**Zeitschrift:** Zoom-Filmberater

**Herausgeber:** Vereinigung evangelisch-reformierter Kirchen der deutschsprachigen Schweiz für kirchliche Film-, Radio- und Fernseharbeit ; Schweizerischer katholischer Volksverein

**Band:** 27 (1975)

**Heft:** 7

**Artikel:** Krisenkino : Hollywoods Erneuerung durch Katastrophenfilme

**Autor:** Hangartner, Michael

**DOI:** https://doi.org/10.5169/seals-933380

**Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

**Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

**Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

**Download PDF:** 15.07.2025

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch**

## Krisenkino

*Hollywoods Erneuerung durch Katastrophenfilme*

Ein Bedürfnis für seine Filme vorzutäuschen, gehört zu den ältesten Leitsätzen hollywoodscher Filmpolitik. Man geht nicht, wie irrtümlicherweise angenommen werden könnte, von der Devise aus: «Gebt dem Publikum, was es sehen will», sondern «Gebt dem Publikum, was Hollywood es zu sehen wünscht». Oder, etwas überspitzt formuliert: «Wir brauchen kein Publikum, wir *machen* eines.» Was sind Erfolgsfilme anderes als genau berechnete, von einer grossen Werbekampagne und Preisen (Oscars) begleitete Finanzunternehmen? Denn, man sollte dabei keiner Illusion unterlaufen, nicht der Publikumszulauf macht in erster Linie einen Film zum «big business», vielmehr das, was schon lange hinter den Kulissen bestimmt wurde. Speziell dafür beauftragte Forschungsstellen ermitteln die in einem gegebenen soziokulturellen Zusammenhang vorherrschenden Erwartungen. Die Filmthemen richten sich nach den Ergebnissen. Bei wirtschaftlichen Störungen gilt es jedoch, einen Nenner für möglichst viele Tendenzen zu finden. Um breiteste Publikumsschichten anzusprechen, müssen die sonst geteilten Wünsche homogenisiert werden, und zwar durch Vereinheitlichung der Filminhalte und Zusammenfassung verschiedener Genres in einem.
Das «Für jedermann etwas» und die stereotype Darstellung fördern ihrerseits die Identifikation mit dem Geschehen, was nun zur Einflechtung von moralisierenden Beitönen verleitet. Oberflächlich geben sich die Filme als spannende Unterhaltung, um dafür um so heftiger die Posaune der herrschenden Ideologie blasen zu können. Der Vorwand, einen Hergang mit Wirklichkeitsbezug zur Schau zu stellen, soll die Notwendigkeit einer moralisch-sittlichen Besserung unterstreichen. Die Traumfabrik verwendet, da die Zustände besonders offensichtlich hervorstechen, die allgemeine Unzufriedenheit und das Unwohlsein auch, um darauf stimulierend zu wirken. Das Kino als billigstes Vergnügungsunternehmen mit grösster Breitenwirkung wird seiner «volkserziehenden» Funktion gerecht!
Weiter erstaunen dürfte nicht, dass gerade in letzter Zeit der Kinobesuch zugenommen hat. Es ist eine Art Flucht aus dem Alltag in die dunklen Säle, wobei es dem Zuschauer wohl in erster Linie darum geht, für einige Stunden seine Lebenssituation mit der Illusion von der Leinwand zu vertauschen. In den Filmen mit «realistischer» Tendenz, die etwa den Katastrophenfilmen entspricht, werden die Ängste des Zuschauers jedoch nicht einfach auf die Seite geschoben, sondern man spielt mit ihnen. Aber diese Ängste, auf der Leinwand widergespiegelt, verändern sich und haben durch ihre Übertreibung eine ablenkende Wirkung, sowohl auf die individuellen Ängste als auch in bezug auf die gegenwärtige, soziale und wirtschaftliche Situation. Die verfilmte Angst erhält einen eigenen Stellenwert und verdrängt dadurch die reelle Angst. Ob dem fiktiven Schicksal anderer Menschen vergessen sich leicht die eigenen Probleme. Es herrscht ein Scheinzustand. Und wenn am Schluss alles wieder in Ordnung ist, eine scheinbar natürliche Selektion Gut und Böse voneinander getrennt hat, verschleiert die nun explizite Aussage nochmals die Wirklichkeit. Denn, so die Folge dieser Filme, wer rechtschaffen handelt, den Geboten abendländischer Tradition entspricht, wird dafür belohnt und braucht keine Furcht zu haben, den höllischen Qualen des Jüngsten Gerichts zu unterliegen. Die Verbindung von Vulgärdarwinismus und moralisierender Anweisung bezweckt einzig, das Vertrauen in «das heile Bild des Mächtigen» (Wolfgang Donner) zu fördern, und seine Inte-

grität im Aufbau einer gottgewollten Ordnung zu bekräftigen. Der Homo sapiens darf sich in seinem Vorgehen bestätigt fühlen, die Täuschung, die die Funktionsfähigkeit im Dienste einiger weniger rechtfertigen soll und die Umwelt als zum Besten darstellt, wirft ihre Netze aus.

*Geschichte*

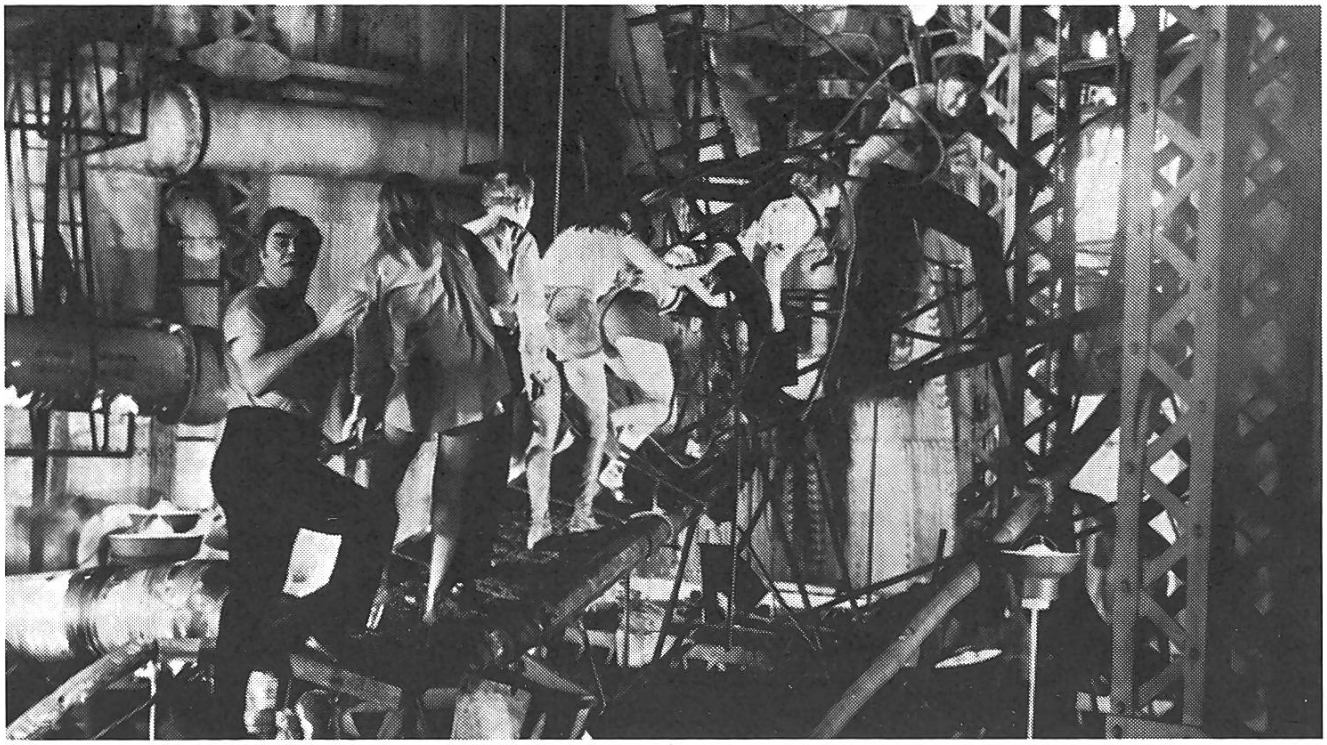
Mancherseits wurde auf die Tatsache hingewiesen, dass heute, bei wirtschaftlicher Krise, und Ende der dreissiger Jahre, bei Depression und Kriegsbeginn, Katastrophenfilme in vermehrtem Masse produziert worden seien. Gewiss kann man in einer oberflächlichen Gegenüberstellung dieser beiden äusserlich ähnlichen Zeitabschnitte und deren Filmproduktion auf eine Phänomenologie des Krisenkinos schliessen, doch hiesse dies, die spezifischen Voraussetzungen in einen Topf werfen zu können. Der Vergleich darf sich nicht auf Jahreszahlen allein beschränken, sondern ist aus einem kulturpolitischen Klima zu erklären.
Hollywoods Filmgeschichte der dreissiger Jahre beginnt mit dem 23.Oktober 1927, der Uraufführung von Al Jolsons *«The Jazz Singer»*. Es sollte aber noch bis 1929 dauern, als mit «Broadway Melody» der erste *vollständige* Tonfilm herauskam und durch seinen Erfolg die Musicalwelle einleitete. Dem Nachhall dieser «all dancing, all talking, all singing»-Filme ist es auch zuzuschreiben, dass Hollywood den Wall-Street-Börsenkrach und seine Folgen ohne grösseren Schaden überstand. Die Neuheit Ton brachte dem Film, trotz der Krise, frisches Blut. Mit dem Andauern der Depression musste Hollywood auf geänderte Ansprüche eingehen, um seine Zuschauerschaft behalten zu können. Von einer Realität ausgehend, dem Gangstertum und Racketeering, begannen mit *«Little Cesar»* von Mervyn Le Roy (1930) die Gangsterfilme. In einer Welt der Unbeständigkeit und ohne offensichtliche Werte übernahm der Gangster, der starke Mann, der sich um keine Regel kümmert, sondern sein Faustrecht verwirklicht, die Herrschaft auf der Leinwand. Es war die Welt des «Schlage zu, bevor du geschlagen wirst». Als 1933 die Prohibition aufgehoben wurde, einige grosse Bandenkriege mit «Hinrichtungen» und Banküberfälle die Öffentlichkeit aufrüttelten, kam die Wende. In der «Legion of Decency», einer Organisation zur moralischen Aufbesserung amerikanischen Lebens, erstand ein Erzengel Michael, der zusammen mit dem Hayd's Code (Selbstzensur) dem Sodom und Gomorrha Hollywood die Läuterung aufzwang. Die «Crime-Pictures» kamen sofort auf die schwarze Liste, gewannen aber in abgeänderter Weise 1937 neues Leben, indem man jetzt zeigte: «Crime doesn't pay». Die Notwendigkeit einer moralischen Stärkung des Volkes war der Zweck. Der Gangstertyp à la 1930, ein schlechter Mensch mit symphatischen Zügen, brachte ein wesentliches Moment auf die Leinwand: «Keiner drückt durch seine bildliche Darstellung deutlicher die *Ergötzung an Gewalttätigkeit,* die hervortretenden Merkmale *halbbewussten Sadismus,* die *Tendenz zur Destruktion,* Anarchie aus, welche die Basis des amerikanischen ‚Sex-Appeal' sind» (Lincoln Kirstein, über James Cagney, Archetyp des damaligen Film-Gangsters, zitiert nach Jacobs).
Ab 1932 wendete man sich in Hollywood anderen Problemen zu, weil sie jetzt jedermann betrafen. Die Gegenwartsbewältigung äusserte sich in den Filmen etwa so (Jacobs stellt vier Gruppen zusammen): 1. Familienloyalität; 2. eine Art Präsidentendiktatur, die die Amerikaner wieder der Ordnung zuführt; 3. zurück zur Bodenbearbeitung; 4. gegenseitige Hilfe und Benützung der Brachlandschaft. Hollywoods Position war aber erst ab 1934 von Bedeutung, als im Dienste der New-Deal-Politik Roosevelts die Filmmetropole zu einem Propagandainstrument wurde. Es war auch die Zeit, in der Hollywood zum erstenmal die Depression zu spüren bekam. Seit 1933 befand sich die Traumfabrik in einer Krise, die in erster Linie auf die veränderten Wünsche des Publikums und seine steigende, kritische Einstellung zurückzuführen war. Um einem ernsthaften Konflikt vorzubeugen und den seit Anfang Tonfilm noch immer bestehenden Brevetstreit beizulegen, fand der endgültige Übergang Holly-

woodscher Interessen in die Hand der Grossfinanz statt. Zusätzlich halfen staatliche Beiträge Hollywood aus der Patsche, was nun dieses ganz in den Dienst des NRA (National Recovery Act) stellte. Die kommenden Filme begannen das Ideal des gemeinsamen Vorgehens zu predigen. Diese Streifen, ob nun scheinbar satirische Gesellschaftskomödien («Die ‚Sophistication' [der Komödie] wurde zu einer Form der Propaganda», Sadoul) oder auch realistische Behandlungen aktueller Probleme, formulierten die Staatsleitsätze, waren, kontrolliert von Zensurgremien, Hauptträger der monopolisierten Kinoketten. Die Themen der realistischen Filme etwa begnügten sich mit Alltagsproblemen herkömmlicher Art, ohne die aufgeworfenen Fragen gründlich zu behandeln. Die Zensur und die grossen Finanzinvestitionen schränkten die persönliche, künstlerische und ideologische Freiheit ein. «Hollywood, in seiner Angst, sich Feinde zu machen und damit Profit einzubüssen, in seinem überspannten Wunsch, Vorurteile aller Gruppen zu besänftigen, hat sich einer allgegenwärtigen Zensur unterworfen, die es verunmöglicht, die Realität (ehrlich) zu behandeln» (Dudley Nichols, zitiert nach Jacobs).
Der Film im Vorkriegsamerika stand eindeutig im Zeichen der herrschenden Ideologie. Durch die Verbindung von Effekt und Effektivität zeigte man, wie persönliche Werte mit öffentlichen Erfordernissen in Einklang zu bringen waren. Die bewusste Handhabung der Schwarzweissmalerei förderte die Gegenüberstellung von Gut und Schlecht. Diese Filme wurden zur Rechtfertigung des politischen Klimas: Durch ein soziales Kino, d.h. die Darstellung von bedrohten Menschen und Milieus, tat man das Schlechte als individuellen Auswuchs ab und pries das Gute.
Wesentlich im Hinblick auf eine kleine Genesis des Katastrophenfilms der dreissiger Jahre sind: 1. die Konzentration der Traumstadt durch die Hochfinanz; 2. die Beliebtheit beim Publikum für Zerstörung und Gewalttätigkeit; 3. den seit 1935 rigoros angewendeten Hayd's Code als Folge der heftigen Kampagnen von seiten der «Legion of Decency» (diese forderte unter anderem, dass Filme, die die Angst des Menschen und seine Bedrohung darstellten, verboten werden sollten. So weicht man aus, Naturkatastrophen stehen über dem menschlichen Willen); 4. die Wochenschau erfreute sich seit Einführung des Tons einer regen Nachfrage, Sujets wie der Absturz des Zeppelin «Hindenburg» oder Bombardements (spanischer Bürgerkrieg und Eindringen Japans in China) waren besonders beliebt. Verbindet man jetzt diese vier Punkte, d.h. die moralischen Erfordernisse und die Publikumspräferenzen für (realistische) Destruktion (als Kintopp seit Mack Sennett eine alte Geschichte, durch Laurel und Hardy, die Marx und Ritz Brothers, W. C. Fields in die Tonfilmzeit hinübergerettet), so kann etwa folgendes herauskommen: Mann verkennt die wahre Liebe seines Mädchens, findet aber nach einem Erdbeben zu ihr (*«San Francisco»*), oder Mädchen lebt im Sündenbabel, als aber das Gelbe Fieber aufkommt, kehrt sie voll Reue zur ersten Liebe zurück, um mit ihm zu sterben (*«Jezebel»*).
Der Zweck dieser Katastrophenfilme, ob gestern oder heute, das wird deutlich, ist identisch. Es gibt aber in den Voraussetzungen einige Unterschiede. Hollywood war um die Zeit dieser Filme bestens saniert (1937 war finanziell das beste Jahr seit Anfang der Depression), während es heute die finanzielle Situation durch die grossaufgezogenen Spektakel aufzubessern sucht. Weiterhin nahmen die Katastrophenfilme der dreissiger Jahre keine soziologisch-kulturpolitisch so wichtige Stellung ein, wie es jetzt der Fall sein *dürfte*. Nicht nur, weil sie damals im Vergleich zu anderen Filmen keine ausgesprochenen «Box-office-hits» waren, eher Bestandteil einer breitgefächerten Produktion. Die neusten Katastrophenfilme sind zuerst durch *ein* Ereignis beeinflusst: den unerwarteten Erfolg von *«Airport»* (1970) und vor allem Ronald Neames *«The Poseidon Adventure»* (1972), die beide Dramaturgie und Konzeption der heutigen Katastrophenfilme vorwegnahmen. Die Welle wurde also nicht durch das Zusammenkommen verschiedener Faktoren ausgelöst, sie ist in erster Linie das Resultat eines Zufalls, der sich später durch kalkulierte Festlegung zu *dem* Geschäft ausdehnen liess. Was Neame noch unbewusst formulierte, stellte sich bald als *die* Formel heraus, nämlich Katastrophen als Folge einer gestörten Technik,

also das Spiel mit der bestehenden Ungewissheit des Menschen gegenüber einem gigantischen Apparat. Erst die dritte Welle wird, von *«Earthquake»* eingeleitet, Naturkatastrophen genüsslich auskosten. Die Filme der dreissiger Jahre kannten nur Naturkatastrophen: Erdbeben (*«San Francisco»* von William S. Van Dyke, 1936), Seuche (*«Jezebel»* von William Wyler, 1938), Sturmwind (*«Hurricane»* von John Ford, 1938), Weltuntergang (*«In Old Chicago»* von Henry King, 1937, und *«The Last Days of Pompei»* von Ernest Beaumont Schoedsack, 1935). Ein weiterer Unterschied: Die Katastrophenfilme der dreissiger Jahre entstanden in einem Augenblick, wo Unsicherheit und Kriegsgefahr sich die Hand reichten, sich in einer Art Höhepunkt alle «Übel» vereinten, was eine integre Haltung der Menschen und deren Patriotismus (Katastrophenfilme sind auch die Verherrlichung des «american way of life») besonders brauchte. Heute sind sie jedoch das Krisenkino schlechthin, die apokalyptischen Reiter, mehr Zukunft als Gegenwart.
Eine geschichtliche Gegenüberstellung kann in diesem Rahmen nur die bedeutendsten Punkte herausheben. Als ein wichtiges Ergebnis scheint mir jedoch, dass diese «neuen» Hollywoodfilme in jeder Beziehung aus uralten Versatzstücken zusammengebastelt sind. Mag es auch Unterschiede zu früher geben, so haben sie keinen Einfluss auf den Geist der Filme: Ausnützung/Geschäft von/mit latenten Ängsten des Zuschauers, eine an Perversität grenzende Zurschaustellung von Reichtum und Aufwand, Ablenkung von der realen Situation und Lähmung von vitalen Kräften.

*Technik, Natur – Zerstörung*

Anfänglich dominierten jene Unglücksfälle auf der Leinwand, bei denen ein ansonsten genau durchgehaltener Fahrplan gestört wird, aus einer vollendeten Ordnung ohne grosses Hinzutun eine heillose Unordnung entsteht. Den Menschen bedroht seine eigene Perfektion. Technische Errungenschaften zeigen sich – im Kino – besonders anfällig. Das Spiel mit der Technik dient hier als Vorwand, die Freude an Katastrophen möglichst überzeugend darzustellen, damit sich eine breite Zuschauerschaft mit dem Hergang identifizieren kann. Identifizieren deshalb, weil das Unbehagen des Menschen gegenüber der Technik artikuliert wird. Katastrophenfilme müs-



«The Poseidon Adventure»

sen sich gezwungenermassen, schon der Aufwand bedingt es, auf ein grosses Publikum ausrichten, also jene Masse, die in der Technik den gigantischen Moloch vermeint, der unerwartet mit Feuer zu spritzen beginnt, Rauchschwaden ausstösst und in sich zusammenfällt. Die Technik ist ein Ungeheuer, das einzig dem Willen einiger Spezialisten gehorcht, und wenn jetzt die falschen Leute am Schalter sitzen... In den Filmen sind es gerade diese falschen Leute, die aus der Technik persönlichen Nutzen schlagen wollen und damit Unglück und Tod verbreiten. Die Technik an sich wäre in Ordnung, und bei Handhabung durch die vorgesehenen Kader kann nichts geschehen, alles ist genau abgesichert und überschaubar. So wenigstens die Aussage dieser Filme, die unwillkürlich zum naiven Hohelied auf die Technik geraten. Mit etwas mehr Vernunft, meint man sich rechtfertigen zu müssen, sind die Errungenschaften gar nicht schlecht. Hochhäuser soll man ruhig weiterbauen, aber eine Höhe einhalten, die es der Feuerwehr ermöglicht, dazuzukommen (*«The Towering Inferno»*); Jumbo-Jets erfüllen auch bei kleineren Zwischenfällen ihr in sie gesetztes Vertrauen. Wird nicht das nierenkranke Mädchen doch noch rechtzeitig eintreffen (*«Airport 1975»*)?
Diese «technischen» Katastrophenfilme sind Vorboten. In den folgenden Naturkatastrophen wird der totale Untergang um so schrecklicher heraufbeschworen, dem nichts mehr entgegengehalten werden kann, wo sich einzig Tatkraft bewährt und Feigheit unterliegt. *«Earthquake»* steht am Anfang, weitere Filme sollen noch folgen, wie Tierinvasionen, die Grausamkeiten eines weissen Hais, der Badegäste zerreisst, Bombendrohungen usw. Alle diese Filme verwenden bestehende, latente Ängste: die Angst des Hochhausbewohners vor Feuersbrunst, die Angst des Flugpassagiers, die Angst des Menschen, der im Erdbebenherd Kalifornien lebt, die Angst vor wilden, grausamen Tieren, die Angst vor Bombenanschlägen. Die Angst und die Freude am Leid und an der Zerstörung anderer Menschen wird genüsslich zum totalen Horrorspektakel verarbeitet. Man zählt in Hollywood hierbei auf die niedrigsten Gefühle des Menschen. Die Qualen der Kinohelden und -komparsen sublimieren die sadistische Freude am Schmerz. Die Hölle darf genossen werden, je schlimmer es zu- und hergeht, desto besser. Der Totentanz wird sprichwörtlich genommen, eine Prise Schrecken kann auch kathartische Wirkung haben. Doch darum geht es gar nicht in erster Linie, sondern um die Freude an der Destruktion. Man findet hier diese kindlichen, im Erwachsenenalter genauso auftretenden Merkmale, etwas, das man zusammengebastelt hat, wieder zerstören zu wollen, oder wenigstens die Freude geniessen zu können, fremdes Eigentum zu schädigen, geschädigt zu sehen. Wenn Viva! in *«Lions Love»* von Agnès Varda sagt: «Es wäre wunderbar, wenn Hollywood von einem Erdbeben vernichtet würde oder eine Flutwelle darüber hinwegginge», kann dies nicht einfach als ein Bonmot abgetan werden, es verrät sich darin vielmehr die Faszination vor dem Untergang, etwas, das schon zu Lebzeiten tot ist, auffliegen zu lassen. Die Materie stirbt in des Menschen Hand, ihre dynamische Verwendung entgleitet ihm, als rein funktioneller Gegenstand verwertet, ruft sie eine lähmende Wirkung hervor. Die ihr gegenüber entstehende Frustration äussert sich in Aggression, der Möchte-gern-Zerstörung. Im grossen Umfang wirkt dies weit attraktiver, als bloss das Kartenhaus eines anderen umzublasen. Erst auf der Leinwand gewinnt dieser Traum die (nötigen) Ausmasse. Ein fiktives Erlebnis soll einen reellen Wunsch erfüllen, die Darstellung der Zerstörung schreckt jedoch den Zuschauer durch Visionen des Grauens ab. Die Frage scheint sich aufzudrängen, welche dieser beiden Komponenten, Faszination oder Abschreckung, überwiegt. Minus und plus gleich minus!

*Helden*

Im Vordergrund des Geschehens, ausgenommen das entsprechende Objekt (Hochhaus, Jumbo-Jet usw.), ebenfalls ein Held, stehen einige Personen, die in einer geradezu karikaturistischen Weise in gut und schlecht unterteilt werden, was dann

«Earthquake»

die Selektion durch das Fegfeuer rechtfertigt. Dazu ein Heer von Komparsen, das entweder nur die Leinwand bevölkert oder sich als dankbares Opfer für panikartige Ausbrüche bereithält. Es unterstreicht durch sein Verhalten ausserdem die Qualität des Helden, der um so brillanter und tatkräftiger aus der Masse herausragt. Ohne nach den Opfern zu fragen, stellt er sich selbstlos einer Sozietät zur Verfügung, rettet ohne Unterschied Menschen, Katzen und Hunde. Die anderen hingegen sind nur darauf bedacht, durchzukommen, auch auf Kosten des Nächsten. Ihr Egoismus kontrastiert zur altruistischen Haltung des Helden, dessen Vorgehen somit noch viel glanzvoller wird. Vom Helden zum Supermann, der um seiner Professionalität den Job ausführt. Einsam überwindet er alle Hindernisse, der stille Held erlebt seine Renaissance. Einst wurde der Held auch auf der Leinwand totgesagt, heute darf er wieder in neuer Glorie zum Leben erwachen und Taten vollbringen, die alles Gesehene übertreffen. Die Unwahrscheinlichkeit macht ihn zum Deus ex machina, unversehens erscheinend, eilt er den Bedrohten zu Hilfe und bereinigt die Lage. In *«Juggernaut»* und *«Airport 1975»* kommt der Beistand aus dem Himmel selbst. Ein Menschenbild entsteht in diesen Filmen, das einzelnen Individuen übernatürliche Kräfte beimisst, um sie zu Idealfiguren hochzustilisieren. Intuitiv folgen sie auch bei scheinbar auswegslosen Situationen ihrem Vorsatz, ohne viel Worte zu verlieren werden sie zu beispielhaften Kämpfern für die Befreiung des Menschen. Wenn der Held sich einmal etwas vorgenommen hat, und er nimmt es sich *einfach so* vor, kann ihn niemand mehr abhalten. Solche Helden, geradezu von Hilfsbereitschaft erfüllt, sind dem Zuschauer angenehm. Er braucht nicht langen Erklärungen nachzudenken, sondern kann sich mit dem Vorgehen, der Aktion identifizieren. Selbst die Ideologie der Tat wird zur Selbstverständlichkeit. Die Tat rechtfertigt die Mittel: Es ist Verachtung des eigenen Lebens, Menschen in den Tod abzukommandieren und die Verbissenheit, mit der der Held seinen Auftrag ausführt. Als Kinofiktion sieht sich das verwirklichbar an, als Realität wird es zur Fiktion.
Indem der Held eine gewisse Anonymität beibehält, wird suggeriert, jedermann könne das gleiche vollbringen. Eine gespielte Stärke täuscht eine reelle vor. Damit

will man dem Zuschauer weismachen, auch er könne sich bei gleichen Umständen bewähren und brauche keine Angst zu haben. Die Angst, als ein bestehender Faktor, wird durch ein falsches Bild vernebelt, sie besteht, doch ist ihr beizukommen, nach Katastrophenfilm-Leitfaden! Das nimmt Züge von Fatalismus an: Ja, es gibt eben solche Fälle, man sollte sich darin fügen und gerade in einer solchen Situation seinen Mann stellen. Bei Katastrophenfilmen hat man immer den Eindruck, die Protagonisten seien Roboter, die durch einen Knopfdruck zu bewegen sind, ohne Substanz, in ihrer dargestellten Menschlichkeit unmenschlich.

*Konzept*

Katastrophenfilme sind amerikanisches Kino per excellence. Alles, was man daran mag, aber auch alles, was einem daran stört, ist zu finden. Rein formal und von den verwendeten Trickverfahren her (ausgenommen das Plagiat «Sensurround» in *«Earthquake»*) kann man den Filmen eine – traditionelle – Qualität in ökonomischer Kameraarbeit, funktioneller Montage, den Wechsel von Trick- und Realaufnahmen, kurz, in der mise en scène als solcher, nicht absprechen. Die Ästhetik steht über dem Inhalt. Die Geschichten bestechen einzig durch Banalität, Naivität, falsche Charakterzeichnung, dem weitgehenden Fehlen von Glaubwürdigkeit. Die Struktur der Filme steht von Anfang an fest, darum herum entwickeln sich je nach Katastrophe die Situationen. *«Earthquake»* ist die Synthese dieses Konzepts, alle Merkmale vereinigen sich aufs deutlichste. («Earthquake» will ein Katastrophenfilm sein, gerät aber unbewusst zu dessen Persiflage.) In einer Art Exposition werden die handelnden Personen eingeführt und nicht eigentlich charakterisiert, wobei das Erstaunlichste ist, dass sich die gleichen Personen in der flächengrössten Stadt der Welt, Los Angeles, öfters kreuzen. Dabei schreckt Robson nicht zurück, alle Klischees in einem heillosen Durcheinander zu vermengen: Vom Ehekrach, weil's nie ging, zur Dreiecksgeschichte, von einer Autoverfolgungsjagd zum «psychologischen Drama» usw., usw. Alles, was in Hollywoods Filmen zu sehen war, wird hier kondensiert. Der einzige Effekt dieser Parallel- und Übergangsmontage ist, dass es gar keine Personen, auch keine Geschichte mehr gibt, sondern nur noch Situationen. Wenn Heston am Ende des Films, vereint mit seiner Frau, ertrinkt, so ertrinkt nicht der Held des Films, sondern der Abglanz von dem, was er eigentlich sein sollte. Und Abglanz weckt nur durch Handlung, nicht im Tod Emotionen.
Nach der Einleitung ein kleines Erdbeben, nur so nebenbei, alles wieder eindösen lassen – dann geht's los. Es donnert und bebt für eine Weile, dann wieder Ruhe, Rettung, das Ganze wieder von vorne, noch grössere Zerstörung, bis in einem orgiastischen Höhepunkt der Staudamm bricht. Die Logik sieht so aus: Eingangs sagt einer, man brauche mindestens drei Tage, um den Staudamm genügend zu leeren, damit die Stadt nicht restlos überschwemmt werde. Als der Staudamm am gleichen Tag bricht, füllt er gerade die ausgetrockneten Kanalisationsschächte. Der Film bringt das Unglück nicht auf einmal, er dosiert es; wenn die Kinohelden und Zuschauer sich beruhigt haben, geht es wieder los. Auf diese einfach Schematik reduzieren sich *alle* Katastrophenfilme, was sonst geschieht, ist Zugabe. Kurz: Schnell einige Personen zusammenwursteln, damit sich auch jeder mit einer der Personen identifizieren kann, dann Untergang und Tod in Raten, beziehungsweise der Kampf zwischen Stars, Technikern und Stuntmen, wer die folgende Szene austragen darf.
In *«Earthquake»* gibt es zwei Einstellungen, die zur Metapher für die Katastrophenfilme werden: Ein Mann hält sich über einem Abgrund an einem Balken fest, seine Hand in Grossaufnahme, sie beginnt zu bluten und verschwindet aus dem Bild; Ava Gardner steigt eine Leiter empor, ihre Hand in Grossaufnahme, ein Schuh tritt darauf, die Hand löst sich. Beide Einstellungen zeigen eine Hand, die sich löst, ein Mensch, irgendein Mensch, der dabei dem Tod entgegenstürzt. Wenn mir jemand auf die Hand tritt, sage ich «au!», im Film hört man nichts. Michel Hangartner