungen*¹, fasziniere es doch durch seine „Totalität im Umgang mit dieser Krise“ (S. 8).

Dabei verdanke das Narrativ seine Langlebigkeit auch seiner Konvertibilität, denn es sei nicht an bestimmte kommunikative Gattungen oder Medien gebunden und könne „in allen Kulturformen“ realisiert werden: in religiösen Schriften ebenso wie in wissenschaftlichen Abhandlungen, in Zeitungsmeldungen genauso wie in Kinofilmen, in Romanen und auch in Gemälden (S. 11). Allerdings sei die apokalyptische Figur im historischen Ablauf Transformationen ausgesetzt gewesen: während sie in mythischen Erzählungen und religiösen Schriften noch als dreiaktige Komplettnarration verwirklicht worden sei, hätten wissenschaftliche Bearbeitungen des Narrativs den „imaginierten und symbolischen Apokalypsen“ der Religion eine um ihr drittes Element, der „Erwartung des Neuanfangs“, reduzierte Erzählung des nun sehr wohl „mögliche(n) Weltuntergang(s)“ entgegengesetzt – um sie nun als „*Inferno* oder *Katastrophe*“ zu erzählen (S. 2). Eine Möglichkeit, die Apokalypse in der Moderne wieder als Komplettnarration zu erzählen, bestehe

1 Zu „Krisengeschichte(n)“ und zur „Krise“ als Leitbegriff und Erzählmuster in kulturwissenschaftlicher Perspektive siehe auch den Sammelband von Meyer et al. 2013a.

zum einen darin, die „Reichweite der Erzählung“ zu flexibilisieren: eine apokalyptische Erzählung kann dann nach den rhetorischen Figuren des ‚*pars pro toto*‘ bzw. des ‚*totus pro parte*‘ von „einem einzelnen Menschen, einer Gesellschaft, allen Menschen oder der gesamten Welt erzählen“ (S. 12).

Eine zweite Alternative bestehe in der Fiktionalisierung bzw. „Transformation der apokalyptischen Erzählung in die Sphäre von Unterhaltung und Medienerlebnis“ (S. 5f.), welche jedoch besser als „Scheinapokalypsen“ beschrieben werden sollten, da sie sich „apokalyptischer Elemente um des Effektes willen“ bedienen – wie etwa die „Katastrophenfilme“ (S. 11). Insbesondere das amerikanische Kino habe „den Weltuntergang und die bedrohte Menschheit“ als Thema aufgegriffen, was nicht weiter erstaunlich sei, „denn Weltuntergänge sind bedrohliche Situationen und damit wirkungsvolle dramatische Elemente“ (S. 149). Aber nicht nur in fiktionalen Gattungen, sondern auch in der „Katastrophenberichterstattung“ werde auf die „Apokalypse als Verlaufsform und Erklärungsmodell“ rekurriert – und nahezu jedes Ereignis zur Katastrophe und damit „zum Zeichen für einen größeren Untergang“ hochgespielt: „Das Schiff versinkt und die Welt geht unter. Der Rhein hat Hochwasser und das Weltklima verändert sich. Die Aktien schwanken und die Weltwirtschaft kollabiert“ (S. 1).

3 Die Krisenerzählungen der Filmforschung

Diese überdramatisierende Form der Krisenerzählung ist jedoch nicht nur ein Kennzeichen aktueller Berichterstattung, auch ein großer Teil der sich als gesellschaftstheoretisch apostrophierenden Filmforschung greift mit Vorliebe auf ‚Krisenerzählungen‘ zurück. Im Folgenden sollen in diesem Zusammenhang die beiden Protagonisten von Erzählungen über das Verhältnis von medialer und außermedialer Realität vorgestellt werden: die Reflex- und die Wirkungshypothese,² wobei die Auswahl exemplarischer Texte zu diesen Modellen nach der exponierten Bedeutung erfolgt, die sie dem Krisenphänomen jeweils beimessen.

2 Zur kritischen Diskussion der Reflex- und Wirkungshypothese am Beispiel der Forschungsliteratur zum US-Liebesfilm vgl. Akalin 2014; siehe auch Kunczik 1979, S. 102–113 sowie Lünemann 1993.

3.1 ‚Filme reflektieren Krisenerfahrungen‘

Die Reflexhypothese, die zunächst diskutiert werden soll, sieht in medialen Inhalten, mithin auch in filmischen Texten, Widerspiegelungen außermedialer Ereignisse. Die klassische, an materialistischer Ästhetik geschulte Filmforschung verortet diese Reflexe in der Regel nicht auf der manifesten, sondern vielmehr auf der latenten Ebene und unterstellt eine Korrespondenz zwischen Medieninhalten und den zu einem bestimmten Zeitpunkt in einer bestimmten Gesellschaft herrschenden Wertstrukturen.

Metaphorische Katastrophen und die Widerspiegelungshypothese

Ein aktuelles Beispiel für die Analyse des Katastrophenfilms aus der Warte des reflexhypothetischen Ansatzes hat Nicolăa Maria Grigat (2009) vorgelegt. Eine besondere Note erfährt in ihrer Arbeit die traditionelle These der Widerspiegelung dadurch, dass die Autorin ihr eine dezidiert *gender*-spezifische Wendung gibt und als ideologische Konstante des Disasterfilms seit den 1970ern festhält: „Die Katastrophe im Disasterfilm wird *immer* mit dem wilden, unkontrollierten und dämonisierten Anteil der weiblichen Natur analogisiert.“ (S. 240; Hervorh. FA). Dabei stelle die Katastrophe „eine Grenzüberschreitung dar“ (S. 11), und werde „(g)rundsätzlich [...] als weiblich codierter Eindringling inszeniert“ (S. 232).

Die untersuchten Disasterfilme stellen für die Autorin „chiffrierte Erzählungen“ (S. 232) dar, ihre Topographien seien ein „Substitut für Bedrohungen, die in der oberflächlichen Narration ausgeblendet sind“ (S. 231). Als „Projektionsfläche für Ängste“ (S. 12) würden sie „aktuelle angstbesetzte gesellschaftliche Umbrüche widerspiegeln“ (S. 24). Recht apodiktisch wird aus der reflexhypothetischen Annahme, die „Gender- und Race-Topographien im Disasterfilm spiegel[te]n Krisen wider“, die forschungspraktische Direktive abgeleitet, dass die betreffenden Werke „in Bezug zu Feminismus, Rassenkonflikten, lateinamerikanischer Immigration oder den Terroranschlägen des 11. September 2001 gesetzt werden *müssen*“ (S. 12; Hervorh. FA).

Dabei geht es der Autorin zunächst noch um den bescheidenen Anspruch, „im Rahmen einer werkimmanenten Analyse zu untersuchen, inwieweit der Disasterfilm tatsächlich mit aktuellen gesellschaftlichen Krisen korreliert“ (S. 36). Im weiteren Verlauf der Untersuchung lässt Grigat jedoch Korrelationen sein und presst werkexterne Ereignisse – „politisch-gesellschaftliche Konflikte im zeitlichen Umfeld der Produktionen“ (S. 24) – und werkinterne Szenarien ohne Rücksicht auf alternative Relationierungsmöglichkeiten in ein eindimensionales Kausalschema, wonach außerfilmische „Krisenkomplexe“ (S. 231) als Ursachen und filmische Katastrophen als ‚bewirkte Wirkungen‘ in ein eindeutiges Verhält-

nis gesetzt werden. Anders formuliert: die lose Kopplung zweier distinkter Ereignisse (die Korrelation von Krisen und Katastrophen-Szenarien) wird nach Maßgabe eines bestimmten Beobachtungsschemas (hier: ideologiekritische Gender- und Race-Theorie) unter der Hand in ein festes Kopplungsverhältnis überführt – und zwar, ohne dass die Kontingenz des eigenen Beobachterstandpunktes reflektiert würde.

So werden etwa die beiden Klassiker *Earthquake* (Erdbeben; 1974; R.: Mark Robson) und *The Towering Inferno* (Flammendes Inferno; 1974; R.: John Guillermin) zunächst jeweils auf ihre Metaphorik und verschlüsselten Strukturierungsmechanismen sowie latenten *messages* hin abgeklopft, sodann zueinander ins Verhältnis gesetzt (die Filme wurden in etwa zeitgleich produziert und aufgeführt) und schließlich mit sozio-politischen Prozessen im Produktionskontext kurzgeschlossen. Konkret sieht die Argumentationsstruktur dabei folgendermaßen aus: *Earthquake* thematisiere „die Vernichtung der Stadt Los Angeles durch eine als weiblich konzipierte Erdbeben-Katastrophe“, wobei die „undomestizierten Wasserfluten, die in die Stadt eindringen“ den „gesellschaftliche(n) Einfluss von nicht kontrollierbaren politischen Entwicklungen“ symbolisierten (S. 12); letztlich werde hier „das Erdbeben mit dem Weiblichen analogisiert [...], das den männlichen Raum der Stadt Los Angeles vernichtet“ (S. 64). In *The Towering Inferno* dagegen sei „das Feuer, welches das männlich markierte Territorium des Hochhauses vernichtet“ (S. 12f.), zu lesen als Metapher „für das Eindringen der emanzipierten Frau in Männerwelten“ (S. 64). Auf einer höheren Abstraktionsstufe gehe es in beiden Filmen „um die Vernichtung von männlich kontrolliertem Raum durch eine weiblich markierte Katastrophe“ (S. 172). Das Fazit der strikten Kopplung des Ergebnisses werkimmanenter Interpretation mit den Krisen im Produktionsumfeld, mithin: die eigentliche reflexhypothetische Deutung, lautet: „Beide Filme sind in ihren Gender- und Race-Topographien Ausdruck einer Krise, deren Ursache auf die feministischen Emanzipationsbewegungen und Rassen-Unruhen der späten 60er und frühen 70er zu beziehen ist.“ (S. 13)

Entsprechend gelangt die Autorin bei ihrem letzten Filmbeispiel, *The Day After Tomorrow* (2004; R.: Roland Emmerich), zu dem Schluss, dass der Film „nicht so sehr von einer Klimakatastrophe“ handle, „sondern von einer männlichen Rückeroberung der Stadt New York, die von einer weiblich konnotierten neuen Eiszeit vernichtet wurde“ (S. 14). Die semantische Kopplung dieser werkimmanenten Auslegung mit werkexternen Ereignissen kulminiert dann in der Behauptung, dass der Streifen das „Trauma des Machtverlusts durch die Terroranschläge von 9/11 [...] als Raumverlust“ (S. 173) erzähle, indem er die „weiblich markierte Blitzis-Katastrophe aus der Luft [...] mit den Terrorangriffen des 11. September analogisiert“ (S. 14).

3.2 ‚Filme beeinflussen das Krisenbewusstsein‘

Das Kontrastmodell zur Reflexhypothese unterstellt medialen Inhalten Wirkungen (bzw. in vorsichtigerer Formulierung: Wirkungspotentiale), die bei Rezipienten bestimmte Veränderungen hervorzurufen vermögen, sei es hinsichtlich des Kenntnisstands, der Vorstellbarkeit des Unvorstellbaren oder gar einer Änderung von Einstellungen. In der Medienforschung ist dieser Forschungsansatz unter den Namen Kontroll- bzw. weniger kulturkritisch formuliert und auch positive Effekte in Betracht ziehend als Wirkungshypothese bekannt.

Therapeutische Katastrophen und die Kontrollhypothese

Ein gutes Beispiel für die Beobachtung von Katastrophenfilmen aus der Perspektive des kontrollhypothetischen Ansatzes stellt die Monografie *Camera politica* des Autorengespanns Michael Ryan und Douglas Kellner (1990) dar. Darin werden die „disaster movies“ der 1970er nicht nur explizit als „crisis films“ (S. 49) beschrieben, diese werden vielmehr mit dem Vorwurf belastet, zum politischen Rechtsruck der amerikanischen Gesellschaft in den 1970ern aktiv beigetragen zu haben. Dabei lassen die Autoren weder an der eigenen politischen Position noch an der Bewertung dieses Wandels noch an der dem Hollywoodfilm dieser Periode zugesprochenen Wirkungsweise den geringsten Zweifel: „We began writing this book“, schreiben sie in ihrer Einleitung, „because we were disturbed by the changes in dominant cultural representations“; sie möchten ihre Arbeit verstanden wissen als „a leftist response to a rightward turn that worried us“ und betonen dabei insbesondere die Rolle des „Hollywood film(s)“ als „mobilizer of public energies“, das heißt „actively promoting the new conservative movements on several fronts“ (S. xi)

Zunächst aber distanzieren sich die Autoren von der monolithischen Kulturindustrie-These mit ihrer undifferenzierten Pauschalität und plädieren stattdessen für eine empirische Kontextanalyse, denn „Films function differently in different contexts“ (S. 2); deshalb gelte es zu unterscheiden „between different films at different moments of history“, um die mannigfaltigen rhetorischen und repräsentationalen Strategien von Filmen wie auch ihre Wirkweise „in varying social situations“ (S. 1) herauszuarbeiten. Innerhalb eng gesteckter Grenzen sei der Hollywood-Film nämlich bisweilen gar in der Lage „[to] debate significant social issues“ (S. 2); von linksliberaler Warte aus sei es denn auch durchaus akzeptabel, wenn der Film traditionelle Darstellungskonventionen für gesellschaftskritische Zwecke instrumentalisieren. Kurz: „Hollywood is not monolithically ideological“ (ebd.). Im Folgenden wird recht bald deutlich, woraus die Autoren ihre Qualitätskriterien zur Beurteilung von Filmen ableiten – es sind nicht etwa kunstinterne, filmspezifische Wertmaßstäbe, die hier zur Anwendung gebracht werden, sondern

dezidiert politische: konservative Filme sind schlecht, progressive und kritische Filme sind gut.

Auch halten die Autoren bei aller Zurückweisung der pauschalen Verdammung von Hollywoodfilmen, bei aller Relativität und Urteilsoffenheit ihrer Perspektive, dezidiert an der Programmatik des kontrollhypothetischen Ansatzes fest, dass es bei der Analyse der gesellschaftlichen Bedeutung von Film nicht bloß um den Nachweis der Reflexion außerfilmischer Realität in der filmischen Realität gehen könne. Vielmehr müsse zunächst die Herausarbeitung jener „rhetorical arguments“ Vorrang haben, die „selection and combination of representational elements“, womit die „Hollywood narrative realist products“ (S. 1) ihre eigentliche Wirkkraft entfalten. Die besondere Ideologieträchtigkeit bzw. -anfälligkeit des ‚realistischen Films‘ – im Vergleich zum Experimentalfilm – rühre nämlich daher, dass er mit Hilfe des Arsenal kinematographischer „formal conventions“ alle Spuren des künstlichen Gemachtseins tilge. Damit leiste der realistische Hollywoodfilm der Illusionsbildung Vorschub, „that what happens on the screen is a neutral recording of objective events“, und manövriere so den Zuschauer in eine Position, von der aus das künstliche Geschehen auf der Handlungsebene schließlich ‚für wahr genommen‘ werde; im ungünstigsten, empirisch allerdings häufigsten Fall, üben diese Filme das Publikum letztlich darin ein, „to accept the basic premises of the social order, and to ignore their irrationality and injustice“ (S. 1).

Durch Modifikation und Weiterentwicklung des herkömmlichen marxistischen Ideologie-Begriffs stellen sich die Autoren die Beziehung zwischen filmischer und außerfilmischer Realität als „a process of discursive transcoding“ (S. 12) vor – als einen bilateralen Diskurs-Transfer von einem Feld in ein anderes, bei dem einerseits außerfilmische Diskurse in filmische Narrative übersetzt werden, Filme andererseits jedoch auch entgegen der Widerspiegelungsthese selbst als Teil und bestimmender Faktor beim kulturellen Konstruktionsprozess sozialer Realität kräftig mitwirken. Die gesellschaftliche Konstruktion der Realität wird Ryan und Kellner zufolge auf einer kulturellen Kampfarena ausgetragen, auf der widerstreitende Repräsentations-Konzepte gegeneinander antreten (S. 12f.).

Symptomatische Relevanz komme dabei der historischen Analyse des Films im Produktionskontext gesellschaftlicher Krisen zu. Denn Krisen seien immer auch „crises of representation“ (S. 14). Krisensituationen und damit einhergehende Instabilitäten und Unsicherheiten müssten allerdings nicht notwendigerweise – damit greifen die Autoren auf die Bifurkation der apokalyptischen Figur des Neubeginns zurück – regressive Reaktionen der Restitution althergebrachter Ordnungsmuster nach sich ziehen, nämlich „(b) attempting to pacify, channel, and neutralize the forces“ (ebd.). Sie könnten ebenso die Chance zur Durchsetzung von „new representations“ (ebd.) bieten, zu einem „progressive attempt to construct