

Apokalypse, na und?

Autor(en): **Siegrist, Hansmartin**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Film : die Schweizer Kinozeitschrift**

Band (Jahr): **52 (2000)**

Heft 9

PDF erstellt am: **21.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-932739>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Apokalypse, na und?

Über die düsteren Szenarien des Katastrophenfilms kann die Komödie nur lachen. Ihre witzigen Kabinettstücke lehren den souveränen Umgang auch noch mit dem grössten Desaster.

Hansmartin Siegrist

Apocalypse now – das war einmal. Millenniumsschock – eine verstaubte Realsatire. Godzilla redivivus ist ausgefloppt. Und von «Armageddon» (1998) droht heute schlimmstenfalls ein *sequel*. Haben uns die überstandene Neujahrsnacht, der ausgebliebene Börsen-Mega-Crash und das Überleben einiger von Waldsterben und Lothar verschonter Bäume bereits das postapokalyptische Zeitalter beschert, dessen Morgenröte der Philosoph Jacques Derrida schon in den Achtzigern verkündet hatte – Ronald Reagans *stars wars* zum Trotz, und lange bevor die zum «Reich des Bösen» emporkarikierte Sowjetunion «with a whimper, not with a bang» implodierte? Sind damit alle Untergangssängste im Lächerlichen verpufft, anstatt sich katastrophal rechthaberisch im endzeitlichen *big bang* zu bestätigen? Wer zuerst bombt, stirbt als Zweiter, lautete die Devise der nuklearen Abschreckung. Doch selbst wer zuletzt lacht, hat für seine kranke Komödie kein Publikum mehr: Darin gründete Derridas Zuversicht.

Anders als zur Zeit der Kubakrise, während der Stanley Kubrick am ultimativen Apokalypsefilm «Dr. Strangelove; or, How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb» (1963) arbeitete, sind die heutigen Bedrohungsszenarien unterhalb des Overkills angelegt. Hart gesottene Pentagon-Lobbyisten fällt es deswegen selbst im erprobten PR-Verbund mit Hollywoods Falken schwer, mit dem unsinnig teuren NMD die strategische Rüstungsspirale erneut anzuheizen. Und immer angestrengter wird der Job der James-Bond-Szenaristen, ihrem letzten (und immer komischeren) Helden des Kalten Krieges einen plausiblen Gimmick zu verpassen, um damit die komplizierte, globalisierte Welt (womöglich zum letzten Mal als ganze) in allerletzter Sekunde retten zu können.

Weltuntergangs-Wellen

Vielleicht ist das schnelle Verebben der vielen Weltuntergangs-Wellen auch nur Ausdruck eines postmodernen Pragmatismus. Die Katastrophe ist eben doch am besten mit schwärzestem Humor zu geniessen: «Always look on the bright side of life ...» Schliesslich schwingen ja bereits in den Untergangsvisionen des Apostels Johannes dramaturgische, komische, ja exhi-

bitionistische Untertöne mit: «Apokalypto» bedeutet eben nicht nur «ich offenbare», sondern auch «ich entdecke» und «ich enthülle». Auch die Dialektiker des Zeigens und Verhüllens der letzten Dinge können heute von der Filmkomödie nur dazulernen: Charles Chaplins Insistieren auf dem Herzeigen seiner virtuos getimten Körperkomik, Ernst Lubitschs Kunst der obszönen Verkürzung durch vorgeblich schickliches Wegblicken, das unverfrorene Drauflosgehen der Marx Brothers und das ewige Drumherumreden eines Woody Allen – sie allesamt bieten Lehr- und Kabinettstücke zur souveränen Aufhebung des Katastrophischen.

Grimmige Miesepeter

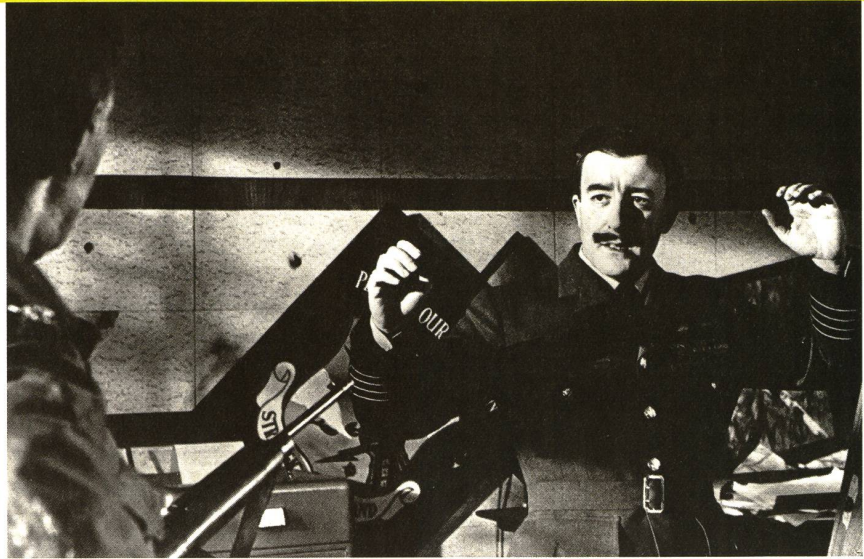
Taugt also statt Zeitgeist-konjunkturellem Katastrophenkino oder angejahrtem Agentenfilm erneut nur die Komödie, um unser so schnell wie unübersichtlich gewordenen Zeitalter zur Kenntlichkeit zu entstellen? Überkreuzt sich nicht in Roberto Benignis «La vita è bella» (1997) Dürrenmatts Credo, dass nur noch die Komödie es mit der Realgroteske der Moderne aufnehmen kann, mit Adornos Verdikt, dass nach Auschwitz keine regelhafte Poesie mehr möglich sei, auf paradoxe und dennoch erstmals unerwartet glückhafte Weise?

Seit Aristoteles' Poetik ist die Katastrophe zwar obligatorischer Programmpunkt der Tragödie. Anders als bei dieser sind der Katastrophenfilm und die Komödie jedoch Genres, die sich traditionell weniger vom dramatischen Konflikt als vielmehr von ihrem Ende her definieren lassen: «Alle Tragödien enden mit dem Tod, alle Komödien mit einer Heirat». Dass sich George Gordon Byron ausgerechnet in seinem «Don Juan» zu dieser Definition verstieg, zeugt angesichts des fatalen Charakterprofils seines Helden von einer ausgesprochenen Ironiefähigkeit.

Keiner tragischen Ironie, sondern der Katastrophe des Brandes der Bibliothek von Alexandria ist es anzulasten, dass Aristoteles' Buch über die Komödie nicht auf uns gekommen ist. Und auch Umberto Eco lässt in «Il nome della rosa» einen blinden Eiferer seine Klosterbibliothek abfackeln, bloss weil dort ein freigeistiger Ordensbruder – in der gleichnamigen Verfilmung von 1986 wird er listigerweise von 007 a.D. Sean

Untergang? – Dass ich nicht lache! Leslie Nielsen versucht, sich in «Wrongfully Accused» (1998) über «Titanic» lustig zu machen.

Wer zuerst bombt,
stirbt als zweiter?
Nicht so in Stanley
Kubricks «Dr. Strange-
love; or, How I Learned
to Stop Worrying and
Love the Bomb»
(1963).



Um den Katastrophenfilm zu kennen, reicht es
eigentlich aus, dessen Parodien zu studieren

Connery gespielt – die letzte erhaltene Handschrift entdeckt hat. Dass mit der Poetik des Komischen auch das Kloster und der grimmige Miesepeter selber dessen apokalyptischem Szenario zum Opfer fallen, liegt in der strengen Logik der von ihm bevorzugten Tragödie, die unausweichlich mit der reinigenden Katastrophe zu enden hat. Worin liegt denn aber der Zunder der Komödie, über deren Definition, Regeln und Wirkungsweise sich die Schriftgelehrten seit jeher weit mehr in den Haaren liegen als bei der Tragödie?

Zum einen gelten Komödien jenen Rigidien als grundsätzlich amoralisch, die bis in die Zeiten politischer Korrektheit vermuten, dass Lachen notwendigerweise Auslachen beinhalte. In unheiliger Allianz mit ihnen stehen die Ewiggestrigen, die sich noch immer nicht damit abfinden können, dass die Grenzen der Komödie allenfalls jene von Geschmack und Verleumdung sind. Es sind die nämlichen apokalyptischen Werteversteinerer, die vor der antimoralischen Wendigkeit der Komödie, ihrem aufmischenden, ja gleichmacherischen Zug das Grausen kriegen – als säßen sie in der Tragödie, deren Aufgabe es laut Aristoteles ja ist, uns durch die Affekte von den «niedrigen» Affekten zu befreien oder diese zu «höheren» Emotionen zu reinigen. Seit der Altphilologe Wolfgang Schadewaldt aber diese Schlüssel-Emotionen *eleos* und *phobos* statt mit «Mitleid» und «Entsetzen» kinozeitgemässer mit «feuchten Taschentüchern» und «Gänsehaut» übersetzt hat, steht einer vorbehaltloseren Studie aller im Zusammenhang mit Katastrophe und Komik erregter Affekte nichts mehr im Wege.

Seit es das Kino gibt, gibt es auch Filmkomödien – mit Szenen lustvoller Zerstörung: Neben den bekannten naturalistischen *prises de vue* in «L'arrivée d'un train à la Ciotat» oder in «La sortie des usines Lumière» (beide 1895) zeigten die Gebrüder Lumière auch die «Démolition d'un mur» (1896) sowie «L'arroseur arrosé» (1895), wo die wesentlichen Ingredienzien des Slapsticks – Tücke des Objekts, Verfolgungsjagd und das Oszillieren von Sadismus und Masochismus – bereits angelegt sind: Der Gärtner guckt in den verstopften Schlauch, auf dem der freche Junge steht. Der Wasserstrahl geht voll ins Auge, als der Bengel wegrennt, doch der Begossene holt den Missetäter ein: Eine

Sind heute alle Untergangsängste im Lächerlichen verpufft, anstatt sich katastrophal rechthaberisch im endzeitlichen *big bang* zu bestätigen?

Tracht Prügel stellt die Ordnung wieder her.

Diese wohl früheste Gagfolge der Filmgeschichte inspirierte sich an einer zeitgenössischen Witzzeichnung, die sich ihrerseits aus einer langen Tradition volkstümlicher Scharadenstoffe ableitete. Das gefrässige Synthesevermögen, das die nach Zehntausenden zählenden Stummfilmkomödien in ihrem Hunger nach «hohen» wie karnevalesken Stoffen an den Tag legten, war es denn auch, was dem Kino zur Vorreiterrolle für die gesamte komische Dramatik des 20. Jahrhunderts verhalf, von Alfred Jarry über Friedrich Dürrenmatt und Samuel Beckett bis zu Herbert Achternbusch. Zweifelsohne trug dazu auch der traditionelle Hang der Bastardmuse Kino zum «Unreinen», zum lustvollen Mix von Genre, Medium und Publikums-emotionen bei.

Dynamitstangen, Dampfwalzen

Dass mangelnde bei Filmkomödien sozusagen gleichzeitig in mehreren Kinos sitzt, wird bei Mischfilmen mit kombinierten Real- und Animationsaufnahmen wie Robert Zemeckis' «Who Framed Roger Rabbit?» (1988) besonders deutlich, wo für Cartoonfiguren und Realhelden unterschiedliche Gesetzmässigkeiten gelten – gerade bezüglich der Relativität des Katastrophalen: Nicht einmal reale Dynamitstangen, Dampfwalzen oder *dangerous ladies* sind der Unverwüstlichkeit der *toons* gewachsen.

Zum unschlagbaren Erfolgsrezept avancierte das Mischprinzip in Hollywoods Lieblingsgenres Thriller und Melodrama, aus denen sich seinerseits das *disaster movie* in erneutem Mix herleitet. Doch auch in diesem Cocktail stecken komische Ingredienzien – *stirred or shaken*: Angstlust im Thriller enthebt uns der Gefahr des Helden auf der Leinwand in katastrophaler Bedrohung, Lachlust in der Komödie erhebt uns über den Stellvertreter-Schussel in hochnotpeinlicher Situation: hier Wissensvorsprung – dort Lächerlichkeitsrückstand.

Katastrophenfilm und Komödie leben gleichermaßen vom jähen, meist ruinösen Umschlagen von wohlumzäunter Normalität in anarchistischen Aberwitz. Nicht minder aber vom verzweiferten Versuch, jegliche Transgression wieder einzugrenzen, und seis

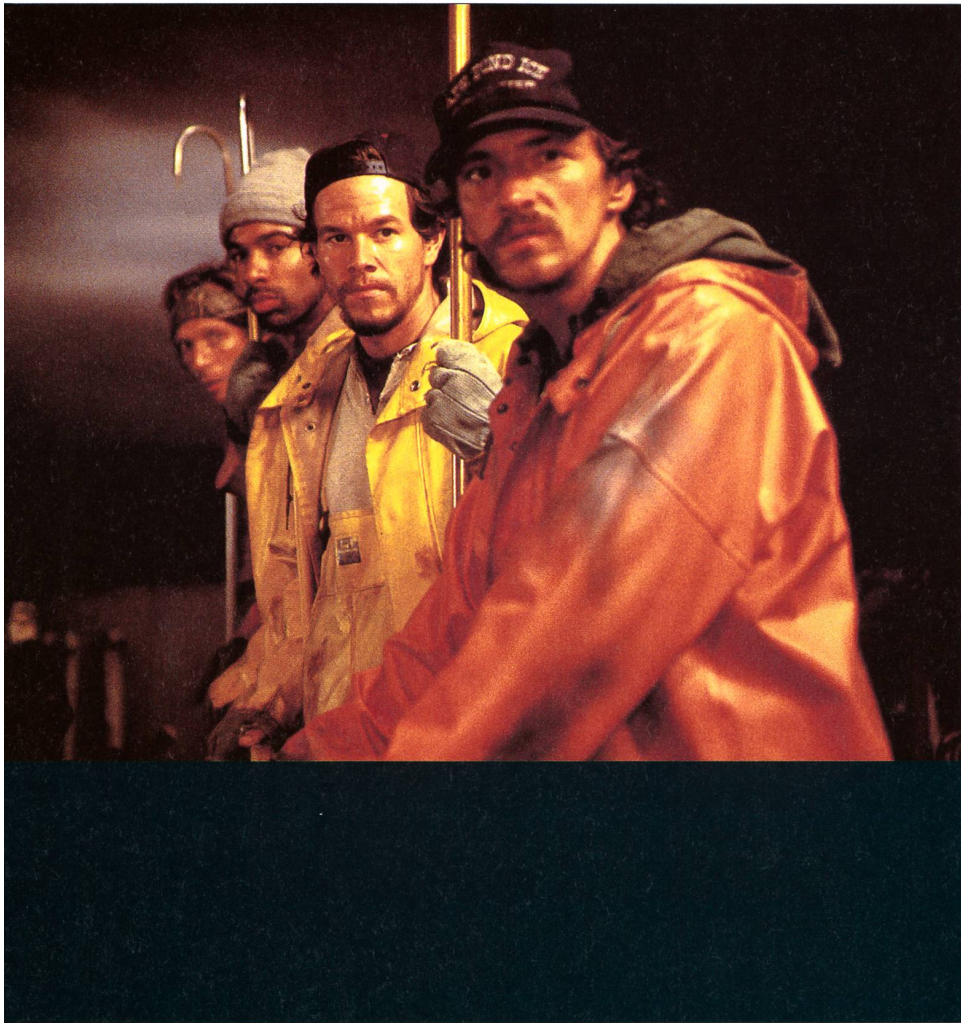
in grotesk verzogener Massstäblichkeit: «Gentlemen, you can't fight in here. This is the War Room!», ermahnt Präsident Muffley in «Dr. Strangelove» seinen General Turgidson und den Sowjetbotschafter de Sadesky, als draussen der Kalte Krieg daran ist, sich irreversibel zum thermonuklearen aufzuheizen.

Um den Katastrophenfilm zu kennen, reicht es eigentlich aus, dessen Parodien zu studieren: Kaum ein Genre wurde in seinen – eher schlichten – dramaturgischen und charakterpsychologischen Gesetzmässigkeiten akribischer zerlegt, als dies etwa in «Airplane!» (1980) und «Airplane II: The Sequel» (1982) geschieht. Doch Aufbau und Einlösen bzw. Unterlaufen der Zuschauererwartung verläuft keineswegs nur im Katastrophenkino mit seinen Kometen, Atombomben und Wirbelstürmen mechanisch auf den Bahnen der Vorhersagbarkeit. Von der ausgelegten Bananenschale über die wohl temperierten Kaskaden des Buster Keaton zur atemberaubenden Langsamkeit eines Monsieur Hulot: Auch die verquere Ballistik des Gags stopft uns jenen *suspense*-Knebel in den Mund, der bereits in der Etymologie von *Çgag*, steckt. Nur dass wir diesen in der Komödie nach dem Einschlagen der *Pointe* genüsslich herauslachen dürfen.

Drohendes Verhängnis

Demgegenüber muss ein *disaster movie*, wie sehr es auch auf der dramatischen Entwicklung einer – nicht selten vermenschlichten – objektiven Gefahr aufbaut, gleichsam ultimatives analytisches Drama bleiben, das bestenfalls ein katastrophisches Psychogramm menschlicher Reaktionen liefert. Dem mag man – etwa mit «Titanic» (1997) oder «The Perfect Storm» (2000) – entgegenhalten, dass selbst das unbedingte Wissen um die Chancenlosigkeit der Helden einer ans Masochistische grenzenden Identifikation des mitfiebernden Zuschauers keinen Abbruch tue. Nur ist der paradoxe Wettlauf zwischen projizierter Determination und trotzigem Hoffen auf deren poetische Suspendierung das Pfingstwunder jeglicher Dramatik: «Wir haben keine Chance, aber nutzen sie» – Achternbuschs unschlagbares Motto heroischer Absurdität gilt also auch für den Helden unter drohendem Verhängnis.

«Wir haben keine Chance, aber nutzen sie»: Wolfgang Petersens «The Perfect Storm» (2000) und ▶▲ «Titanic» von James Cameron (1997).



Die moderne Risikotheorie verrechnet Wahrscheinlichkeit mit maximalem Ausmass einer Katastrophe. Während die Komödie mit den luftigen Potenzialen der Bedeutung jonglieren darf, muss das *disaster-movie* mit den megatonnenschweren Potenzialen der Zerstörung protzen. Statt lustvoll über die Stränge zu hauen, wird das Nonplusultra zur *Conditio sine qua non*: Wehe dem *sequel*, dessen Zerstörungsspektakel nicht noch spektakulärer ausfällt – die Kassenkatastrophe folgt auf dem Fuss. Das ganze Genre ist also zur – unkomischen – Grenzerweiterung und mithin zum Dauerrisiko der Monotonie des Fortissimos ver-

dammt (was in einem guten Katastrophenfilm wie Richard Lesters «Juggernaut» von 1974 übrigens am erfolgreichsten mit *comic relief* angegangen wird ...).

Much fun, much future

Dass die Komödie von einem ähnlich selbstzerstörerischen Hang zur verbrannten Erde befallen sei, wie William Hazlitt es einst vermutete («Letztendlich bleibt vor lauter Lächerlichkeit nichts mehr übrig, worüber sich zu lachen lohnt»), darf ausgeschlossen werden: Weit mehr als Tragödie und Melodrama tendieren Komödien in Form, Inhalt und Gattung zum Gemischten und was ihr zum Stoff wird, ist – nicht zuletzt dank unseren realsatirischen Zeiten – grenzenlos: *much fun, much future*.

Komödie sei eine Flucht nicht vor der Wahrheit, sondern vor der Verzweiflung, hat der Dramatiker Christopher Fry gesagt, eine Flucht, die uns mit knapper Not in die Zuversicht entkommen lasse. So viel bräuchte sie dabei gar nicht zu leisten, entziehen sich doch Lust, Spiel und Lachen jeglicher Sinnfrage: Wer sich über den Bruch der Farellys («There's Something About Mary», 1998) einen ebensolchen anlacht, darf dies getrost auf eigenes Risiko tun. Und nicht minder als beim vorbildlichen Hitchcock-*suspense* hebt sich das kreischende Publikum in den zunehmend verschlungenen Achterbahn-Killer-Loops der «Scream»-Trilogie (1996 – 2000) über alle Rechtfertigungszwänge. Zumindest eine seit Aristoteles anhaltende Debatte suspendiert sich im orchestrierten Lachen im dunklen Kinosaal auf wunderbare Weise: Ob ein Spektakel unsere Affekte anheizt oder abführt – im, laut Wörterbuch «wiederholten, explosionsartigen Ausstossen von unter Zwerchfelldruck angestauter Luft, ausgelöst durch komische Reize» wird uns auch physisch nachvollziehbar, dass Film im Allgemeinen und die Lachlust im Kino im Besonderen Ventil und Pumpe zugleich sein dürfen: einhergehende moralische Katastrophen? Zum Lachen!

Hansmartin Siegrist ist Vater zweier filmender Teenager, Buchautor («Textsemantik des Spielfilms», Tübingen. Max Niemeyer. 1986), Teilhaber einer Firma für audiovisuelle Kommunikation und Lektor für Film und Video an der Universität Basel.