

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

“If I had known the world was ending, I would have
brought better books.”
Der Endzeitfilm als Quelle seiner Entstehungszeit.

verfasst von / submitted by

Anne Alber BEd

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Education (MEd)

Wien, 2020/ Vienna 2020

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Betreut von / Supervisor:

UA 199 506 511 02

Masterstudium Lehramt Sek (AB)
Lehrverbund/ UF Deutsch Lehrverbund/
UF Geschichte, Sozialkunde und
Politische Bildung Lehrverbund
Univ.-Prof. Mag. Dr. Thomas Hellmuth

Danksagung

Mein herzlicher Dank gilt allen voran Prof. Thomas Hellmuth, der mir die Möglichkeit gegeben hat, meine persönlichen Interessen in dieser Arbeit zu verwirklichen und mich dabei unterstützt hat, ohne jemals anzuleiten.

Ebenso danke ich Stefan Huber und Elisabeth Streit vom Österreichischen Filmmuseum für ihr Engagement, insbesondere aber für die netten Unterhaltungen, aus denen ich zahlreiche Film- und Literaturempfehlungen mitnehmen konnte. Danke auch an Werner, der mit seiner Begeisterung für Science Fiction maßgeblich am Themenfindungsprozess beteiligt war.

Und auch an meine Eltern, die mit ihrer Liebe und Unterstützung immer hinter mir stehen: Danke.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung.....	4
2. Darlegung des Forschungsstandes	7
3. Theorie	10
3.1. Definitionen und Begriffserklärungen: die Schwierigkeit einer Grenzziehung.....	10
3.1.1. Endzeit und Apokalypse	11
3.1.2. Dystopie und Antiutopie.....	14
3.1.3. Postapokalypse	17
3.2. (Post-)Apokalypse im Film – ein Teil der Science Fiction?	20
3.2.1. Hard Science Fiction vs. Soft Science Fiction	23
3.3. Die Rolle von Zukunftsvorstellungen und der Science Fiction in der Geschichtswissenschaft.....	24
4. Methodik.....	28
5. Filmanalysen	36
5.1.1. Umweltzerstörung als Resultat technischen und ökonomischen Fortschritts – das Verhältnis von Natur und Technik in <i>Silent Running</i> (Trumbull, 1972).....	38
5.1.2. An den „Grenzen des Wachstums“ – Ressourcenknappheit und Überbevölkerung in <i>Soylent Green</i> (Fleischer, 1973).....	49
5.1.3. <i>Mad Max</i> (Miller, 1981) und der Kampf ums Öl	60
5.1.4. Wenn das Wasser knapp wird – <i>Mad Max Fury Road</i> (Miller, 2015)	70
5.1.5. Schnee von Morgen – <i>Snowpiercer</i> (Joon-ho, 2013) als Teil des Klimawandel-Diskurses	79
6. Fazit: Die „Katastrophe ohne Ereignis“ als Mosaik intertextueller Verweise.....	91
7. Bibliographische Angaben.....	98
8. Abbildungsverzeichnis.....	107
9. Anhang: Abstract	109

1. Einleitung

Seit jeher sind in Literatur, Kunst und Musik in verschiedenster Ausprägung apokalyptische und postapokalyptische Narrative zu finden, so auch im Film. Von Anbeginn des Kinos bis zur Gegenwart beschäftigt sich eben jenes mit Szenarien, die ein Ende der Welt zeigen. So möchte ich im Rahmen meiner Masterarbeit den Fokus auf den Endzeitfilm, welcher als Subgenre des Science-Fiction-Films bezeichnet werden kann, legen. Die (Post-)Apokalypse ist hierbei in ihrer popularisierten Bedeutung zu verstehen; sie meint den Zusammenbruch der menschlichen Gesellschaft und Zivilisation durch eine Katastrophe und die damit verbundene Etablierung neuer postapokalyptischer Gesellschaftsordnungen und Formen des (Über-)Lebens.¹

Dennoch sind solche dystopischen Zukunftsnarrative viel eher eine Quelle für die Zeit, in der sie entstanden sind, als eine Deutung der Zukunft: „Movies about our demise say more about our present than about our future“². Ist es eine (plötzliche) Klimakrise, ein Atomkrieg, die Verselbstständigung von Maschinen oder gar eine Pandemie, die das Ende der altbekannten Welt bewirkt? Wie arrangieren sich die Überlebenden nach der Katastrophe? Was wird getan, um den Folgen eben jener Katastrophe entgegenzuwirken? Neben den unterschiedlichsten Auslösern einer Apokalypse kann auch die Organisation des Lebens in der postapokalyptischen Welt mit den Annahmen, Befürchtungen und Ängsten der Bevölkerung in der Entstehungszeit der Filme in Verbindung gebracht werden. Aber nicht nur diese sozialpsychologische Verfasstheit des Zukunftsverhältnisses, sondern vor allem die unterschiedlichen Imaginationsformen der Katastrophe, deren fiktive Bilder und Narrative sowie ausgedachte Szenarien sind einerseits Ausdruck dieses Zukunftsverhältnisses und können andererseits auch bestimmend und formatierend einwirken.³

Mein Forschungsinteresse beläuft sich darauf, Spielfilme der zweiten Hälfte des 20. sowie des 21. Jahrhunderts hinsichtlich der (post-)apokalyptischen Vorstellungen, die ihnen eingeschrieben sind, zu analysieren und in den historischen Kontext ihrer Entstehungszeit einzuordnen. Dabei können Faktoren und Ereignisse ökologischer, ökonomischer, politischer, gesellschaftlicher, technologischer oder ganz anderer Natur relevant werden und auf die Filme

¹ Vgl. Jörg Trempler: Katastrophen und Apokalypse im Film. In: Veronika Wieser/Christian Zolles/Catherine Feik/Martin Zolles/Leopold Schlöndorff (Hg.): *Abendländische Apokalyptik. Kompendium zur Genealogie der Endzeit*. Berlin 2013, S. 209–226, hier S. 222.

² Chris Nashawaty: A Brief History of the Cinematic Apocalypse. 27.06.2014. Online unter: <https://ew.com/article/2014/06/27/brief-history-cinematic-apocalypse/> (Zugriff am 15.05.2020).

³ Vgl. Eva Horn: *Zukunft als Katastrophe*. Frankfurt am Main 2014, S. 22.

einwirken.⁴ Somit ergibt sich folgende konkretisierte Forschungsfrage: Wie manifestieren sich historische und gesellschaftliche Ereignisse im (post-)apokalyptischen Spielfilm und an welchen Aspekten zeigt sich, dass dieser eine Quelle seiner Entstehungszeit ist?

Das Ausmalen von globalen Katastrophen und dem daraus resultierenden Weltuntergang hatte seinen ersten Höhepunkt bereits vor dem Ersten Weltkrieg; nach 1950 erlangten derartige Narrative erneut Beliebtheit und kamen zu ihrer zweiten Blütezeit,⁵ die bis heute andauert. Besonders die beispiellosen Verbrechen des Zweiten Weltkrieges und die Atombombenabwürfe über Hiroshima und Nagasaki markieren eine Zäsur was die Vorstellung der Apokalypse betrifft.⁶

„Von dem Augenblick an, da die Menschen über die Mittel verfügen, die Apokalypse in die Tat umzusetzen, und auch bewiesen haben, dass sie angesichts der durch die Technik eröffneten Möglichkeiten keine Skrupel haben, erscheint es vernünftig, mit ihrem unmittelbaren Bevorstehen zu rechnen.“⁷

Der Hauptfokus dieser Arbeit soll jedoch nicht auf dem Themenbereich rund um die Atomenergie liegen, es soll vielmehr das Verhältnis „Mensch – Natur“ im Mittelpunkt der Beobachtungen stehen. Seit den siebziger Jahren tritt in den Zukunftsvorstellungen ein reges Interesse an die globale Zerstörung der Umwelt betreffende Thematiken hervor. Aspekte wie Klimawandel, klassische Umweltprobleme, Energiekrise, Wasser- und Ernährungskrise sowie das stetige Wachstum der Weltbevölkerung nennt auch Eva Horn als Anknüpfungspunkte, die eine sogenannte „Katastrophe ohne Ereignis“ im schieren Weiterführen des Gegenwärtigen, in der Kontinuität der Dinge, auslösen.⁸

Methodisch orientiere ich mich an der hermeneutischen Auslegungsart, besonders an Gadammers „Zirkel des Verstehens“. Unter Rücksichtnahme auf die wesentlichen Aspekte der sogenannten „hermeneutischen Differenz“ soll eine Offenlegung des dem Film eingeschriebenen Sinnes möglich sein. Sowohl die Bedeutungen des Filmes als Ganzes weisen auf die Bedeutungen einzelner Details hin als auch umgekehrt. Diese wechselseitige Sinnzuweisung soll helfen, die Filme so weit zu dekonstruieren, bis verborgene Bedeutungen

⁴ Vgl. Judith Schossböck: Das bin doch (nicht) ich. Identität und personale Einzigartigkeit in postapokalyptischen Szenarien. In: Veronika Wieser et. al. (Hg.): Abendländische Apokalyptik, S. 299–311, hier S. 300.

⁵ Vgl. Ulrich Broich: Typen der Science Fiction. In: Ulrich Suerbaum/Ulrich Broich/Raimund Borgmeier: Science Fiction. Theorie und Geschichte, Themen und Typen, Form und Weltbild. Stuttgart 1981, S. 80–109, hier S. 102.

⁶ Vgl. Michaël Fassel: Après la fin du monde. Critique de la raison apocalyptique. Paris 2012, S.7.

⁷ Ebd., S.7.

⁸ Vgl. Horn: Zukunft als Katastrophe, S. 19f.

offengelegt werden können.⁹ Ebenso weisen sich die Entstehungszeit der (post-) apokalyptischen Narrative und deren filmische Aufarbeitung gegenseitig Bedeutungen zu, die es transparent zu machen gilt. Um die Fragestellung jedoch auch im Hinblick auf ihren historischen und gesellschaftlichen Kontext erfassen zu können, muss ergänzend zur hermeneutischen Herangehensweise mit diskursanalytischen Ansätzen gearbeitet werden. Die Wahl der beiden sich auf den ersten Blick widersprechenden, letztlich jedoch sinnvoll ergänzenden Methoden wird im entsprechenden Kapitel noch ausführlicher behandelt werden.

Im Folgenden soll in einem ersten Schritt der theoretische Grundstock dargelegt werden, auf dem das Arbeitsvorhaben fußt. Einerseits ist dies die möglichst differenzierte und reflektierte Diskussion der geläufigen Definitionen und Begriffserklärungen rund um die Genres der Science Fiction sowie die Postapokalypse. Andererseits sollen Anknüpfungspunkte des Konzepts „Postapokalypse“ an die Science-Fiction gefunden und gattungstechnisch verortet werden. Einen wesentlichen Teil der Theorie sollen Überlegungen zum Verhältnis von Zukunftsvorstellungen und der Geschichtswissenschaft einnehmen; diesbezüglich wird speziell die Rolle der Science Fiction für die Geschichtswissenschaften im Fokus stehen. Weiters wird die Methodik, die der Arbeit zugrunde liegt, erläutert und mit ihrem Anwendungsbereich – der Filmanalyse – in Bezug gesetzt. Der Fokus meiner Ausführungen soll auf eben jenen Filmanalysen liegen; diesbezüglich werden fünf Spielfilme tiefergehend betrachtet, die aus unterschiedlichen historischen Kontexten stammen und die in der jeweiligen Entstehungszeit aufkommenden bzw. relevanten Problemfelder sowie Zukunftsvorstellungen in den Fokus rücken. Sie korrelieren thematisch mit den von mir gesetzten Schwerpunkten der Arbeit: In dem 1972 unter der Regie von Douglas Trumbull entstandenen Film *Silent Running* wird das Sujet rund um die Umweltzerstörung und die Dominanz des Artifizialen über das Natürliche aufgegriffen und in einem Kampf um die Erhaltung der letzten Wälder dargelegt. Der Science-Fiction-Klassiker *Soylent Green* aus dem Jahr 1973, bei dem Richard Fleischer Regie führte, nimmt in der Darstellung eines übervollen New Yorks, in dem Nahrungsmittelknappheit herrscht, Bezug auf den Aspekt der Ressourcenknappheit und Überbevölkerung der Erde. Ebenso knüpft George Millers *Mad Max 2: The Road Warrior* aus 1981, der Benzin zur wichtigsten Ressource macht, an diese Thematik an. In *Mad Max: Fury Road* aus dem Jahr 2015 ist es das Wasser, das knapp wird und zum begehrtesten Gut avanciert. Diesbezüglich werden klimatische, politische und wirtschaftliche Aspekte aufgegriffen und mit den abgewandelten Darstellungen in *Fury Road*

⁹ Vgl. Hans-Georg Gadamer: Vom Zirkel des Verstehens. In: Tom Kindt/Tilman Köppe (Hg.): *Moderne Interpretationstheorien. Ein Reader*. Göttingen 2008, S. 53–66, hier S. 56.

ins Verhältnis gesetzt. Stellvertretend für eine lange Reihe an Filmen, die ihre Handlung rund um eine globale Klimakatastrophe ansiedeln, soll Bong Joon-hos *Snowpiercer* aus dem Jahr 2013 besondere Beachtung geschenkt werden. Er skizziert einen sich ständig bewegenden Zug, der als letzter Lebensraum der Menschen ziellos über die vereiste postapokalyptische Erde rast und eine Zweiklassengesellschaft etabliert.

2. Darlegung des Forschungsstandes

Den thematischen Kreis rund um die Apokalypse und den Untergang der Zivilisation haben nicht nur Prophet*innen und Theolog*innen, sondern auch Historiker*innen und Soziolog*innen, danach auch Philosoph*innen und Psycholog*innen in ihren Werken behandelt.¹⁰ In Bezug auf die Apokalypse und deren Imagination in unterschiedlichen zeitlichen Kontexten besteht ein beachtlicher Korpus an Forschungsliteratur, jedoch liegt der Fokus oftmals auf dem religiösen Aspekt, eher selten auf den modernen Vorstellungen. Nichtsdestotrotz lohnt es sich, besonders für die Erläuterungen der unterschiedlichen endzeitlichen Konzepte im theoretischen Teil dieser Arbeit, auf Standardwerke zur Apokalyptik zurückzugreifen. Als besonders hilfreich erweisen sich in diesem Rahmen der Sammelband „Abendländische Apokalyptik“,¹¹ der unterschiedliche apokalyptische Vorstellungen in einem breiten zeitlichen sowie medialen Rahmen aufgreift und die Monographie „Apokalyptik“ von Michael Tilly¹², der eine überwiegend theologische Position einnimmt. Aus philosophischer Perspektive ist der Arbeit Michaël Fœssels¹³ Beachtung zu schenken.

Von großer Relevanz für meine Ausführungen sind zudem jene Werke, die das Genre der Science Fiction und die ihm eigenen Sujets näher betrachten. Um die Bedeutungen und Hintergründe endzeitlicher Darstellungen verstehen und dekonstruieren zu können, ist es essenziell, im Hinterkopf zu haben, wie Science Fiction funktioniert und in welchem Themenfeld (post-)apokalyptische Bilder zu verorten sind. Zudem muss die Funktionsweise unterschiedlicher utopischer Konzepte reflektiert werden. Aus der Fülle von Standardwerken zur Science Fiction sollen die wesentlichen Informationen herausgefiltert werden, die es braucht, um jene Verortungen vorzunehmen. Ein wichtiger Aspekt im Hinblick auf die

¹⁰ Vgl. Michaela M. Hansen: *Zukunftsbewältigung als Ausdruck der modernen Apokalypse*. Ann Arbor, Michigan 1999, S. 4.

¹¹ Veronika Wieser/Christian Zolles/Catherine Feik/Martin Zolles/Leopold Schlöndorff (Hg.): *Abendländische Apokalyptik. Kompendium zur Genealogie der Endzeit*. Berlin 2013.

¹² Michael Tilly: *Apokalyptik*. Tübingen 2010.

¹³ Michaël Fœssel: *Après la fin du monde. Critique de la raison apocalyptique*. Paris 2012.

Bearbeitung meines Forschungsinteresses ist zudem die Verknüpfung der Science Fiction mit Zukunftsvorstellungen. In weiterer Folge werden für die Diskussion der Wichtigkeit eben jener Zukunftsimaginationen für die Geschichtswissenschaft vor allem die Werke „Die Entdeckung der Zukunft“ von Lucian Hölscher¹⁴, „Die Geschichte der Zukunft“ von Joachim Radkau¹⁵ sowie der Sammelband „Streifzüge ins Übermorgen – Science Fiction und Zukunftsforschung“¹⁶ von Bedeutung sein.

Viele Werke der Sekundärliteratur, die endzeitliche Darstellungen behandeln, setzen den Fokus auf die Literatur. Dies weist bedauerlicherweise auf eine gewisse Vormachtstellung der Literatur in Forschung hin; Jörg Trempler kommentiert folgendermaßen: „Die Geschichte des Katastrophenfilms ist noch nicht geschrieben worden.“¹⁷ Bereits in den achtziger Jahren diskutiert die Film- und Medienkritikerin Vivian Sobchack in Anlehnung an den britischen Regisseur John Baxter die Unterschiede im Medium; dass Autor*innen stets Wörter als Medium nutzen und so in einer besseren Position sind, mit Abstraktionen umzugehen, als Filmmacher*innen:

„Baxter suggests that because a filmmaker expresses himself primarily through images, he is hampered because he can't take a picture of an abstraction, he can't photograph an idea [...].“¹⁸.

Jedoch kann ein Interessenswandel hin zum Film bemerkt werden; besonders die jüngere Forschung sieht filmische Darstellungen als eigene Kunstwerke an und stellt diese – unabhängig von literarischen Vorlagen – in den Mittelpunkt ihrer Analysen und Interpretationen. Und das ist gut so, denn der Film vermag einiges, was Literatur nicht kann. Er hat neben der Ebene des (gesprochenen) Wortes noch jene des bewegten Bildes sowie des Tons und der Musik und schafft so Effekte, die besonders im Genre des (post-) apokalyptischen Spielfilmes vielfältige Möglichkeiten des Ausdrucks mit sich bringen und so großen Eindruck bei den Rezipient*innen hinterlassen können. Ein zentraler Punkt ist die Unmittelbarkeit des Filmbildes: ein Bild ist in Sekundenschnelle erfasst, was die Ebene der Begrifflichkeit jedoch nie zur Gänze vermag.

¹⁴ Lucian Hölscher: Die Entdeckung der Zukunft. Göttingen 2016.

¹⁵ Joachim Radkau: Geschichte der Zukunft: Prognosen, Visionen, Irrungen in Deutschland von 1945 bis heute. München 2017.

¹⁶ Klaus Burmeister/Karlheinz Steinmüller (Hg.): Streifzüge ins Übermorgen. Science-Fiction und Zukunftsforschung. Weinheim/Basel 1992.

¹⁷ Trempler: Katastrophen und Apokalypse im Film, S. 226.

¹⁸ Vivian Sobchack: Screening Space. The American Science Fiction Film. New York 1987, S. 24.

Alain Bergala betont ebenso mehrfach die Wichtigkeit, „Kino als Kunst“ wahrzunehmen, weist jedoch gleichzeitig auf den Umstand hin, dass gute Filme selten konventionell und leicht verdaulich seien. Für ihn heißt Filmen nicht, fertige Ideen in Bilder zu übersetzen, sondern Regisseur*innen suchen Antworten erst im Prozess des Schaffens. Er ist der Meinung, dass Kino – wenn es sich lediglich mit der Übermittlung von Botschaften beschäftige – keine Kunst sei, sondern ein ihrer „unwürdiges Vehikel“¹⁹. Bergalas Argumentation untermauert die These, Spielfilme als historische Quellen anzusehen, setzen sie sich doch in ihrem Entstehungsprozess stets mit ihrer Zeit auseinander. Ebenso verhält es sich mit dem Science-Fiction-Film, der durchaus kritische und vielumstrittene Themen aufgreift und sich spekulativ-überlegend in den Diskurs einhakt.

Eine der Pionier*innen der Behandlung von Science-Fiction-Filmen war Susan Sontag. Lange Zeit wurden die im postapokalyptischen Science-Fiction-Film vorherrschenden Themen der Bedrohung und Zerstörung lediglich unter den Gesichtspunkten der Artikulation, Verarbeitung und Abwehr von Ängsten betrachtet; erst Sontag machte in ihrem 1965 veröffentlichten Essay „Die Katastrophenphantasie“ den Science-Fiction-Film der fünfziger Jahre zum Thema in akademischen Kreisen.²⁰ Sie spricht von einer „Entpersönlichung“ des Traumas,

„dass der Mensch von nun an bis zum Ende der menschlichen Geschichte nicht nur unter der Drohung des persönlichen Todes leben würde, [...] sondern zugleich unter der seelisch fast unerträglichen Drohung einer kollektiven Einäscherung und Auslöschung, der er jederzeit und ohne Vorwarnung zum Opfer fallen könnte.“²¹

Der Science Fiction misst sie dabei die Funktion zu, Rezipient*innen durch die „Flucht ins Exotische“ gegen die möglichen Schrecken der realen (atomaren) Bedrohungen abzu härten und sogar dadurch zu unterhalten.²² Während lange Zeit die Folgen einer Atomkatastrophe Thema in der (Forschungs-)Literatur waren, beschäftigt sich der aktuelle Diskurs immer mehr mit Darstellungen einer zerstörten Umwelt und eines drastischen Klimawandels. Eines der Schlüsselwerke für meine Arbeit ist dahingehend zweifelsohne die bereits genannte

¹⁹ Alain Bergala: *Kino als Kunst. Filmvermittlung an der Schule und anderswo*. Marburg 2006, S. 42.

²⁰ Vgl. Manfred Nagl: *Science Fiction. Ein Segment populärer Kultur im Medien- und Produktverband*. In: Werner Faulstich/Hans-Werner Ludwig (Hg.): *Literaturwissenschaft im Grundstudium*, Bd. 5. Tübingen 1981, S. 87.

²¹ Susan Sontag: *Die Katastrophenphantasie*. In: Susan Sontag: *Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen*. Reinbek 1968, S. 232-247, hier S. 145ff. Zit. nach: Manfred Nagl: *Science Fiction. Ein Segment populärer Kultur im Medien- und Produktverband*. In: Werner Faulstich/Hans-Werner Ludwig (Hg.): *Literaturwissenschaft im Grundstudium*, Bd. 5. Tübingen 1981, S. 87f.

²² Vgl. ebd., S. 145ff. Zit. nach: Nagl: *Science Fiction*, S. 88.

Monographie „Zukunft als Katastrophe“²³ von Eva Horn, die der „Katastrophe ohne Ereignis“ ein umfangreiches Kapitel widmet und dabei nicht nur auf literarische, sondern auch auf filmische Ausprägungen eingeht. Zudem kann eine steigende Anzahl an wissenschaftlich fundierten Online-Artikeln zum Thema „(Post-)Apokalypse im Spielfilm“ ausgemacht werden; es sei stellvertretend Sebastian Müllers Text „Endzeitfilm als Gesellschaftskritik“²⁴, der den Filmklassiker „Soylent Green“ behandelt, genannt.

Außerdem wird es nötig sein, weitere Diskursfragmente aus der Entstehungszeit der Filme heranzuziehen und diese diskursanalytisch zu behandeln. Hierbei wird es sich sowohl um für meine gewählten Diskursstränge – jene der (postapokalyptischen) Zukunftsvorstellungen sowie des Umweltbewusstseins – relevante wissenschaftliche Fachliteratur als auch um Repräsentationen aus Zeitschriften, Zeitungen und von Websites bzw. aus sozialen Netzwerken in Form von Artikeln, Interviews, Statements, Schlagzeilen etc. handeln.

3. Theorie

3.1. Definitionen und Begriffserklärungen: die Schwierigkeit einer Grenzziehung

Die in der Forschung allgegenwärtige Problematik der Unmöglichkeit einer eindeutigen begrifflichen Abgrenzung sowie Definition aller relevanten Konzepte greift auch im Bereich der Science Fiction und ihrer Unterkategorien. Es wird sich in diesem Kapitel zeigen, dass weder die Unterteilung in Genres und Subgenres noch die Zuordnung gattungsspezifischer Elemente als eindeutig gesehen werden kann, sondern die Grenzen und Übergänge zwischen den Genres fließende sind und in weiterer Folge auch als solche skizziert werden müssen.

Diesem Abschnitt sei vorausgeschickt, dass er nicht den Anspruch auf Vollständigkeit und Eindeutigkeit der Begriffsdefinitionen haben kann und soll; er dient dazu, die für meine Arbeit an den Filmen wesentlichen Konzepte zu vergleichen, miteinander in Beziehung zu setzen und die Schwammigkeit ihrer Grenzen aufzuzeigen. Besonders letzteres erscheint als essenziell: Die Zuweisung konkreter Bedeutungen zu einzelnen Termini, die oftmals synonym verwendet werden, ist schier unmöglich, da sie einander in manchen Punkten überschneiden, ergänzen oder gar bedingen. Zudem scheinen manche einen gemeinsamen religiösen

²³ Eva Horn: Zukunft als Katastrophe. Frankfurt am Main 2014.

²⁴ Sebastian Müller: Endzeitfilm als Gesellschaftskritik. 08.10.2012. Online unter: <https://le-bohemien.net/2012/10/08/soylent-green-endzeitfilm-als-gesellschaftskritik/> (Zugriff am 14.05.2020).

Ursprung zu haben; diesbezüglich gilt es darzulegen, inwiefern dieser auf ihre heutigen (popularisierten) Bedeutungen eingewirkt haben kann.

3.1.1. Endzeit und Apokalypse

Der Begriff „Apokalypse“ (von griechisch ἀποκαλύπτειν *apokalyptein* „[den Plan Gottes] enthüllen“)²⁵ für „Offenbarung“ hat eine kaum fassbare Wandlung hinter sich; während es in sämtlichen monotheistischen Religionen apokalyptische Schriften und Vorstellungen gibt, hat sich die Bedeutung des Begriffes von seiner Funktion als erstes Wort der Johannes-Offenbarung im Neuen Testament gelöst und besonders ab 1800 säkularisiert und entmythisiert, gedreht, gewendet und auf neue Bereiche ausgedehnt.²⁶ Aus christlich-theologischer Sicht verweist die „Apokalypse“ auf den „Inhalt des frühchristlichen Textes, nämlich eine literarisch fixierte Enthüllung des erhofften Erlösungsgeschehens, die Jesus Christus selbst dem Verfasser visionär geoffenbart habe.“²⁷ Das theologische Begriffslexikon misst dem Begriff bereits mehr Bedeutung bei als die rein offenbarende, es meint mit Apokalypse die „Bezeichnung einer Art von Literatur, die „Enthüllungen“ über Geheimnisse verspricht, besonders über das Ende der Welt und dessen Vorzeichen oder die himmlische Welt“ bzw. die „enthüllende Rede vom Weltende, meist verbunden mit der Deutung des Weltlaufes und der gesamten Menschheitsgeschichte“²⁸. Werden in diesem Beitrag nur Literatur und Reden vom Weltende als „apokalyptisch“ bezeichnet, muss dem jedoch jegliches Dokument, das apokalyptische Szenarien beinhaltet, hinzugezählt werden. Somit greift der Begriff von Bibelstellen und Erwähnungen in den Apokryphen sowie anderen religiösen Texten in säkulare Literatur, darstellende Kunst, Musik und Filme über und löst sich nach und nach von seiner „offenbarenden“, seiner „enthüllenden“ Funktion; der Fokus liegt nun auf der Bedeutung rund um das katastrophale Auslöschen der Menschheit und der altbekannten Welt. Nun drängt sich die Frage auf, ob es der Begriff „Apokalypse“ denn zulässt, ihn sowohl heilsgeschichtlich zu deuten als auch ihm das Ende der Welt durch eine

²⁵ Vgl. Klaus Koenen: Eschatologie (AT). In: WIBILex. Das wissenschaftliche Bibellexikon im Internet. Köln 2007. Online unter: <https://www.bibelwissenschaft.de/wibilex/das-bibellexikon/lexikon/sachwort/anzeigen/details/eschatologie-at/ch/6dda3b9262a93f92c1f33a79c9daa7c3/#h0> (Zugriff am 26.03.2020).

²⁶ Vgl. Christian Zolles/Martin Zolles/Veronika Wieser: Einleitung. Auf den Spuren abendländischer Apokalyptik. In: Veronika Wieser/Christian Zolles/Catherine Feik/Martin Zolles/Leopold Schlöndorff (Hg.): Abendländische Apokalyptik. Kompendium zur Genealogie der Endzeit. Berlin 2013, S. 11–35, hier S. 12.

²⁷ Tilly: Apokalyptik, S. 10.

²⁸ Lothar Coenen/Klaus Haacker (Hg.): Theologisches Begriffslexikon zum Neuen Testament. Witten 2010, S. 38.

Eiszeit oder gar eine Zombieepandemie einzuschreiben? Christian und Martin Zolles sowie Veronika Wieser diskutieren die Begriffsproblematik folgendermaßen:

Es hat gewiss seine Berechtigung, mit der Apokalypse eine Offenbarung, eine Endzeit, einen endgültigen Untergang der Welt oder der Menschheit oder einfach eine Krise oder Katastrophe in Verbindung zu bringen – eine zufriedenstellende, wie der Begriff selbst impliziert: letztwahrheitliche Bedeutungsform wurde bislang vergeblich gesucht.²⁹

Dies zeigt, dass der Begriff durch seine undefinierbarkeit, durch seine Schwammigkeit und Unklarheit äußerst dehnbar geworden ist und so darf behauptet werden, dass eine popularisierte Bedeutung jegliches Katastrophenszenario mit der Folge eines Endes der altbekannten Welt als „apokalyptisch“ einschließt. Auch Taubes untermauert die Vorstellungen eines sehr weiten und wandelbaren Begriffes, indem er eine für meine eigenen Ausführungen besonders wichtige Perspektive mit einbezieht; die des (historischen) Kontextes der apokalyptischen Darstellungen. Es handle sich nämlich keinesfalls „um eine zeitlos ewige, archetypische Idee, die ohne bestimmte historische Zündung je immer zur Sprache kommt“³⁰, vielmehr müsse „die Frage nach den gesellschaftlichen Prozessen, die hinter den Endzeitvorstellungen auszumachen und damit allein aus der Zeit heraus zu begreifen sind [im Zentrum stehen]“³¹. Diese Meinung vertritt nicht nur die Seite der Literatur- und Geschichtswissenschaften; auch der Theologe Collins bekräftigt, dass das Konzept „Apokalypse“ nicht als statisches und festgeschriebenes begriffliches Konstrukt gesehen werden darf, sondern stets durch soziale und historische Umstände bedingt wird.³² Selbst in der Bibel finden sich Hinweise darauf, dass Apokalypsen oft in Krisenzeiten entstehen: Während die Daniel-Apokalypse in Zeiten der Verfolgungen und des babylonischen Exils verfasst wurde, reflektieren das 4. Buch Esra und das 2. sowie 3. Buch Baruch aus dem Alten Testament die Nachwirkungen der Zerstörung Jerusalems.³³

Der Begriff „Endzeit“ hingegen wird in seiner popularisierten Bedeutung oftmals gleichgesetzt mit jenem der „Apokalypse“ bzw. vor allem aber der „Postapokalypse“; auch in der Literaturwissenschaft, sogar in der Theologie, wird er regelmäßig als Synonym zur

²⁹ Vgl. Zolles et. al.: Einleitung. Auf den Spuren abendländischer Apokalyptik. In: Veronika Wieser et. al. (Hg.): *Abendländische Apokalyptik*, S. 12.

³⁰ Jacob Taubes: *Noten zum Surrealismus*. In: *Vom Kult zur Kultur. Bausteine zu einer Kritik der historischen Vernunft. Gesammelte Aufsätze zur Religions- und Geistesgeschichte*. Aleida und Jan Assmann/Wolf-Daniel Hartwich/Winfried Menninghaus (Hg.). München 2007, S. 135–159, hier S. 145.

³¹ Zolles et. al.: Einleitung. Auf den Spuren abendländischer Apokalyptik. In: Veronika Wieser et. al. (Hg.): *Abendländische Apokalyptik*, S. 18.

³² Vgl. John Collins: *The Apocalyptic Imagination. An Introduction to Jewish Apocalyptic Literature*. Michigan 2016, S. 21.

³³ Vgl. ebd., S. 27.

Apokalypse verwendet. Aus christlich-theologischer Sicht ist dies jedoch nicht ganz korrekt, lässt sich der Begriff „Endzeit“ doch vom griechischen Wort „Eschaton“ ableiten und bezeichnet somit der Lehre der Eschatologie nach die letzte Zeit vor dem Weltende bzw. der Wiederkunft Christi:

Der Begriff „Eschatologie“ kommt von griechisch τὸ ἔσχατον *to eschaton* „das Letzte / Ende“ und bedeutet wörtlich „Lehre von den letzten Dingen / von der Endzeit“. Er hat sich im 19. Jh. in der systematischen Theologie als Bezeichnung für die Lehre von den letzten Dingen (Tod, Auferstehung, Jüngstes Gericht etc.) etabliert. In der alttestamentlichen Wissenschaft kann er sich in einem weiten Sinne verwendet auf alle prophetischen Ankündigungen beziehen, in einem engen nur auf die Vorstellung vom Ende der Welt und der Geschichte [...]. Weit verbreitet ist jedoch ein Mittelweg: [...] Man erwartet nicht das Ende der Zeit, sondern eine Wende der Zeit, die zur Vollendung der Schöpfung führt; keine andere Welt, sondern diese Welt anders [...] ³⁴.

Es zeigt sich, dass der Begriff „Endzeit“ in seiner theologischen Bedeutung vor allem einen Unterschied zu jenem der „Apokalypse“ hat: während die Endzeit nicht nur negativ behaftet ist und dem Anbeginn einer neuen, positiven Zeit vorausgeht, so kann eine Apokalypse weitaus pessimistischer gesehen werden. Zwar ist auch hier die Heilserwartung stets präsent, jedoch wird nicht davon ausgegangen, dass das irdische Leben weiter existieren kann; es kann lediglich mit einer jenseitigen Heilszeit gerechnet werden. ³⁵

In ihren popularisierten Bedeutungen haben sich die beiden Begriffe „Apokalypse“ und „Endzeit“ weitgehend vereint; von den Feinheiten, die sie im Kontext religiöser Schriften trennen, ist wenig über. Was daraus bleibt, ist in beiden Fällen eine große Bandbreite an Motiven, die unter die Bezeichnungen „apokalyptisch“ und „endzeitlich“ fallen; sie reicht von Prophezeiungen durch überirdische Wesen über den durch eine Katastrophe heraufbeschworenen Weltuntergang bis hin zur Reorganisation des Lebens auf der neuen und veränderten Erde. An dieser Stelle kann angemerkt werden, dass auch in der Etymologie des Katastrophenbegriffs an seinen religiösen Ursprung angeknüpft wurde; bedeutet das griechische Wort *katastrophé* doch so viel wie „Wendepunkt“ ³⁶. Wenn auch an die moderne Zeit und an ein säkulares Weltbild in Form und Inhalt angepasst, sind klar die Überreste der

³⁴ Klaus Koenen: Eschatologie (AT). In: WIBILex. Das wissenschaftliche Bibellexikon im Internet. Köln 2007. Online unter: <https://www.bibelwissenschaft.de/wibilex/das-bibellexikon/lexikon/sachwort/anzeigen/details/eschatologie-at/ch/6dda3b9262a93f92c1f33a79c9daa7c3/#h0> (Zugriff am 26.03.2020).

³⁵ Vgl. ebd.

³⁶ Vgl. Trempler: Katastrophen und Apokalypse im Film, S. 210.

geistlichen Texte an den weltlichen Darstellungen erkennbar: Die Funktion der prophezeienden Engel im Alten Testament übernehmen in der Science Fiction etwa Aliens oder Zeitreisende, die Nachricht vom kommenden Weltende bringen. Und ist nicht die christliche Heilszeit im Jenseits im weitesten Sinne zu vergleichen mit dem erlösenden Tod, der das Leid der Protagonist*innen eines Zombiefilmes beendet? Weit hergeholt und verworren scheinen Mutmaßungen über gemeinsame Motive endzeitlicher Darstellungen, jedoch sind sie – ebenso wie die ihnen zugrunde liegenden und sich ständig wandelnden Begrifflichkeiten – nur im Kontext ihrer Entstehungszeit zu begreifen.

3.1.2. Dystopie und Antiutopie

In engem Zusammenhang mit apokalyptischen und endzeitlichen Vorstellungen stehen die beiden Begriffe der Dystopie (auch „negative Utopie“) und der Antiutopie (auch „Gegenutopie“). Das Modell der Dystopie entwickelte sich als Gegenmodell zur „positiven Utopie“ bzw. „Eutopie“, welche eine ideale Gesellschaftsordnung bezeichnet. Der Utopist ist diesbezüglich auf gewisse Endziele fixiert und entwirft eine Art Strategie in Bezug auf die Erreichung der Ziele.³⁷ Somit enthält jede positive Utopie mehr oder weniger Zeitkritik und weist auf Missstände hin, indem sie den Rezipient*innen eine Welt zeigt, die reibungslos und ohne gesellschaftliche Probleme funktioniert.³⁸ Während also in einer Utopie, wie in jener frühesten und begriffsprägenden von Thomas Morus aus dem Jahr 1516, sowohl das Rechtssystem und die Regierung als auch die gesellschaftlichen und sozialen Bedingungen optimal sind,³⁹ stellt eine Dystopie das Gegenteil der Utopie dar. Die sehr breite Definition von Gregory Claeys und Lyman Sargent lautet wie folgt:

Dystopia or negative utopia: a utopia that the author intended a contemporaneous reader to view as considerably worse than the society in which the reader lived⁴⁰.

Hierbei ist erkennbar, dass die Definition eher auf die Funktion der Darstellung einer Dystopie abzielt als auf die nähere Beschreibung eben jener. Nichtsdestotrotz kann dies als interessantes Faktum angesehen werden, da es erste Anknüpfungspunkte für die vorliegende Arbeit bietet. Im Zuge dessen wird die Frage nach der Intention eines dystopischen Szenarios im Film noch von Bedeutung sein, auch wenn die Wirkung dieser Darstellungen sich

³⁷ Vgl. Arno Waschkuhn: Politische Utopien. Ein politiktheoretischer Überblick von der Antike bis heute. München 2003, S. 179.

³⁸ Vgl. Waschkuhn: Politische Utopien, S. 182.

³⁹ Vgl. Definition of „Utopia“. Online unter: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/utopia> (Zugriff am 23.03.2020).

⁴⁰ Gregory Claeys/Lyman Sargent: The Utopia Reader. New York 1999, S. 2.

selbstverständlich auf die Zuseher*innen, die Rezipient*innen des Filmes bezieht, und nicht wie in der Definition auf die Leser*innen eines literarischen Werkes.

Norbert Groeben konkretisiert die Dystopie ebenfalls als Gegenkonzept zur Eutopie und siedelt beide auf derselben Ebene an. Er geht von sogenannten Strukturelementen aus, die in der gegebenen Welt – also in der Welt der Rezipient*innen – als negativ angesehen werden. In einer positiven Utopie bzw. Eutopie würden diese durch eine möglichst positive Entwicklung kontrastiert werden; während in einer Dystopie bzw. negativen Utopie die gleichen Strukturmerkmale in einer negativen Ausprägung weitergedacht werden.⁴¹ Eine Dystopie skizziert somit ein elendes, menschenunwürdiges und angsterfülltes Leben.⁴² Diese Form der Gegenkonzeption setzte sich vor allem im 20. Jahrhundert durch, in dem sich eutopische Vorstellungen aus dem Bereich der Staats- und Gesellschaftsentwürfe in jenen der technischen Neuerungen zurückzogen und totalitäre Regimes sowie zwei Weltkriege die Zukunftsvorstellungen in Bezug auf gesellschaftliche Entwicklungen eher düster prägten.⁴³

Die Fachliteratur verwendet oftmals den Begriff der Dystopie synonym zu dem Begriff der Antiutopie bzw. der Gegenutopie, sie macht Über- und Unterordnungsvorschläge, ohne vorher einen differenzierten Blick auf die unterschiedlichen Konzepte geworfen zu haben. Tatsächlich intendiert die Anti- oder Gegenutopie einen anderen Zweck als eine negative Utopie bzw. Dystopie. Sie setzt eine Ebene höher an und kann als Kritik an der Form der positiven utopischen – also an eutopischen – Konzeptionen an sich gedeutet werden.⁴⁴ Zudem bezieht sie sich – im Gegensatz zur Dystopie, die Elemente aus der realen Welt aufgreift – des Öfteren ganz konkret auf eine bestehende positive Utopiekonstruktion.⁴⁵ Der Utopieforscher Saage merkt in seinen Ausführungen zu politischen Utopien einen wesentlichen Punkt an, der ebenso passend zum Konzept der Antiutopien ist: Es wird die Frage gestellt, „wie zukünftige Fehlentwicklungen mit utopischem Anspruch verhindert werden können.“⁴⁶ Dies impliziert einerseits die Notwendigkeit von zukunftsgerichtetem utopischen Denken, andererseits wird –

⁴¹ Vgl. Norbert Groeben: Frauen – Science-Fiction – Utopie. Vom Ende aller Utopie(n) zur Neugeburt einer literarischen Gattung? In: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur 19. Berlin 1994, S. 173–206, hier S. 178.

⁴² Vgl. Definition of „Dystopia“. Online unter: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/dystopia> (Zugriff am 23.03.2020).

⁴³ Vgl. Burmeister/Steinmüller (Hg.): Streifzüge ins Übermorgen, S. 305.

⁴⁴ Vgl. Groeben: Frauen – Science-Fiction – Utopie, S. 179.

⁴⁵ Vgl. Claes/Sargent: The Utopia Reader, S. 2.

⁴⁶ Richard Saage: Politische Utopien der Neuzeit. Bochum 2000, S. 291. Zit. nach: Hans Esselborn (Hg.): Utopie, Antiutopie und Science Fiction im deutschsprachigen Roman des 20. Jahrhunderts. Würzburg 2003, S. 8.

verbunden damit – auf die Kritik an bestehenden utopischen Modellen hingewiesen, die als so wichtig für die Reflexion vorherrschender und möglicher gesellschaftlicher Prozesse gelten.⁴⁷

Die folgende Grafik, die in Anlehnung an Norbert Groebens Ausführungen zur Unterscheidung von Eutopie, Dystopie und Antiutopie entstanden ist, zeigt drei Strukturebenen, auf denen die behandelten Konzepte zu verorten sind. Diese wurden von mir in die reale Welt, die Darstellungsebene und die Metaebene unterteilt. Die unterste Ebene bildet die reale Welt, der die Strukturelemente entstammen, welche wiederum Anknüpfungspunkte für eutopische und dystopische Szenarien bieten. Diese werden in der Ebene darüber, der Darstellungsebene, positiv bzw. negativ kontrastiert; ist dieser Prozess vollzogen, manifestiert er sich entweder in einer Eutopie (positive Utopie) oder einer Dystopie (negative Utopie). Das von mir gewählte Beispiel bezieht sich auf das Strukturelement „Demokratie“, das aus der gegebenen Welt gegriffen in der Eutopie in seiner idealsten Form, und in der Dystopie in seiner wohl negativsten Form – der Diktatur – ausgeprägt ist. Die Darstellungsformen können von literarischen Texten, über Malerei, bildende Kunst, Musik, Fotografie bis hin zum Film reichen. Die oberste Ebene wird von mir als „Metaebene“ bezeichnet, da die dort angesiedelte Anti- bzw. Gegenutopie über das Konzept der Eutopie an sich reflektiert bzw. an einer konkreten positiven Utopie Kritik übt. Sie knüpft somit nicht direkt an die Ebene der realen Welt an, da sie sich nicht auf die Strukturelemente selbst bezieht, sondern lediglich auf ihre Darstellungen.

⁴⁷ Vgl. Hans Esselborn (Hg.): Vorwort. In: Hans Esselborn (Hg.): Utopie, Antiutopie und Science Fiction im deutschsprachigen Roman des 20. Jahrhunderts. Würzburg 2003, S. 7–11, hier S. 8.

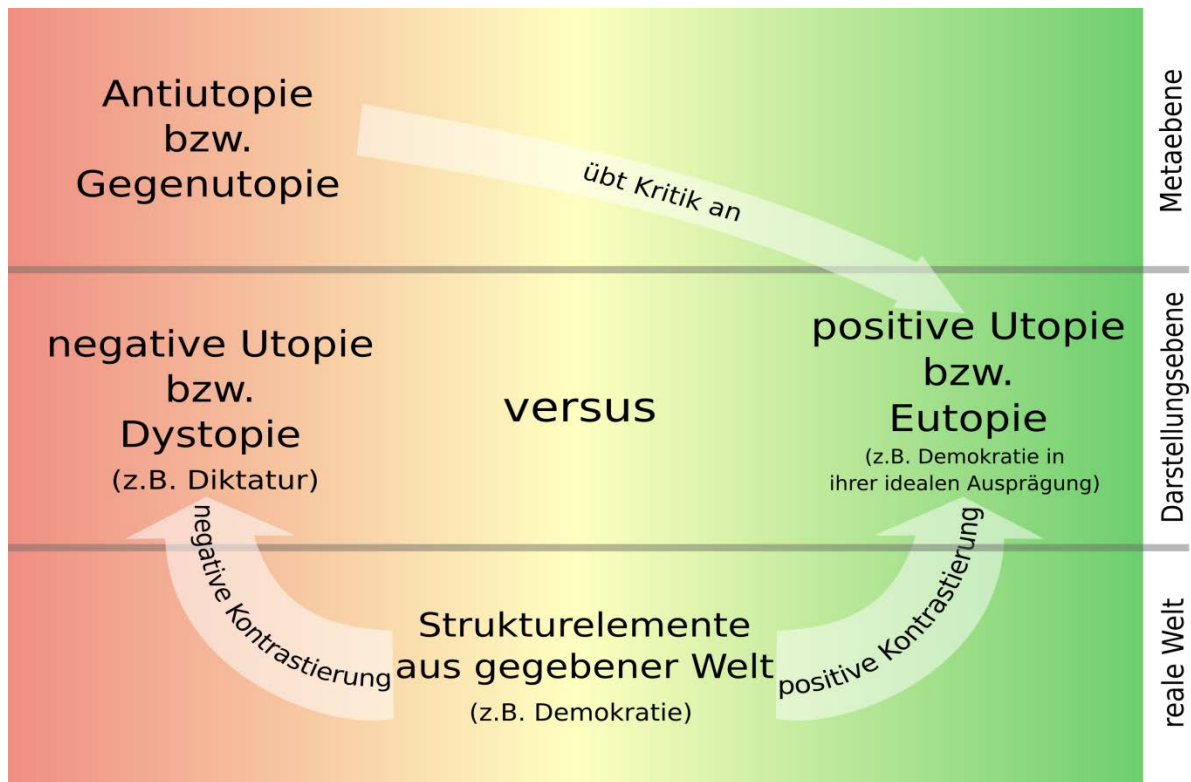


Abbildung 1: Gegenüberstellung Eutopie - Dystopie - Antiutopie nach Groeben (1994)

3.1.3. Postapokalypse

Der Begriff „Postapokalypse“ wird im popularisierten Kontext mit jenen der „Dystopie“ und der „Antiutopie“ gleichgesetzt; jedoch kann der nachfolgenden erweiterten Grafik entnommen werden, dass es sich genau genommen nicht um das gleiche Konzept handelt. Zwar kann sie auf derselben Ebene verortet werden wie die Eutopie und die Dystopie – es handelt sich hierbei um die Darstellungsebene – zur Explikation eines postapokalyptischen Szenarios braucht es aber deutlich mehr als die Kontrastierung von Strukturelementen aus der gegebenen Welt hin zum Negativen. Während die dystopische Welt als eine düstere, dysfunktionale Zukunftsvorstellung charakterisiert wird, geht die postapokalyptische Welt noch einen Schritt weiter: die Rede ist von einer Zukunft, der die (beinahe gänzliche) Auslöschung der Menschheit, der Zivilisation, vorausgegangen ist. Das Gesellschaftssystem hat sich nicht nur verschlechtert, es wurde zerschmettert und muss in der postapokalyptischen Welt neu aufgebaut – reorganisiert – werden. Die zumeist wenigen Überlebenden müssen sich schlagartig auf der lebensfeindlichen Erde zurechtfinden und neue Formen des (Über-) Lebens sowie soziale Ordnungen etablieren. Wenn diese neue soziale Ordnung nun in diktatorischer Form auftritt, ist dies Resultat der imaginierten zerstörten Welt der Zukunft und nicht – wie im Fall der Dystopie – ein Bezug auf reale Gegebenheiten und deren negativer

Kontrastierung. Wenn auch das Ergebnis ähnlich bzw. gleich scheinen oder sogar sein mag, sind die Bedingungen sowie der Weg dorthin äußerst unterschiedlich.

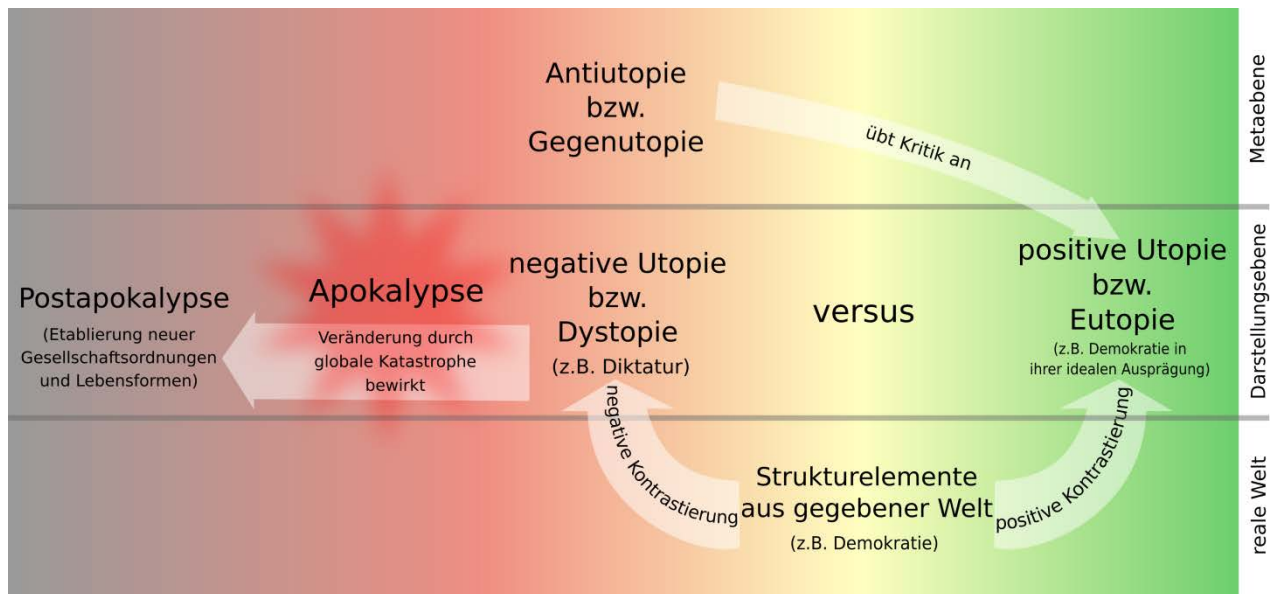


Abbildung 2: Gegenüberstellung Eutopie - Dystopie - Antiutopie nach Groeben (1994) mit Erweiterung hin zur Postapokalypse

Wie der Grafik ebenso entnommen werden kann, ist der Weg zur Postapokalypse geprägt durch ein apokalyptisches Ereignis⁴⁸; eine globale Katastrophe leitet das Ende der altbekannten Welt ein. Zunächst wird davon ausgegangen, dass es sich bei einer Katastrophe immer um ein Ereignis handelt, wenn auch dieser Begriff als diffus erscheint. Es bleibt offen, was als „Katastrophe“ gezählt werden darf und was nicht. Überhaupt wird diskutiert, ob beispielsweise Kriege denn als solche gelten dürfen oder ob Katastrophen nur der Natur vorbehalten sind.⁴⁹ Eva Horn orientiert sich in ihrer Definition der „Katastrophe“ einerseits an der alten griechischen Übersetzung, die eine „Wendung nach unten“⁵⁰ bezeichnet; andererseits lehnt sie sich an Walter Benjamin an, bei dem

„die eigentliche Katastrophe die Fortführung des Jetzt, der „Fortschritt“ aller gegenwärtig gegebenen Tendenzen ist. Zukunft als Katastrophe ist heute die exakte Verbindung von Kontinuität und Bruch, die Vorstellung, dass gerade die Fortführung des Gegenwärtigen auf einen Umschlag, eine katastrophische Wendung zuläuft. Die heute geläufigste Metapher [...] ist der *tipping point*, der Umschlagspunkt. Der *tipping point* bezeichnet

⁴⁸ In den folgenden Ausführungen wird „apokalyptisch“, „Apokalypse“ sowie „postapokalyptisch“ und „Postapokalypse“ nun noch in seiner popularisierten Bedeutung zu verstehen sein; anderenfalls wird explizit darauf hingewiesen.

⁴⁹ Vgl. Trempler: Katastrophen und Apokalypse im Film, S. 209.

⁵⁰ Vgl. Horn: Zukunft als Katastrophe, S. 15.

jenen Punkt, in der ein vormals stabiler Zustand plötzlich instabil wird, kippt und in etwas qualitativ anderes *umschlägt*.“⁵¹

In diesem so ambivalenten Feld des Katastrophenbegriffes steht die Apokalypse vereinfacht für den *tipping point*, den Wendepunkt nach unten hin. Jedenfalls wird sie weniger als ein Zustand, sondern viel eher als ein Vorgang bezeichnet, der dem endzeitlichen Szenario vorausgeht, der es sozusagen bedingt. Ergänzend zu der Grafik sollen nun Broichs sogenannte „Strukturprinzipien“ angesprochen werden, die mit dem Problem des Begriffes „Apokalypse“ zusammenhängen. Er spricht einerseits vom Prinzip der „kontinuierlichen Zunahme des Ausmaßes der Weltveränderung“, andererseits von dem „Prinzip der Reduktion“, bei dem von einer Welt, die mit der gegenwärtigen Welt der Leser*innen identisch ist, ausgegangen wird, und – erst langsam, dann mit rascher Steigerung – ein Bereich der modernen Zivilisation nach dem anderen ausfällt. Die Folge ist ein Zustand des Regresses, ein Zurücksetzen auf eine frühere Entwicklungsstufe der Menschheit.⁵² Gleich wie mit der Kontinuität der zunehmenden Weltveränderung und der Reduktion auf eine frühere Entwicklungsstufe verhält es sich auch mit dem Vorgang der Apokalypse: es kann auch hierbei eine gewisse Unschärfe erkannt werden, denn – wie sich in den Filmanalysen zeigen wird – gehen apokalyptische und postapokalyptische Ereignisse immer wieder ineinander über. Zumeist hat eine Apokalypse einen konkreten Auslöser; hierbei kann es sich um die unterschiedlichsten Aspekte von einer atomaren Katastrophe bis hin zum Entkommen eines tödlichen Virus handeln, solange das Katastrophen-Ereignis außergewöhnlich groß (oft global), im Zeitpunkt seinem Eintretens unerwartet und in seiner Art einschneidend sei.⁵³ Das Ende eben jener Apokalypse ist jedoch oftmals nicht so klar zu definieren, vielmehr herrscht ein schleichender Übergang in die Postapokalypse, in manchen Fällen sogar einige Zeit lang eine Art von „Koexistenz“ des Vorgangs und des Zustands. Zudem ist des Öfteren gar nicht klar definierbar, wann der Prozess „Apokalypse“ abgeschlossen ist. Ist es mit dem Entkommen des Virus schon getan? Oder ist die Apokalypse vollendet, wenn das Virus bereits den Ausbruch einer Pandemie bewirkt hat? Endet sie mit dem Abbruch von Strom- und Wasserversorgung? Mit dem Zuneigegehen jeglicher menschgeschaffener Ressourcen?

Wie diese Beispiele nahe legen, ist die begriffliche Definition und Funktionszuweisung auch in diesem Rahmen nur bis zu einem gewissen Grad möglich und sinnvoll, da keinerlei

⁵¹ Horn: Zukunft als Katastrophe, S. 17.

⁵² Vgl. Ulrich Broich: Typen der Science Fiction, S. 103f.

⁵³ Vgl. Trempler: Katastrophen und Apokalypse im Film, S. 210.

generelle Schlussfolgerungen gezogen werden können. Daher bietet sich auch hierbei eher eine Analyse an, bei der an konkretem Material gearbeitet werden kann.

3.2. (Post-)Apokalypse im Film – ein Teil der Science Fiction?

Obwohl postapokalyptische Narrative ein Subgenre der Science Fiction sind, ist die Schilderung von Katastrophen-Szenarien nicht nur eben jener vorbehalten, sondern findet ihre Grundmuster bereits in Erzählungen außerhalb der Science Fiction; sie hat auch in ihr keine großen Veränderungen erfahren. Allerdings unterscheidet die Katastrophe in einem postapokalyptischen Science Fiction-Narrativ von der herkömmlichen Katastrophenerzählung sowohl das globale Ausmaß als auch der utopische Ursprung der Krise.⁵⁴ Genauer erläutert bedeutet dies, dass das katastrophale Ereignis bewusst möglichst vage und unmittelbar dargestellt wird; zumeist können keine genauen technischen Erklärungen für die plötzliche Störung der natürlichen Ordnung gefunden werden.⁵⁵

In folgendem Abschnitt wird nun die Einordnung von postapokalyptischen Szenarien in das Genre der Science Fiction versucht, dabei sollen eine mögliche Abgrenzung von verwandten Genres sowie eine systematische Unterteilung der verschiedenen Untergattungen erfolgen. Dies darf lediglich als Versuch angesehen werden, (gemeinsame) Merkmale unterschiedlicher Subgenres herauszuarbeiten und grob zu umreißen, was nun als Endzeitfilm gelten kann.⁵⁶ Laut Medienwissenschaftler Faulstich bietet der Science Fiction-Film allgemein neben den zahlreichen und diversen

„neuen Motiven und Sujets explizit die Spekulation mit dem Möglichen – das Phantastische als Gestaltungsweise der Utopie. Der SF-Film beschreibt etwas, das nicht geschehen ist, so, als ob es in unserer Wirklichkeit geschehen wäre.“⁵⁷

Es soll nun aber keine genaue Definition des Genres Science Fiction als Ganzes erfolgen, zumal bereits seit der Existenz jenes Begriffes über seine korrekte Charakterisierung diskutiert wird. Die unendlichen Möglichkeiten der Science Fiction bringen somit eine Unmöglichkeit einer typologischen Bestimmung mit sich. Das einzige gemeinsame strukturelle Merkmal der Mehrheit der Science-Fiction-Darstellungen ist die „dem jeweils

⁵⁴ Vgl. Hans-Joachim Alpers (Hg.): Lexikon der Science Fiction Literatur. Erweiterte und aktualisierte Neuauflage in einem Band. München 1988, S. 104.

⁵⁵ Vgl. Judith Schoßböck: Letzte Menschen. Postapokalyptische Szenarien in Romanen der Neueren Deutschen Literatur nach 1945. Diplomarbeit Universität Wien 2009, S. 51.

⁵⁶ Dieser Versuch einer Strukturierung ist als nützlich für die späteren Filmanalysen anzusehen und wurde auch explizit im Hinblick darauf unternommen. Somit hat sie nicht den Anspruch von Allgemeingültigkeit.

⁵⁷ Werner Faulstich: Grundkurs Filmanalyse. 3. u. erweiterte Auflage. Paderborn 2013, S. 40.

gegenwärtigen Bewusstsein verschobene Raum-Zeitstruktur“⁵⁸ innerhalb der Grenzen eines rational-wissenschaftlichen Weltbildes. Um einen Eindruck davon zu bekommen, in welchen Ausprägungen die Science Fiction zu finden sein kann, werden nun vier verschiedene Untergattungen als Beispiele in ein Raum-Zeit-Koordinatensystem eingeordnet, welches dem von Schröder nachempfunden ist.⁵⁹ Jedes andere Subgenre der Science Fiction sollte sich ebenso in das Koordinatensystem einfügen lassen; da die Übergänge jedoch fließend sind, ist eine gewisse Durchlässigkeit der Grenzen zu implizieren. Denn wie kaum ein Genre ist die Science Fiction – und damit auch der postapokalyptische Film – eine Hybridform.⁶⁰ Faktisch folgt er zumeist den klassischen Erzählstrategien anderer Genres – des Märchen- bzw. Fantasyfilms oder des Horrorfilms, unter denen er häufig fälschlicherweise verrechnet wird.⁶¹ Besonders mit den eben genannten verwandten Genres gibt es im postapokalyptischen Film oftmals Überschneidungen; beispielsweise ist ein Film, dessen Handlung während einer virusbedingten Zombieapokalypse stattfindet, eine Mischform zwischen Horror und Science Fiction. Thomas Atkins weist diesbezüglich darauf hin, dass die Orientierung an den Adressat*innen die Weite des Genres mitbestimmt:

„Like all movie genres, science fiction on the screen resists rigid academic classification or aesthetic definition; it is flexible and various, changing its outline and content to suit the needs and expectations of its audience.“⁶²

Überhaupt lassen sich besonders Science-Fiction-Filme nicht narrativ, sondern bestenfalls motivorientiert definieren, da die Narrationen ganz unterschiedliche Strukturen haben können, die sich in den eben genannten Überschneidungen wiederfinden. Die motivische Definition ist vor allem auf Grundlage der besonderen räumlichen und zeitlichen Strukturen vorzunehmen.⁶³

⁵⁸ Horst Schröder: Science Fiction Literatur in den USA. Gießen 1978, S. 113. Zit. nach: Nagl: Science Fiction, S. 27.

⁵⁹ Diese vier Untergattungen sollen als Beispiele dienen; ungeachtet dessen, dass eine ganze Bandbreite an Subgenres existiert, die eingeordnet werden könnten. Essenziell ist die Verortung der postapokalyptischen Darstellungen. Die Grenzen dieses Modells müssen als fließend angesehen werden. Zum Modell vgl. Schröder: Science Fiction Literatur in den USA, S. 114. Zit. nach: Nagl: Science Fiction, S. 27.

⁶⁰ Vgl. Roman Vinzing: Zentrale Motive und Rhetoriken des postapokalyptischen Films in Korrelation mit Žižek und Kraus. Diplomarbeit Universität Wien 2015, S. 13.

⁶¹ Vgl. Faulstich: Grundkurs Filmanalyse, S. 41.

⁶² Thomas R. Atkins: Science Fiction Films. New York 1976, S. 6.

⁶³ Vgl. Nils Borstnar/Eckhard Pabst/Hans Jürgen Wulff: Einführung in die Film- und Fernsehwissenschaft. 2. u. überarbeitete Auflage. Konstanz 2008, S. 73ff. An dieser Stelle sei anzumerken, dass die Science Fiction nicht nur Mainstream-Filme wie die nachfolgend analysierten Filme umfasst, sondern auch experimentelle Werke beinhaltet (z.B. „Homo Sapiens“ von Nikolaus Geyrhalter, Österreich 2016).

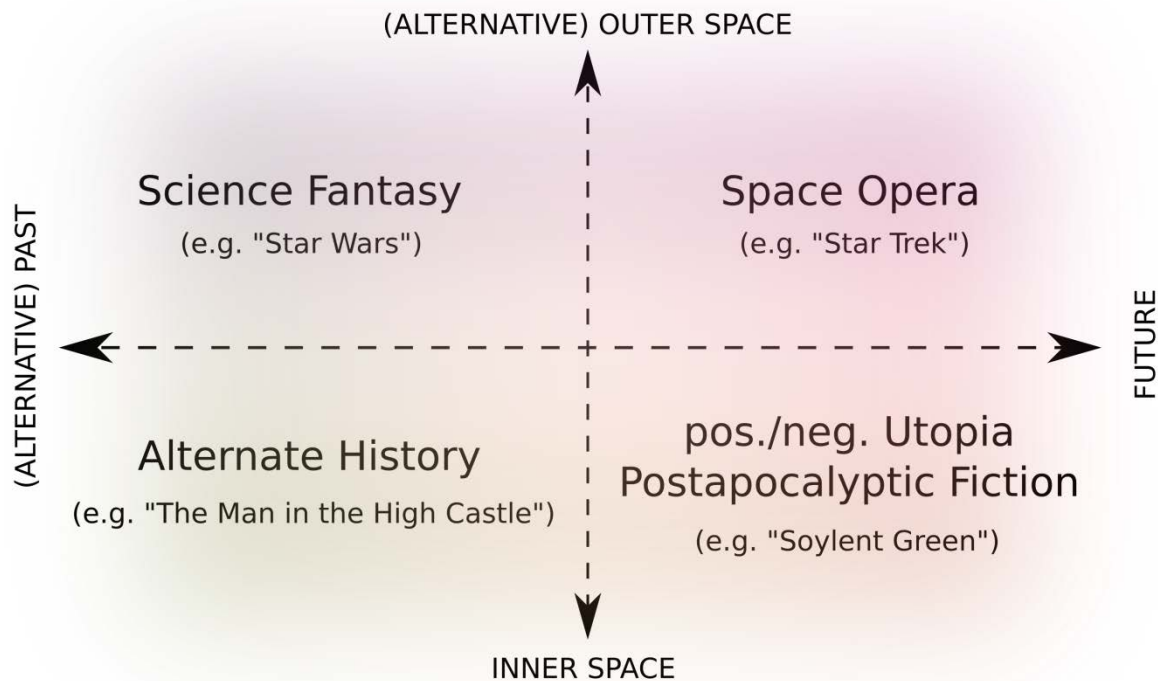


Abbildung 3: Erweitertes Raum-Zeit-Koordinatensystem nach Schröder (1978)

Wie dem Koordinatensystem zu entnehmen ist, werden die Subgenres nach zwei Achsen gegliedert, wobei sich die senkrechte Achse auf die räumlichen Gegebenheiten (Inner Space⁶⁴ vs. Alternative/Outer Space) und die waagrechte Achse auf die zeitliche Ebene (Vergangenheit bis Zukunft) bezieht. Ausgegangen wird vom Schnittpunkt der beiden Achsen, der das gegenwärtige Bewusstsein von Raum und Zeit markieren soll.⁶⁵ Der Großteil der Science Fiction spielt sich in der Zukunft ab; so auch die viele Szenarien rund um (fremdes) Leben im All (z.B. „Star Trek“). Während die zeitliche Ebene eher als ein Kontinuum angesehen werden muss, in dem eine Space Opera in näherer oder fernerer Zukunft zu verorten ist, ist die räumliche Kategorie „Outer Space“ bzw. die der Alternativwelt (=Parallelwelt) stabil – entweder befindet man sich gerade im „Outer Space“ oder eben nicht. Ist eine Narration im Weltall oder in einem alternativen Raum, der auf der Achse mit dem „Outer Space“ korreliert, sowie in der Vergangenheit angesiedelt, lässt sich diese oft zum Genre „Science Fantasy“ zählen. Das wohl bekannteste Beispiel – die „Star Wars“-Reihe – lässt sich anhand des ersten Satzes des berühmten Lauftextes zu Beginn der Episode IV in der Science Fantasy verorten: „A long time ago in a galaxy far,

⁶⁴ Mit „Inner Space“ ist die Verortung des Geschehens auf der Erde bzw. als von der Erde ausgehend gemeint. Vgl. Definition of „Inner Space“. Online unter: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/inner%20space> (Zugriff am 03.04.2020).

⁶⁵ Als „gegenwärtiges Bewusstsein von Raum und Zeit“ muss stets der Entstehungs- und nicht der Rezeptionskontext des Werkes betrachtet werden.

far away.”⁶⁶ Auch hier verschwimmen wieder die Grenzen; die Star Wars-Reihe wird – obwohl sie in der Vergangenheit angesiedelt ist – oft auch als „Space Opera“ bezeichnet. Dies rührt daher, dass die Space Opera ebenso (wenn auch eher selten) in der Vergangenheit spielen kann. In den meisten Fällen deutet die kontinuierliche Etablierung futuristischer Waffen und Technologien jedoch klar auf eine Verortung der Space Opera in der Zukunft hin. Zeitlich in der Vergangenheit, jedoch räumlich im „Inner Space“ angesiedelt ist die „Alternate History“, die auf historischen Anhaltspunkten basierend die Geschichte umschreibt. Ein Beispiel hierfür wäre „The Man in the High Castle“, wo es darum geht, was passiert wäre, wenn Nazi-Deutschland und Japan den Zweiten Weltkrieg gewonnen hätten. Schließlich bleibt noch der Quadrant von Raum und Zeit zu erläutern über, in der sich die von mir zu analysierenden Filme befinden. Auf zeitlicher Ebene klar verortet in der (näheren oder fernen) Zukunft sowie auf räumlicher Ebene meist auf der Erde im Inner Space, sind sowohl positive als auch negative Utopien sowie postapokalyptische Szenarien Teil der Science Fiction. In Bezug auf die Science Fiction kann von der (Post-)Apokalypse sogar als Genre-konstituierende Kategorie gesprochen werden.⁶⁷ Sobchack erinnert in ihren Ausführungen daran, dass der Science-Fiction-Film zwar in Einzelfällen bereits vor dem Zweiten Weltkrieg vorgekommen war, aber erst nach Hiroshima als richtiges Genre wahrgenommen wurde.⁶⁸

3.2.1. Hard Science Fiction vs. Soft Science Fiction

Nachdem bereits der Versuch unternommen wurde, postapokalyptische Darstellungen in den Kontext der Science Fiction einzuordnen, seien die wichtigsten Aspekte noch einmal angeführt. Erstens sind sie geprägt von einer globalen Katastrophe sehr unmittelbaren und plötzlichen Ursprungs, die oft nicht logisch erklärbar scheint.⁶⁹ Zweitens lassen sie sich in ein Koordinatensystem der Science Fiction einordnen, mittels dessen sie räumlich zumeist im „Inner Space“ (auf der Erde) und zeitlich in der Zukunft verortet sind. Drittens – und damit beschäftigt sich der folgende Absatz – vereinen postapokalyptische Schilderungen Elemente der beiden Kategorien der sogenannten „Hard Science Fiction“ und der „Soft Science Fiction“.

Während die „harte Science Fiction“ diejenige Spielart bezeichnet, die die „hard sciences“ – also die Naturwissenschaften – thematisiert, orientiert sich die „weiche Science Fiction“ an

⁶⁶ Georg Lucas: Star Wars. Episode IV - A new Hope. San Francisco: Lucasfilm Ltd. LLC. 1977, 0:24.

⁶⁷ Vgl. Schoßböck: Letzte Menschen, S. 8.

⁶⁸ Vgl. Sobchack: Screening Space, S. 21.

⁶⁹ Vgl. Schoßböck: Letzte Menschen, S. 51.

psychologischen und sozialwissenschaftlichen Prämissen.⁷⁰ Als harte Themen gelten jene, die sich aus den naturwissenschaftlichen Disziplinen sowie deren praktischer Anwendung ergeben; Beispiele hierfür wären etwa Spekulationen über technische Entwicklungen, Raumfahrt der Zukunft oder künftige genetische Manipulation. Die weichen Bereiche beschäftigen sich eher mit dem Mensch und dem ihn umgebenden sozialen System; es kann um die Entwicklung einer zukünftigen Gesellschaft, deren politischer Konstruktion und Wertevorstellungen sowie die Entwicklung des Individuums und seines Geistes gehen.⁷¹

Ich wage nun zu behaupten, dass in postapokalyptischen Darstellungen sowohl Elemente aus der weichen als auch aus der harten Science Fiction vertreten sind und diese in manchen Fällen sogar miteinander verschmolzen werden. Zur Veranschaulichung werden am besten Darstellungen herangezogen, die die Welt nach einer Atomkatastrophe zeigen: auch wenn die Ursprünge in einer durch naturwissenschaftliche Phänomene erklärbaren Katastrophe zu erkennen sind, liegt der Fokus in der Handlung der postapokalyptischen Welt oft auf sozialen Gefügen und der Art und Weise des Überlebens Einzelner.⁷²

3.3. Die Rolle von Zukunftsvorstellungen und der Science Fiction in der Geschichtswissenschaft

„Zukunftsvorstellungen sind, wie jeder aus seiner eigenen Erfahrung weiß, äußerst luftige Gebilde. Sie sind unbeständig, lösen sich oft ebenso plötzlich wieder auf, wie sie entstanden sind. Oft entwerfen wir sie überhaupt nur, um auf eine mögliche Gefahr hinzuweisen, eine falsche Entscheidung zu verhindern, und wollen schon morgen, wenn die Gefahr vorüber ist, nichts mehr von ihnen wissen. [...] Zukunftsvorstellungen sind also alles andere als stabile, feststehende Größen.“⁷³

Mit diesen Worten beginnt Hölscher seine Ausführungen zum Stichwort „Zukunftsvorstellungen“. Er weist damit auf ein wichtiges Merkmal hin, das ebenso auf Vergangenheitskonstruktionen – also auf Geschichte – zutrifft: ihre Instabilität und die damit verbundene Notwendigkeit, diese Konstrukte im Kontext ihrer Zeit zu deuten. Denn auch die Formen, in denen sich die Zeitgenoss*innen ihre Zukunftsvorstellungen zurechtlegen, sind je nach Zeit unterschiedlich und gleichsam einem historischen Wandel unterlaufen.⁷⁴ Zudem lässt sich erkennen, dass die Beschäftigung mit der Zukunft nicht zu jeder Zeit mit gleicher

⁷⁰ Vgl. *Burmeister/Steinmüller*: Streifzüge ins Übermorgen, S. 310.

⁷¹ Vgl. Hans-Peter von *Peschke*: *Invasion der Zukunft: die Welten der Science Fiction*. Darmstadt 2016, S. 56.

⁷² Vgl. *Schoßböck*: *Letzte Menschen*, S. 52.

⁷³ *Hölscher*: *Die Entdeckung der Zukunft*, S. 233.

⁷⁴ Vgl. ebd., S. 9.

Intensität betrieben wurde; außerdem stellt diese einen gesellschaftlichen Erwartungszeitraum dar, welcher immer wieder Phasen der Erweiterung bzw. Phasen der Verengung durchläuft. Im Hinblick auf eine kosmische, religiöse oder soziale Katastrophe scheint sich der Zukunftshorizont der Zeitgenoss*innen zu verkürzen und extrem zu beschleunigen; dann aber – im Sinne einer positiveren optimistischeren Zukunftserwartung – auch wieder zu erweitern.⁷⁵ Die wissenschaftliche Beschäftigung mit der Zukunft in der Moderne zeigt, dass ein Bild das Mittel ist, mit dem die Menschen zu erkennen versuchen, worum es gehen wird, bevor sie mit der Sache selbst konfrontiert werden. Diese Imagination eines bestimmten „Weltbildes“ geht somit immer dem voraus, wie die Menschen die Dinge in ihrer Gesamtheit erfahren.⁷⁶

Der heutige Blick auf eine Zukunft der Vergangenheit erweist sich als komplex, wenn nicht sogar befremdlich. Da – wie soeben angemerkt – nicht auf die Vergangenheit direkt geschaut werden kann, sondern auf eine konstruierte Version ihrer selbst in Form von Geschichte, ist eine doppelte Barriere zu überwinden. Nicht nur das Bewusstsein für den Konstruktionscharakter von Geschichte, sondern auch das Bewahren eines kritischen Geistes auf die Bandbreite der damals möglichen Zukünfte stellen Schwierigkeiten dar, mit denen es zurechtzukommen gilt. Denn schauen wir auf historische Ereignisse und Prozesse zurück, interpretieren wir sie oft nur im Hinblick auf ihre tatsächlichen Entwicklungen und lassen die unzähligen Möglichkeiten, die ebenso beeinflussende Faktoren darstellen hätten können, zumeist außen vor. Es herrscht oft die scheinbar fixe Idee, die Akteur*innen der Vergangenheit hätten den Fortgang der Geschichte (also ihrer Zukunft) kennen müssen; Historiker*innen „bekennen sich zwar zu dieser Prämisse kaum je direkt, aber sie urteilen in einer Weise, die diese Voraussicht voraussetzt.“⁷⁷ Jedoch müssen zum Verständnis des Handelns der historischen Akteur*innen die damaligen Zukunftserwartungen rekonstruiert werden, wie sehr sie auch von dem tatsächlichen Fortgang der Geschichte abweichen mögen.⁷⁸ Hölscher spricht diesbezüglich auch von einer „Offenheit der damaligen Situation“ und ist der Meinung, dass das Bewusstsein dafür immer mehr schwindet, je ferner das historische Ereignis liegt, das die Zukunftsvorstellungen auslöste. Je weiter das für die Konstruktion der Zukunftsvorstellungen relevante historische Ereignis zurückliegt, desto eher

⁷⁵ Vgl. ebd., S. 11.

⁷⁶ Vgl. Fæssel: *Après la fin du monde*, S. 12.

⁷⁷ Radkau: *Geschichte der Zukunft*, S. 11.

⁷⁸ Vgl. ebd., S. 13.

sehen wir diese Vorstellungen vom heutigen Standpunkt aus als „realistisch“ bzw. als „illusionär“ an.⁷⁹

Somit kann zusammengefasst werden, dass eine unendliche Weite an Möglichkeiten auf wenige Szenarien eingegrenzt wird und so wiederum Auswirkungen auf die Akteur*innen haben kann: „Zukunftsvorstellungen strukturieren den Erwartungshorizont einer Gesellschaft“⁸⁰. Die Beschäftigung mit historischen Zukunftsvorstellungen ist also alles andere als ein einfaches Unterfangen. Der deutsche Historiker Wettengel beispielsweise schrieb an seinen Kollegen Radkau: „Es gibt der Zukünfte einfach zu viele, und sie sind widersprüchlich und schwer fassbar. Eigentlich ist das wie ein Urwald voller Gewächse, eine Art grüner Hölle der Zukünfte.“⁸¹ Vor allem an Wendepunkten der Geschichte müssen sich wohl auch Historiker*innen der Frage nach alternativen Zukünften stellen, jedoch stets in dem Bewusstsein, dass bei der kontrafaktischen Annäherung an Probleme noch viel eher als bei anderen Methoden subjektive Interessen und Motive einwirken, die es selbstkritisch zu erkennen und reflektieren gilt.⁸²

Es drängt sich an diesem Punkt die Frage auf, welche Rolle die Science Fiction nun in diesem verworrenen Konglomerat von Zukunftsvorstellungen der Vergangenheit und der Geschichtswissenschaft spielt. Können Zukunftsszenarien in der Science Fiction in der Geschichtswissenschaft herangezogen werden und im Hinblick auf ihren Entstehungskontext analysiert und interpretiert werden? Um dieser Frage nachzugehen, möchte ich abermals Hölscher heranziehen, der Zukunftsvorstellungen als „Zwitter zwischen Realität und Fiktion bezeichnet“. Diese können weder als bloße Erfindungen noch als historische Realitäten behandelt werden. Auf der einen Seite sind sie beides zugleich: Sie müssen als mentale Gegebenheiten historiographisch ernst genommen werden. Auf der anderen Seite hingegen unterscheiden sie sich von Fiktion dadurch, dass sich Imaginationen im Rückblick als durchaus realistisch herausstellen können, wenn die Erwartung sich als zutreffend erweist. Von wirklich vergangenen Ereignissen jedoch unterscheiden sich die Vorstellungen schlicht durch die logische Konzeption der Geschichte: etwas hat sich in der Vergangenheit entweder ereignet oder nicht.⁸³

⁷⁹ Vgl. Hölscher: Die Entdeckung der Zukunft, S. 235.

⁸⁰ Ebd., S. 236.

⁸¹ Radkau: Geschichte der Zukunft, S. 28.

⁸² Vgl. Hans-Peter von Peschke: Was wäre wenn. 2. Auflage. Darmstadt 2017, S. 240f.

⁸³ Vgl. Hölscher: Die Entdeckung der Zukunft, S. 233f.

Ohne auf den Grad des Realitätsanspruches der Science Fiction einzugehen, kann spekuliert werden, dass es sich hierbei um eine spezielle Form von Zukunftsvorstellungen handelt, hinter denen stets auch ein bestimmter Zweck steht. Dieser kann von der bloßen Unterhaltung über das Warnen vor düsteren Zukunftsszenarien bis hin zur Abschreckung reichen. Während die Wissenschaft (so auch die Zukunftsforschung) den Anspruch hat, ihre Thesen beweisbar, logisch und rational nachvollziehbar zu machen, besteht in der Science Fiction nun die Möglichkeit nach dem „was wäre wenn“ zu fragen, ohne für ihre Thesen je auch nur nach dem geringsten Wahrheitsbeweis zu suchen; sie stellt ihre Behauptungen schlicht als gegeben dar.⁸⁴ Das Positive an den grenzenlosen Möglichkeiten der Science Fiction hebt auch der bekannte SF-Autor Stanislaw Lem hervor:

„[Sie] scheint wie geschaffen für die riskantesten Versuche unorthodoxen Denkens, für die wagemutigsten, der Front der institutionalisierten Wissenschaft vorausseilenden Spekulationen und für das Aussprechen von Hypothesen, die der Wissenschaftler noch nicht aussprechen darf [...]“⁸⁵.

Doch nur, weil die Science Fiction nicht nach Begründungen und Argumenten sowie Beweisen sucht, heißt dies nicht, dass sie nichts aussagen möchte; sie „sucht das freie (allerdings nicht absichtslose!) Spiel der Phantasie.“⁸⁶ Genau diese Absichten hinter den in der Science Fiction geschilderten Szenarien sind es, die für die Geschichtswissenschaften als interessant angesehen werden können. Es gilt, sich den hinter den Darstellungen liegenden Intentionen anzunähern und möglicherweise sogar Rückschlüsse auf den Entstehungskontext treffen zu können; und beinahe unbemerkt wird aus einer vermeintlich fiktiven Geschichte eine historisch wesentliche Quelle. Aus diesem Grund können Zukunftsszenarien in der Science Fiction – ebenso wie herkömmliche Zukunftsvorstellungen aus unterschiedlichen zeitlichen Epochen, geprägt von einer Vielzahl an historischen Ereignissen – in den Geschichtswissenschaften behandelt werden. Sebastian Müller nennt vor allem Dystopien und Postapokalypsen als historisch relevante filmische Quellen, da sie – im Gegensatz zu herkömmlicher Science Fiction – einen viel konkreteren Hintergrund in ihrer Entstehungszeit haben. Im Zuge dessen versuchen sie nicht – wie Historienfilme oder Dramen – eine

⁸⁴ Vgl. Olaf R. Spittel: Wie denkt Science Fiction? Utopie und Realität, Science Fiction und Zukunft – made in G.D.R. In: Klaus Burmeister/Karlheinz Steinmüller (Hg.): Streifzüge ins Übermorgen, S. 165–178, hier S. 168.

⁸⁵ Stanislaw Lem: Science Fiction: ein hoffnungsloser Fall – mit Ausnahmen. In: Franz Rottensteiner (Hg.): Polaris 1. Frankfurt am Main 1973, S. 11–59, hier S. 15f. Zit. nach: Nagl: Science Fiction, S. 62.

⁸⁶ Spittel: Wie denkt Science Fiction? S. 168.

gesellschaftliche Realität nachzuempfinden, sondern eine neue, fiktive Realität zu entwerfen.⁸⁷

Nicht zuletzt ist ja laut Rottensteiner eine der wichtigsten Aufgaben der Science Fiction, das Vertraute durch fremde Augen zu sehen und so durch einen Perspektivenwechsel kritischer in den Blick zu bekommen. Dieser Verfremdungszustand, der eintritt, kann uns völlig vertraute Verhaltensmuster in Frage stellen und als nicht selbstverständlich, sondern als historisch gewachsen entlarven.⁸⁸ Denn gerade dort, wo sich Darstellungen vom aktuellen Zustand der gegebenen Welt unterscheiden, geben sie Rückschlüsse auf existenzielle Fragestellungen und lassen somit erkennen, was dem Menschen eingeschrieben oder aber kulturell bedingt ist.⁸⁹ Die Science Fiction hat – so lässt sich dies mit anderen Worten sagen – eine Widerspiegelungsfunktion, die in ihrer Konstruktion von Zukunft (in der Darstellung von Wünschen, Sehnsüchten und Hoffnungen in Utopien, aber auch in der Manifestation von Ängsten und Befürchtungen in dystopischen Formen) Sozialkritik zum Ausdruck bringt.⁹⁰

4. Methodik

Filme, deren Bedeutung sich nur im Blick auf analoge gesellschaftliche Zeitphänomene erschließt, werden auch als „Ideenfilme“ bezeichnet. Der Bezug von Film und Gesellschaft ist für die Filmanalyse aus soziologischer Perspektive und mitunter auch für ganze Subgenres – so auch für den postapokalyptischen Film – nachweisbar; es manifestieren sich Gemeinsamkeiten in Sachen Sujet, Dramaturgie, Bauformen des Erzählens bzw. in der Figurenkonstellation.⁹¹ „Gesellschaft“ bildet bei einer soziologischen Filminterpretation eine Schlüsselkategorie; der Film wird mit dem gesellschaftlichen Kontext seiner Zeit in Bezug gesetzt. Ausgehend davon wird auch nach seiner sozialen Bedeutung und Funktion gefragt;⁹² in Bezug auf den postapokalyptischen Spielfilm geht es dabei um die in dessen Entstehungszeit kursierenden aktuellen Problemfragen, um die der Gesellschaft eingeschriebenen Ängste und Befürchtungen, die in den Filmen aufgegriffen werden und sich in der unterschiedlichen Umsetzung der totalen Katastrophe widerspiegeln.

⁸⁷ Vgl. Müller: Endzeitfilm als Gesellschaftskritik. Online unter: <https://le-bohemien.net/2012/10/08/soylent-green-endzeitfilm-als-gesellschaftskritik/> (Zugriff am 14.05.2020).

⁸⁸ Vgl. Peter Schattschneider: Science Fiction: Vision für das dritte Jahrtausend. In: Klaus Burmeister/Karlheinz Steinmüller (Hg.): Streifzüge ins Übermorgen, S. 281–299, hier S. 295.

⁸⁹ Vgl. Judith Schossböck: Das bin doch (nicht) ich, S. 300.

⁹⁰ Vgl. Spittel: Wie denkt Science Fiction? S. 165.

⁹¹ Vgl. Faulstich: Grundkurs Filmanalyse, S. 197.

⁹² Vgl. ebd., S. 198.

Bezüglich einer Filmanalyse gibt es in den Geschichtswissenschaften zwei Varianten, auf die hin ein Film – ob Dokumentarfilm, Historienfilm oder jeglicher Spielfilm – betrachtet werden kann. Entweder erfolgt eine Analyse der Filme hinsichtlich ihrer „historischen Wahrheit“, ihres Authentizitätsgrads und ihrer geschichtlichen Plausibilität oder man versucht eine Interpretation der durch die Filme begründeten oder weitergegebenen Geschichtsbilder; es handelt sich hierbei um die Identifikation des Filmes als Quelle seiner Entstehungszeit.⁹³ Die zweite Form entspricht einer gewinnbringenden geschichtskulturellen Analyse und ist auch jene, die in der vorliegenden Arbeit verfolgt und angestrebt wird.

Methodisch orientiere ich mich diesbezüglich an der hermeneutischen Auslegungsart nach Gadamer; ich ziehe als Textgrundlage seinen „Zirkel des Verstehens“ heran. Wie der Titel bereits nahelegt, geht es dabei um das Verstehen – genauer um das Sinnverstehen – künstlerischer Texte.⁹⁴ Das „Verstehen“ bei Gadamer hat jedoch eine andere Bedeutung als nur die des Verständlich-Machens von unverständlichen Elementen; es meint vor allem das durch interpretatorisches oder dekonstruierendes Vorgehen Offenlegen von verborgenen und dem „Sender“ zum Teil gar nicht bewussten Bedeutungen. Dabei wird durch wiederholtes „Befragen“ des Textes in immer tiefere Sinnschichten eingedrungen.⁹⁵ In Anknüpfung an die Ansätze der philosophischen Hermeneutik (Gadamer, Dilthey, Heidegger etc.) sind also weniger harte Daten als vielmehr sprachliches und bildliches Material der Ausgangspunkt für Analysen. Besonders eignet sich die Hermeneutik für das Behandeln sozialwissenschaftlicher Fragen.⁹⁶

Als ein Grundproblem aller sprachlichen Kommunikation im Hinblick auf das Verstehen von Texten wird das Phänomen der sogenannten „hermeneutischen Differenz“ bzw. der „Distanz“ bezeichnet: „Das was verstanden bzw. gedeutet werden soll, ist zunächst fremd, abständig, distanziert, und muss erst im Verstehens- bzw. Deutungsakt angeeignet werden.“⁹⁷

⁹³ Vgl. Thomas *Hellmuth*: Historisch-politische Sinnbildung. Geschichte – Geschichtsdidaktik – politische Bildung. Schwalbach 2014, S. 284.

⁹⁴ Der Begriff „Text“ kommt vom lateinischen „textus“, was so viel bedeutet wie „Gewebe“ oder „Geflecht“. Es ist damit nicht nur der klassische Text in geschriebener Form gemeint, sondern jegliche Form von sprachlicher bzw. kultureller Äußerung. Damit schließt der Begriff „Text“ auch den Film mit ein.

⁹⁵ Vgl. *Hellmuth*: Historisch-politische Sinnbildung, S. 283f.

⁹⁶ Vgl. Philipp *Mayring*: Qualitative Inhaltsanalyse. Grundlagen und Techniken. 12. u. überarbeitete Auflage. Weinheim/Basel 2015, S. 9.

⁹⁷ „Hermeneutische Differenz“. In: Einladung zur Literaturwissenschaft. Ein Vertiefungsprogramm zum Selbststudium. Universität Duisburg-Essen 2009. Online unter: http://www.einladung-zur-literaturwissenschaft.de/index779f.html?option=com_content&view=article&id=113:3-1-hermeneutische-differenz&catid=38:kapitel-3 (Zugriff am 08.04.2020).

Hermeneutik findet also nach Gadamer zwischen Fremdheit und Vertrautheit" statt: "In diesem Zwischen ist der wahre Ort der Hermeneutik."⁹⁸

Drei Komponenten der hermeneutischen Differenz sind für meine Filmanalysen besonders von Bedeutung; diese müssen jedoch nicht gesondert auftreten und können somit in unterschiedlichem Ausmaß auf die Quellen einwirken. Als erste Komponente sei die linguistische Differenz genannt, die sich in unterschiedlichen Sprachen und den damit verbundenen Verständlichkeitsschwierigkeiten manifestiert. Um sie zu überbrücken, muss oftmals Übersetzungsarbeit unternommen werden; dies ist zwar einerseits Voraussetzung der folgenden Interpretation, aber auch an sich schon ein interpretierender Akt.⁹⁹

Die historische Differenz kennzeichnet das Faktum, dass jeder Text (und somit auch jeder Film) unaufhaltsam altert und die historische Distanz zwischen ihm und den heutigen Rezipient*innen wächst. Es wird zunehmend herausfordernder, den Text in sprachlicher bzw. sachlicher Hinsicht annähernd zu begreifen;¹⁰⁰ die Schwierigkeit jedoch, seinen Entstehungskontext nachzuvollziehen, stellt einerseits die größte Hürde und andererseits das weiteste Forschungsfeld für die Geschichtswissenschaften dar. Gadamer schreibt diesbezüglich:

„Die Zeit ist nicht primär ein Abgrund, der überbrückt werden muss, weil er trennt und fernhält, sondern sie ist in Wahrheit der tragende Grund des Geschehens, in dem das gegenwärtige Verstehen wurzelt. Der Zeitenabstand ist daher nicht etwas, was überwunden werden muss.“¹⁰¹

Viel wichtiger als die problematische Herangehensweise des Historismus, der ein „Sich-in-die-Zeit-Versetzen“ betreibt, ist das Bewusstsein für den zeitlichen Abstand und eine Dekonstruktion der Quelle dahingehend, welche Auswirkungen die zeitliche Differenz auf das Verstehen in der gegenwärtigen Zeit haben kann. So soll auch in den nachfolgenden Analysen unter stetiger Reflexion der zeitlichen Distanz zu den Filmen versucht werden, sie als Quellen ihrer Entstehungszeit zu begreifen. Es sollen Aspekte der Filme auf ihren historischen Kontext hin betrachtet und damit der den Dokumenten eingeschriebene Zeitgeist offengelegt werden. Die zu analysierenden Quellen müssen als Manifeste der Zeit begriffen werden, die

⁹⁸ Hans-Georg Gadamer: Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik. 3. Aufl. Tübingen 1972, S. 279.

⁹⁹ Vgl. „Hermeneutische Differenz“. Online unter: http://www.einladung-zur-literaturwissenschaft.de/index779f.html?option=com_content&view=article&id=113:3-1-hermeneutische-differenz&catid=38:kapitel-3 (Zugriff am 08.04.2020).

¹⁰⁰ Vgl. ebd. (Zugriff am 08.04.2020).

¹⁰¹ Gadamer: Vom Zirkel des Verstehens, S. 64.

sich in den Augen der Rezipient*innen wandeln; aber genau jener „fremde“ Blick darauf legt Bedeutungen frei, die anderenfalls womöglich im Verborgenen geblieben wären. Dennoch muss an dieser Stelle darauf hingewiesen werden, dass ein vollständiges „Verstehen“ aller Bedeutungen eines Filmes aufgrund seines Kunstwerkcharakters nie erfolgen kann¹⁰² und bestenfalls ein „Annähern“ der Rezipient*innen und des Sinnes möglich ist. Bergala spricht auch davon, dass Kunst grundsätzlich etwas ist, das sich widersetzt und Rezipient*innen einen anfänglichen Widerstand, bisweilen sogar eine gewisse Feindseligkeit zu überwinden haben.¹⁰³

Was in Bezug auf schriftliche Ausprägungen oft als poetologische bzw. rhetorische Differenz¹⁰⁴ bezeichnet wird, kann hinsichtlich der Filmanalyse „multimediale Differenz“ genannt werden. Wie jeder literarische Text sich in seinen dichterischen Ausdrucksformen von dem alltäglichen Sprachgebrauch unterscheidet, kommen bei einem Film die Ebenen des bewegten Bildes und des Tons hinzu, denen ebenso Eigenheiten eingeschrieben sind. Diese gilt es ebenso zu dekonstruieren, um die Differenz der Multimedialität zu überbrücken.

Um diese hermeneutische Differenz nun zu minimalisieren, müssen sich der „Eigensinn“ des Textes und das Sinnverstehen der Rezipient*innen annähern bzw. die Unterschiede beider Positionen bewusst gemacht werden. Das, was von Gadamer als „Eigensinn“ des Textes bezeichnet wird, ist jedoch letzten Endes nichts anderes als ein Diskursfragment, das als Quelle für das Verständnis eines Textes zu betrachten ist. Es fordert somit die Interpretationsfähigkeit der Rezipient*innen, die unterschiedliche gesellschaftliche Aspekte in einen Zusammenhang bringen sollen.¹⁰⁵ Dabei muss stets die Tatsache im Blick behalten werden, dass filmische Werke mehrdeutig sind und dies somit ihr Verstehen erschwert. Einerseits manifestiert sich die Mehrdeutigkeit auf der Ebene des Films selbst, andererseits – und dem weist Gadamer einen hohen Stellenwert zu – geschieht sie aufgrund der Subjektivität der Rezipient*innen bzw. der Analysierenden.¹⁰⁶ Gadamer spricht in Anlehnung an seinen Lehrer Heidegger von den „Vormeinungen“ – diese meinen das Vorwissen, die subjektiven Wertevorstellungen u.Ä. – mittels derer die Rezipient*innen einem Text stets neue

¹⁰² Vgl. Bergala: *Kino als Kunst*, S. 55ff.

¹⁰³ Vgl. ebd.

¹⁰⁴ Vgl. „Hermeneutische Differenz“. Online unter: http://www.einladung-zur-literaturwissenschaft.de/index779f.html?option=com_content&view=article&id=113:3-1-hermeneutische-differenz&catid=38:kapitel-3 (Zugriff am 08.04.2020).

¹⁰⁵ Vgl. Thomas Hellmuth: „Fröhlicher Eklektizismus“. Diskursanalytische Schulbuchforschung als Beitrag zu einer „Kritischen Geschichtsdidaktik“. In: Judith Breitfuß/Thomas Hellmuth/Isabella Schild (Hg.): *Diskursanalytische Schulbuchforschung. Ein Beitrag zu einer kritischen Geschichtsdidaktik*. Frankfurt am Main (erscheint voraussichtlich im Winter 2020/21), S. 16.

¹⁰⁶ Vgl. ebd., S. 9f.

Sinnesentwürfe „vorauswerfen“, welche an der Sache selbst immer wieder auf ihre Richtigkeit und Gültigkeit hin überprüft werden müssen; oft müssen die zahlreichen nebeneinander existierenden Entwürfe revidiert und korrigiert werden.¹⁰⁷ Die vielzitierte Passage in Gadamers Ausführungen dazu lautet folgendermaßen:

„Wer einen Text verstehen will, vollzieht immer ein Entwerfen. Er wirft sich einen Sinn des Ganzen voraus, sobald sich ein erster Sinn im Text zeigt. Ein solcher zeigt sich wiederum nur, wenn man den Text schon mit gewissen Erwartungen auf einen bestimmten Sinn hin liest. Im Ausarbeiten eines solchen Vorentwurfs, der freilich beständig von dem her revidiert wird, was sich bei weiterem Eindringen in den Sinn ergibt, besteht das Verstehen dessen, was dasteht.“¹⁰⁸

Da bei den Bedeutungs- bzw. Sinnzuweisungen mithilfe subjektiver Vormeinungen die Gefahr von unreflektierter und teils unbegründeter Beliebigkeit herrscht, sollte das eigene Verständnis immer an Anhaltspunkten im Text gekoppelt und nicht allein mit individuellen Erfahrungen und Assoziationen begründet werden:¹⁰⁹

„Es gilt, der eigenen Voreingenommenheit inne zu sein, damit sich der Text selbst in seiner Andersheit darstellt und derart in die Möglichkeit kommt, seine sachliche Wahrheit gegen die eigene Vormeinung auszuspielen.“¹¹⁰

Somit wird vor allem ein Bewusstsein für die Existenz des eigenen Subjekts und dem damit verbundenem Weltwissen; eine Bereitschaft, den „Eigensinn“ des Textes auch erkennen zu wollen, vorausgesetzt. Wenn auch die vorgreifende Bewegung des Vorverständnisses dauerhaft erhalten bleibt, wird bei reflektiertem Vorgehen eine wechselseitige Sinneszuweisung ermöglicht, in der sich die Sinnesentwürfe der Rezipient*innen jenes des Textes annähert.¹¹¹ Eine Kombination von hermeneutischen Forschungsansätzen und argumentativer Absicherung einzelner Schritte sind also unabdingbar für wissenschaftlichen Erkenntnisgewinn.¹¹²

Der Film wird als eine Art Erzählung angesehen, die dem „Prinzip der Kohärenz“ folgt: alle Filmelemente beziehen sich aufeinander und jedes einzelne Element hat eine Funktion, die

¹⁰⁷ Vgl. *Gadamer: Vom Zirkel des Verstehens*, S. 59f.

¹⁰⁸ *Gadamer: Vom Zirkel des Verstehens*, S. 59.

¹⁰⁹ Vgl. *Hellmuth: „Fröhlicher Eklektizismus“*. Diskursanalytische Schulbuchforschung als Beitrag zu einer „Kritischen Geschichtsdidaktik“, S. 16.

¹¹⁰ *Gadamer: Vom Zirkel des Verstehens*, S. 61.

¹¹¹ Vgl. ebd., S. 62.

¹¹² Vgl. *Mayring: Qualitative Inhaltsanalyse*, S. 9.

sich wiederum durch den Zusammenhang mit anderen Elementen erklären lässt.¹¹³ Im zirkulären Sinnverständnis nach Gadamer bedeutet dies quasi: Sowohl die Bedeutungen des Filmes als Ganzes weisen auf die Bedeutungen einzelner Details hin als auch umgekehrt. Gadamer zieht in dieser hermeneutischen Regel Parallelen zur antiken Rhetorik: man müsse das Ganze aus dem Einzelnen und das Einzelne aus dem Ganzen verstehen¹¹⁴. Diese wechselseitige Sinnzuweisung soll helfen, die Filme so weit zu dekonstruieren, bis ihnen verborgene Bedeutungen offengelegt werden können.¹¹⁵ Ebenso weisen sich die Entstehungszeit der (post-)apokalyptischen Narrative und deren filmische Aufarbeitung gegenseitig Bedeutungen zu, die es transparent zu machen gilt.

Jedoch zeichnet sich allmählich ab, dass die hermeneutische Herangehensweise an eine Quelle nicht ausreicht, um sie im Kontext ihrer Entstehungszeit zu begreifen und zu analysieren. Denn es sind genau die so wichtigen historischen und gesellschaftlichen Kontexte, die Gadamer nicht berücksichtigt. Somit stößt die Sinnesdeutung der Hermeneutik an ihre Grenzen und verlangt die Kombination mit diskursanalytischen Ansätzen, die das Handwerkszeug bieten, Filme als Ausdruck ihrer eigenen Gegenwart bzw. deren Zukunftsvorstellungen zu sehen.¹¹⁶ Was Thomas Hellmuth als „fröhlichen Eklektizismus“¹¹⁷ bezeichnet, ist nichts anderes als das Zusammenführen zweier methodischer Konzepte, die auf den ersten Blick hin konträr und unvereinbar erscheinen mögen, deren Kombination sich bei genauerer Betrachtung jedoch als äußerst gewinnbringend herausstellt. Im Rahmen der Geschichtswissenschaft braucht eine hermeneutische Herangehensweise die Ergänzung um die Diskursanalyse, welche dem historischen Kontext der Quellen Beachtung schenkt. Dabei handelt es sich jedoch nicht um ein vom Standpunkt der Hermeneutik aus als problematisch gesehenes „Sich-in-die-Zeit-Versetzen“, sondern um ein Hinzuziehen anderer Dokumente, um sich dem Eigensinn des Textes weiter anzunähern.

Um eine Diskursanalyse vorzunehmen, müssen sogenannte *Diskursfragmente* herangezogen werden; dabei handelt es sich um „Texte“, die ein bestimmtes Thema bzw. Ereignis behandeln. Diese wiederum werden unterschiedlichen *Diskursebenen* – wie beispielsweise der Politik, der Wirtschaft, den Medien sowie der Erziehung, dem Alltag oder der Verwaltung – zugeordnet. Ebenso auf den einzelnen Ebenen anzusiedeln sind die untereinander

¹¹³ Vgl. Hellmuth: „Fröhlicher Eklektizismus“. Diskursanalytische Schulbuchforschung als Beitrag zu einer „Kritischen Geschichtsdidaktik“, S. 16.

¹¹⁴ Vgl. Gadamer: Vom Zirkel des Verstehens, S. 56.

¹¹⁵ Vgl. ebd.

¹¹⁶ Vgl. Hellmuth: Historisch-politische Sinnbildung, S. 284f.

¹¹⁷ Vgl. Hellmuth: „Fröhlicher Eklektizismus“. Diskursanalytische Schulbuchforschung als Beitrag zu einer „Kritischen Geschichtsdidaktik“, S. 9.

verschränkten *Diskursstränge*, die beispielsweise das Menschenbild oder politische Theorien zur jeweiligen Zeit bezeichnen.¹¹⁸ An dieser Stelle sei darauf hingewiesen, dass hier unter „Text“ nicht nur schriftliche Manifestationen verstanden werden,

„sondern auch Filme, Werke der bildenden Künste, aber auch Kleidung und Kleidungsgewohnheiten oder Ernährungsgewohnheiten. Diese „Texte“ sind innerhalb eines komplexen Zusammenhangs diskursiver Äußerungen, als Bestandteil eines sozialen Diskurses und als Ergebnis von Tradition und Intertextualität, zu betrachten. Als solche sind sie zumindest zum Teil der Kontrolle eines autonomen Individuums entzogen.“¹¹⁹

Die Position, dass das Individuum dem Diskurs unterliegen würde und sein Denken und Handeln durch den Diskurs bestimmt würden, wurde in sehr radikaler Form von Michel Foucault in seiner „Ordnung des Diskurses“ geprägt:¹²⁰

„Ich setze voraus, dass in jeder Gesellschaft die Produktion des Diskurses zugleich kontrolliert, selektiert, organisiert und kanalisiert wird – und zwar durch gewisse Prozeduren, deren Aufgabe es ist, die Kräfte und die Gefahren des Diskurses zu bändigen [...]“¹²¹.

Zu diesen Prozeduren, die den Diskurs klassifizieren und beschränken, zählen für Foucault beispielsweise nicht nur Verbote und Tabuisierungen,¹²² sondern auch die Organisation der sich im Diskurs befindlichen Disziplinen; eine Aussage wird nur anerkannt, wenn man sich dabei im Konsens der jeweiligen Disziplin befindet und die dort gebräuchlichen Regeln befolgt.¹²³ Foucault kritisiert in seiner *Ordnung des Diskurses* zwar Herrschafts- und Machtverhältnisse, liefert jedoch keinerlei Ansätze zu Überwindung eben jener.¹²⁴ Er schaltet das Individuum aus und bezeichnet es als vollkommen abhängig von Sozialisation und Erziehung.¹²⁵ Eine „Renaissance des Individuums“¹²⁶ ist es letztlich also, welche ein diskursanalytischer Ansatz braucht; die Freiheit der Rezipient*innen, durch die Annäherung

¹¹⁸ Vgl. ebd., S. 6.

¹¹⁹ Hellmuth: Historisch-politische Sinnbildung, S. 273.

¹²⁰ Vgl. Hellmuth: „Fröhlicher Eklektizismus“. Diskursanalytische Schulbuchforschung als Beitrag zu einer „Kritischen Geschichtsdidaktik“, S. 5.

¹²¹ Michel Foucault: Die Ordnung des Diskurses. Inauguralvorlesung am Collège de France, 2. 12. 1970. 9. Auflage. Frankfurt am Main 2003, S. 7–49, hier S. 10f.

¹²² Vgl. ebd., S. 11.

¹²³ Vgl. ebd., S. 22f.

¹²⁴ Vgl. Wolfgang Müller-Funk: Kulturtheorie. 2. Auflage. Tübingen 2010, S. 209.

¹²⁵ Vgl. Hellmuth: „Fröhlicher Eklektizismus“. Diskursanalytische Schulbuchforschung als Beitrag zu einer „Kritischen Geschichtsdidaktik“, S. 8.

¹²⁶ Ebd., S. 7.

an einen Textsinn immer wieder neue Erkenntnisse zu gewinnen. So gesehen kann auch die Diskursanalyse durch eine Kombination mit der Hermeneutik bereichert werden:

„die Hermeneutik [gesteht] dem Individuum letztlich eine gewisse Autonomie und damit auch Multiperspektivität beim „Verstehen“ von Texten zu: Ein Leser bzw. eine Leserin kann die Entstehungsumstände sowie die ökonomischen und gesellschaftlichen Kontexte eruieren, sich auch Informationen über den Autor bzw. die Autorin beschaffen und damit letztlich zunehmend in den Sinn eines Textes eindringen“¹²⁷.

Thomas Hellmuth spricht von der Notwendigkeit einer „Rehabilitation“ des Subjekts, da dieses seine eigene Existenz zumindest partiell von dem „Schicksal“ – in diesem Fall von den Regeln des Diskurses – befreien kann, indem es eben jene hinterfragt, kritisiert und gegebenenfalls verändert. Denn nur so macht die Diskursanalyse letztlich Sinn: indem sie unterschiedliche Standpunkte hinterfragt und Gegenpositionen aufzeigt, die wiederum zu neuen Perspektiven und Zusammenhängen führen können.¹²⁸

Im Hinblick auf die bevorstehenden Filmanalysen bedeutet das, die den Filmen eingeschriebenen Bedeutungen als Diskursfragmente wahrzunehmen und mit anderen Dokumenten aus deren Entstehungszeit in Bezug zu setzen. Dies können Zeitungs- oder Zeitschriftenartikel ebenso sein wie Fachliteratur oder Statements sowie Interviews von Zeitgenoss*innen (Filmemacher*innen, Autor*innen, Schauspieler*innen etc.). Thematisch müssen diese Diskursfragmente, die unterschiedlichen Quellen, natürlich in den Rahmen der Diskursebenen Medien sowie Wissenschaft rund um die Diskursstränge der (postapokalyptischen) Zukunftsvorstellungen sowie des Umweltbewusstseins eingeordnet werden können. Die zu analysierenden Spielfilme fungieren als Bindeglieder zwischen den Diskursebenen der Medien sowie der Wissenschaft und den zu behandelnden Diskurssträngen, wenn in den Filmen auf wissenschaftliche Diskurse direkt oder indirekt rekurriert wird. Zumeist werden diese Diskurse dort jedoch abgewandelt oder verformt, sodass durch eine hermeneutische Auslegungsart das Sinnverstehen erst hergestellt werden und in weiterer Folge eine Annäherung an die verborgenen Bedeutungen erfolgen kann.

¹²⁷ Ebd., S. 9f.

¹²⁸ Vgl. ebd., S. 8.

5. Filmanalysen

“The category of SF applies meaningfully across a whole range of cultural forms, from the novel and short story to film and television”¹²⁹, proklamiert Milner; die Science Fiction ist in jeder erdenklichen formalen Ausprägung zu finden und nimmt – wie im theoretischen Teil bereits erläutert – Anlehnung an zahlreiche andere Genres. Ebenso verhält es sich mit Szenarien rund um eine globale Katastrophe und die Welt danach; (post-)apokalyptische Narrative finden sich in unterschiedlichen Spielarten wieder:

„im Kino (von Roland Emmerich bis Lars von Trier), in der Literatur (von Cormac McCarthy [...] bis Thomas Glavinic), im populären Sachbuch, in Computerspielen, in der soziologischen und philosophischen Zeitdiagnose [...], in den Naturwissenschaften (von der Geologie bis zur Klimawissenschaft), und neuerdings sogar in der notorisch fortschritts- und wachstumseuphorischen Ökonomie.“¹³⁰

Nun ist es notwendig, den Film – insbesondere den Spielfilm – als etwas einzuführen, das aufgrund seiner zahlreichen Bedeutungsebenen ein komplexes Konstrukt darstellt und eine vielseitige Analyse anhand unterschiedlicher Aspekte zulässt. Nicht nur inhaltlich ist der Film durch seine Entstehungszeit geprägt; auch in formaler Hinsicht. Bildphänomene unterliegen dem Wandel der Zeit; nicht alles ist zu allen Zeiten möglich.¹³¹ In dem folgenden analytisch-interpretativen Teil meiner Ausführungen soll versucht werden, die den Kunstwerken eingeschriebenen zeitlichen Strukturen, sowie gesellschaftliche und historische Ereignisse und Prozesse offenzulegen und in den zeitlichen Diskurs einzuordnen.

Die Filmanalysen sollen von einem roten Faden geleitet werden, der mit der Forschungsfrage korreliert und sie so unterstützt. Es soll um das Verhältnis von „Natur“ und „Mensch“ in der postapokalyptischen Welt gehen – diesbezüglich wird sich herausstellen, dass dieses in den Filmen auf verschiedenste Art und Weise eine zentrale Rolle spielt. Ergänzend zu meiner übergeordneten Frage nach der Manifestation historischer und gesellschaftlicher Ereignisse in den Filmen müssen also weitere Aspekte beachtet werden. Einen überaus wichtigen Anhaltspunkt bildet die Art und Weise, wie Zukunftsperspektiven wahrgenommen und im Film abgebildet werden. Wie nehmen die Protagonist*innen ihre eigene Zukunft wahr und wie agieren sie im Hinblick darauf? Verfolgen sie ein bestimmtes Ziel und wenn ja, wie wollen sie dieses erreichen? Handeln sie als Held*innen, die die Welt aus ihrem

¹²⁹ Andrew Milner: Locating Science Fiction. In: Liverpool Science Fiction Text and Studies, Bd. 44. Liverpool 2012, S. 22.

¹³⁰ Horn: Zukunft als Katastrophe, S. 13.

¹³¹ Vgl. Trempler: Katastrophen und Apokalypse im Film, S. 211.

postapokalyptischen Zustand zurück zur „Normalität“ führen wollen, oder als Individuen, die ihre ganz eigenen Zwecke verfolgen? Ist die Situation der Erde, in der sie sich befinden, ausweglos oder gibt es noch einen kleinen Funken Hoffnung? All das sind Fragen, die bei den Filmanalysen im Hinterkopf behalten werden sollten und die in weiterer Folge helfen könnten, die Filme als Quellen ihrer Entstehungszeit zu erkennen.

Nicht zuletzt soll darauf hingewiesen werden, dass Filme nicht nur Quelle ihrer Entstehungszeit sind, sondern umgekehrt auch die Wahrnehmung gewisser Phänomene durch die Zeitgenoss*innen beeinflussen können. Im Rahmen jener postapokalyptischen Filme, die sich die Umweltzerstörung zum Thema nehmen, ist es die gesellschaftliche Umweltwahrnehmung, also die Einschätzung und Bewältigung von Umweltrisiken, auf die eingewirkt werden kann. Die Risikoperzeption einer Gesellschaft hängt nämlich davon ab,

„auf welcher theoretischen Basis [...] sie sich die Welt und natürliche Phänomene erklärt, welche ökonomischen Interessen den Wahrnehmungsprozess begleiten und ob ein Risiko überhaupt als solches erkannt wird. Besonders auf die nicht direkt erfahrbaren [...] Risiken wie Radioaktivität, chemische Schadstoffe in Luft, Wasser, Boden und Nahrung gewendet, [wird] [...] die Wissensabhängigkeit von Risiken betont.“¹³²

Ist also das Wissen über die möglichen Risiken in Bezug auf Umweltprobleme ein wesentlicher Faktor für den Umgang mit eben jenen, so leisten Spielfilme, die sich mit postapokalyptischen und katastrophalen Szenarien beschäftigen, doch einen Beitrag zur Bewusstseinsbildung der Bevölkerung für Umweltthemen, die bis dato eher den Fachleuten vorbehalten waren. Durch das Unterhaltungsmedium Film werden mögliche Risiken thematisiert und mithilfe fiktionaler Narrative tragisch, nervenaufreibend, pessimistisch, überspitzt, verkitscht oder sogar verharmlost einem breiten Publikum zugänglich und anschaulich gemacht; die Sorge um die Zukunft ist somit zum Allgemeingut geworden. Denn – auf einer nichtwissenschaftlichen und durch kreative Prozesse ausgelöste Art und Weise – machen sich nun alle Rezipient*innen Gedanken über das Gesehene und fragen sich wohl, ob tatsächlich das Risiko zu einem solchen Ausgang der Ereignisse bestünde.

¹³² Winiwarter/Knoll: Umweltgeschichte, S. 277.

5.1.1. Umweltzerstörung als Resultat technischen und ökonomischen Fortschritts – das Verhältnis von Natur und Technik in *Silent Running* (Trumbull, 1972)

Während die fünfziger Jahre noch stark vom Wiederaufbau der im Zweiten Weltkrieg zerstörten wirtschaftlichen und sozialen Strukturen geprägt waren, setzte in den sechziger Jahren – auch in Europa – eine Phase stärkerer Beschäftigung mit der Zukunft ein. Diese kann jedoch keinesfalls als so euphorisch betrachtet werden wie jene der ersten Jahrhunderthälfte; sie richtet sich anstatt auf die nächsten Jahrhunderte bzw. Jahrtausende lediglich noch auf die nächsten Jahrzehnte.¹³³ Auch thematisch unterscheidet sich diese neue Hochkonjunktur der öffentlichen Beschäftigung mit der Zukunft enorm von früheren Hochkonjunkturen:

„Sie war weniger optimistisch, das heißt in ihre positiven Utopien einer besseren Welt mischten sich von Anfang an massive pessimistische Schatten. [...] Neu entdeckt wurden jetzt vor allem die zivilisatorischen Folgelasten des ökonomischen Fortschritts, die systematischen Zusammenhänge von wirtschaftlichem Wohlstand und Umweltzerstörung wie zum Beispiel Smog, Waldsterben, Ozonloch, die Aufheizung der Erdatmosphäre, die Störung des Wasserhaushalts, die Bedrohung des Erbguts durch Atomkriegsschäden (Hiroshima) und neue Technologien.“¹³⁴

Was Hölscher als einen generellen Trend in den Zukunftsvorstellungen ab den sechziger Jahren bezeichnet, zeigt sich auch in der Science Fiction. Vor allem seit dem Zweiten Weltkrieg häufen sich allerorts die Katastrophendarstellungen, die nicht durch kriegerische Auseinandersetzungen verursacht werden. Oftmals prägen Katastrophen, die durch ein Naturereignis ausgelöst wurden, die Darstellungen; nicht immer kann dieses Ereignis näher definiert werden.¹³⁵ In den siebziger Jahren treten in weiterer Folge gehäuft Filme auf, die ein postapokalyptisches Szenario schildern. Es erfolgt diesbezüglich eine gewisse Internationalisierung der Filmthemen, indem abstrakt-universelle Phänomene wie Angst, Frustration oder Zerstörungsphantasien sowie globale Prozesse wie die Umweltproblematik in den Mittelpunkt gerückt werden.¹³⁶

Besonders in den siebziger Jahren wird signifikant häufig der Mensch selbst als Katastrophe gesetzt; er ist Auslöser und Verursacher der globalen Probleme, indem er die Umwelt zerstört

¹³³ Vgl. Hölscher: Die Entdeckung der Zukunft, S. 219.

¹³⁴ Ebd., S. 220f.

¹³⁵ Vgl. Ulrich Broich: Themen der Science Fiction. In: Ulrich Suerbaum/Ulrich Broich/Raimund Borgmeier: Science Fiction. Theorie und Geschichte, Themen und Typen, Form und Weltbild. Stuttgart 1981, S. 63–79, hier S. 67ff.

¹³⁶ Vgl. Nagl: Science Fiction, S. 80.

und deren endliche Ressourcen ausbeutet.¹³⁷ Im Diskurs der Zeitgenoss*innen lässt sich Anfang der siebziger Jahre eine Hinwendung zur Umweltthematik erkennen; der deutsche Politiker Peter Menke-Glückert beispielsweise hielt im Jahr 1972 ein Referat über Umweltschutz auf der Tagung der IG Metall, wo er konstatierte:

„Die Zerstörung der Umwelt ist für viele Bürger im Lande ein Schlüsselerlebnis von gleicher Bedeutung wie der Vietnamkrieg für eine ganze Studentengeneration. Verschmutzte Flüsse, durch Autos verstopfte Städte, giftige Abfälle und Lebensmittelzusätze, gefährliche Schadstoffe in der Atemluft sind heute jedermann gegenwärtig.“¹³⁸

Auch aus der Shell-Studie „Jugend ’81“ geht hervor, dass 58% der befragten Jugendlichen die Zukunft „eher düster“ einschätzt, davon glauben 76%, dass Technik und Chemie die Umwelt zerstören werden.¹³⁹ Hölscher schreibt, dass „angesichts begrenzter Ressourcen, angesichts der wachsenden Gefahr globaler Vernichtungen, angesichts der irreversiblen und langfristigen Folgen technischer Eingriffe in unsere Lebensgrundlagen“¹⁴⁰ die Offenheit der Zukunft auf Gebieten der technischen, wirtschaftlichen und ethisch-kulturellen Entwicklung immer weiter eingeengt und damit begrenzt wird. Während Atom- und Gentechnologie auf der einen Seite massive Fortschritte machen, zeigt die Umweltverschmutzung der Luft und der Atmosphäre sowie des Wassers und des Bodens, dass technische Entwicklungen und Globalisierung ihren Preis haben und die Möglichkeiten menschlicher Gestaltungskraft in Zukunft zunehmend einschränken werden.¹⁴¹ Auch Føessel umschreibt das Bild vom „Ende“ als „beträchtliche Verengung des Möglichkeitsraums infolge der Erscheinung eines Universums von technischen Hilfsmitteln, die sich zwischen Natur und Mensch schieben.“¹⁴² In dieser Formulierung zeigt sich, dass er die technischen Errungenschaften als Barriere sieht, die die Kluft zwischen Menschheit und ihrer Nähe zur gesunden Umwelt immer weiter vergrößert und somit die möglichen Zukünfte einschränkt. Denn der letzte Mensch sieht das, was die Gegenwart nicht bemerken will: in dem Fortschritts- und Wachstumsprogramm ist – wenn der *tipping point* erreicht ist und das System zusammenbricht – die Katastrophe verborgen. So vielfältig die neuen Technologien sind, so zahlreich auch die unterschiedlichen

¹³⁷ Vgl. Schoßböck: Letzte Menschen, S. 13.

¹³⁸ Günter Friedrichs: Aufgabe Zukunft: Qualität des Lebens. Beiträge zur vierten internationalen Arbeitstagung der Industriegewerkschaft Metall für die Bundesrepublik Deutschland 11. – 14. April 1972 in Oberhausen. Bd. 4. Frankfurt am Main 1972, S. 179f. Zit. nach: Radkau: Geschichte der Zukunft, S. 295.

¹³⁹ Vgl. Jugendwerk der Deutschen Shell (Hg.): Jugend ’81. Lebensentwürfe, Alltagskulturen, Zukunftsbilder. Wiesbaden 1982, S. 15.

¹⁴⁰ Hölscher: Die Entdeckung der Zukunft, S. 227.

¹⁴¹ Vgl. ebd., S. 227.

¹⁴² Føessel: Après la fin du monde, S.12.

Katastrophenerwartungen. Die „Verkettungen unglücklicher Ereignisse“ in der Großtechnik und ihre unabsehbaren Langzeitfolgen bzw. Nebeneffekte für die Menschen sind unheimlich – und Teil von allem, was gegenwärtig genutzt und konsumiert wird. Als Beispiele dafür können das Autofahren und das Roden der Wälder genannt werden; genau diese winzigen alltäglichen Handlungen und Unterlassungen, unwesentliche Innovationen oder Technologien sind es, die eine schleichend näher rückende „Katastrophe ohne Ereignis“ bedingen.¹⁴³

Nun gilt es, sich in die imaginierte Zukunft des Films *Silent Running* aus dem Jahr 1972 zu begeben, welche – dieses Faktum wird offen gelassen – in näherer oder aber auch weiterer zeitlicher Ferne verortet ist. Nahaufnahmen von verschiedenen bunten Blumen und sattes Grün, die Kamera schwenkt auf eine sich langsam fortbewegende Schnecke, die mit ihren Fühlern über vom Tau benetzte Blätter tastet. Über das Blütenmeer hinweg geht es weiter, zuerst zu einer den Kopf reckenden Schildkröte, dann zu einem quakenden Frosch, schließlich bleibt der Fokus auf einem Mann, der in einem verwachsenen Tümpel badet: so präsentiert sich die Anfangssequenz von *Silent Running*. Die verträumten Klänge des Titelsongs von Joan Baez runden ein harmonisches Gesamtbild ab und untermalen die Idylle, in der Mensch und Tiere in einer gedeihenden Natur im Einklang zu leben scheinen.

Alles andere als postapokalyptisch sind diese ersten Einstellungen; überhaupt entspricht Douglas Trumbulls Regiedebut nicht in all seinen Details einem klassischen Endzeitfilm. Die Erde ist zweifelsohne zerstört, vermutlich durch einen Atomkrieg verwüstet, und in den riesigen Biosphären-Kuppeln dreier Raumschiffe werden Pflanzen und Bäume zur Wiederbegrünung herangezüchtet.¹⁴⁴ Koebner betitelt die im All schwebenden Kuppeln als „artifiziellen Garten Eden“.¹⁴⁵ Dieser Aspekt stellt eine Besonderheit im Rahmen der Endzeitfilme dar; er ist ins All verlegt und zeigt kein einziges Mal das Leben auf der postapokalyptischen Erde. Diese wird lediglich in Gesprächen thematisiert; so erfahren Rezipient*innen durch eine Diskussion, die zwischen dem Protagonisten Freeman Lowell und seinen drei Kollegen stattfindet, einige wenige Anhaltspunkte über den Zustand der Erde. „On Earth, everywhere you go, the temperature is 75 degrees. Everything is the same. All the people are exactly the same. What kind of life is that?“¹⁴⁶ Es wird deutlich, dass die Erde zu

¹⁴³ Vgl. Horn: Zukunft als Katastrophe, S. 378f.

¹⁴⁴ Vgl. Österreichisches Filmmuseum: *Silent Running*. Triste Technik. Science-Fiction und Melancholie, 1968-1983. Wien 1. Dezember 2016 bis 5. Jänner 2017. Online unter: https://www.filmmuseum.at/jart/prj3/filmmuseum/main.jart?rel=de&reserve-mode=active&content-id=1216730387413&veranstaltungen_id=1478855313122&anzeige= (Zugriff am 12.05.2020).

¹⁴⁵ Vgl. Koebner: Science Fiction, S. 230.

¹⁴⁶ Douglas Trumbull: *Silent Running*. Los Angeles: Universal Pictures. 1972, 17:00.

einer unwirtlichen Betonlandschaft geworden ist, in der keinerlei Natur mehr gedeihen kann. Lowell, der hofft, die Erde in Zukunft wieder begrünen zu können, steht in krassem Gegensatz zu den anderen drei Astronauten, die seine Bemühungen als illusorisch abtun und sich über ihn lustig machen. In ihren Argumenten für eine Welt ohne Wälder und ohne Natur zeichnet sich ein Bild von einer funktionierenden, jedoch tristen neuen Welt ab, in der jegliche Schönheit und Individualität überflüssig sind. Wesentlich ist für die drei anderen Männer, dass es im reorganisierten Leben weder Armut noch Arbeitslosigkeit oder Krankheit gibt, für Ästhetik haben sie keinen Sinn.

Und genau an diesem Punkt kann angeknüpft werden. Bereits in der ersten Szene zeigt sich, dass ein Gegensatz zwischen Lowell, der die alte Welt sowie die Natur verkörpert, und seinen Kollegen, die stellvertretend für die postapokalyptische und technisierte Welt stehen, herrscht. Während der Protagonist in seinem mönchskuttenartigen Gewand auf dem Raumschiff „Valley Forge“ die Pflanzen pflegt und dabei in langen, ruhigen Einstellungen gezeigt wird, rasen die übrigen drei Männer – gekleidet in bunte Astronautenanzüge – in kleinen, an Go-Karts erinnernde Gärtnerfahrzeugen über die frisch bepflanzten Beete, wobei die Kamera in sogenannten Over-shoulder-Fahrten versucht, ihnen zu folgen.¹⁴⁷ Noch deutlicher wird der Konflikt in der Essensszene, in der Lowell eine Zuckermelone zu sich nimmt und versucht, deren Vorzüge seinen Kollegen zu erläutern, die artifiziell hergestellte Nahrung zu sich nehmen. In beinahe religiöser Manier legt Lowell in einer Art Predigt seine Assoziationen dar, die er mit der selbstgezogenen und -geernteten Frucht verbindet:

„It calls back a time when there were flowers all over the Earth! And there were valleys! And there were plains of tall, green grass that you could lie down in, that you could go to sleep in! And there were blue skies, and there was fresh air! And there were things growing all over the place, not just in domed enclosures blasted some millions of miles out into space!“¹⁴⁸

An diesem Monolog kann erkannt werden, dass all die geschilderten Phänomene der Vergangenheit angehören und Lowell der einzige zu sein scheint, der ihnen nachtrauert. Als die Besatzung der Valley Forge den unbegründeten Befehl erhält, die Wälder mittels Atombomben zu sprengen und zur Erde zurückzukehren, sind die Astronauten begeistert, mit Ausnahme von Lowell. Um die letzte Waldkuppel zu retten, wird er zum Mörder – er tötet seine Kollegen, täuscht in der Zentrale ein technisches Gebrechen vor und flieht mit seinem

¹⁴⁷ Vgl. Koebner: Science Fiction, S. 234.

¹⁴⁸ Trumbull: Silent Running, 16:08.

Raumschiff in den Schatten der Saturnringe. Durch das Handeln Lowells spiegelt der Film das Lebensgefühl der Jugend Anfang der siebziger Jahre wider: das Aufbegehren gegen eine Welt, in der alle Werte dem Profitinteresse untergeordnet werden.¹⁴⁹ Alleine und ohne jeglichen Kontakt zur Erde auf der Valley Forge zurückgeblieben, programmiert Lowell die drei auf dem Raumschiff befindlichen Roboter so, dass sie von nun an seiner direkten Kontrolle unterstehen. Er macht sich die Technik zu Eigen und instrumentalisiert sie für seine Zwecke; die zunehmend vermenschlichenden Maschinen begraben die Leiche des ermordeten Kollegen, verarzten das verletzte Bein des Protagonisten und besiegen diesen schließlich sogar im Poker. Zudem führt er sie in die Tätigkeit des Gärtnerns ein und bringt ihnen bei, den Wald in Schuss zu halten.



Abbildung 4: Lowell mit den Robotern Huey und Dewey bei der Gartenarbeit. Bildausschnitt aus *Silent Running*, 56:09.

Zu diesem Zeitpunkt des Filmes ist längst klar, dass Lowell den letzten Wald niemals zurück zur Erde bringen wird und diese für immer in ihrem zerstörten Zustand verharren wird. Die Distanz zu der Erde wächst – und das nicht nur wortwörtlich – der einzige Blick, den die Rezipient*innen auf die Erde erhaschen können, ist jener durch das Teleskop, ein Blick aus dem All; die Erde ist nicht nur unendlich fern, sondern wirkt auch unendlich fremd.

¹⁴⁹ Vgl. Harald Pusch: *Silent Running*. In: Norbert Stresau/Heinrich Wimmer (Hg.): *Enzyklopädie des Phantastischen Films. Filmlexikon, Personenlexikon. Themen/Aspekte. Alles über Science Fiction-, Fantasy-, Horror- und Phantastikfilme*. Loseblattausgabe. Meitingen 1986, S. 3.



Abbildung 5: Die Erde aus dem All. Bildausschnitt aus *Silent Running*, 1:00:39.

Die einzige bildliche Darstellung der postapokalyptischen Welt erfolgt durch ein Buch, in dem eine Abbildung eines toten Waldes – die abgestorbenen Bäume erinnern an eine Fichtenart – zu sehen ist. Das Buch als beinahe deplatziertes Artefakt aus einer alten Welt in einem ganz und gar technisierten Raum wirkt wie eine Bibelmetapher, ein seltsames Relikt mit sakralem Charakter. Dennoch ist es ein direkter Hinweis auf ein umweltgeschichtliches Phänomen, das in den 1970er Jahren an Brisanz gewann: das Waldsterben. Nachdem im Jahr 1970 der erste *Earth Day* („Tag der Erde“) begangen worden war, schien *Silent Running* thematisch umso mehr im Trend zu liegen.¹⁵⁰

„In den frühen 1970er Jahren kam zu der Angst vor der atomaren Zerstörung [...] die Erkenntnis, dass die Vergiftung der Umwelt und der fortschreitende Kahlschlag der Wälder ebenfalls eine Katastrophe heraufbeschwören können. *Silent Running* wird als ökologischer Science-Fiction-Film eingestuft, er spiegelt die Tendenz des damaligen Zeitgeistes und der neuen Lebensängste vor allem der Jugend.“¹⁵¹

¹⁵⁰ Vgl. Tim Pelan: We Blew It? Douglas Trumbull's 'Silent Running' Took the Counter-Culture Legacy of 'Easy Rider' As a Paeon to the Planet. Online unter: <https://cinephiliabeyond.org/silent-running/> (Zugriff am 12.05.2020).

¹⁵¹ Koebner: Science Fiction, S. 232f.



Abbildung 6: Abbildungen der toten Wälder auf der Erde. Bildausschnitt aus *Silent Running*, 1:12:02.

Obwohl sich in Europa und den USA eine nachhaltige Forstwirtschaft entwickeln konnte, hat der industrielle und technische Aufschwung seine Spuren hinterlassen und eine Gefährdung der Wälder durch Luftverunreinigung zur Folge. Dabei ist die Rede von einer „alarmierenden Destabilisierung der Ökosysteme“.¹⁵² Bereits in den Siebzigern, vermehrt ab den achtziger Jahren wird das Thema des Waldsterbens von den Medien aufgegriffen, welches vor allem in Mitteleuropa, aber auch in Teilen der USA und Kanada zunimmt. Als Ursache dafür wurde der sogenannte *saure Regen* genannt; es handelt sich dabei um eine durch Schwefeldioxyd, schwefelhaltige Abgase fossiler Brennstoffe, hervorgerufene Luftverschmutzung, die wiederum mittels Niederschlag in den Boden sowie direkt auf die Blätter bzw. Nadeln gelangt.¹⁵³ In Deutschland war der Aufschrei groß; es folgten *Spiegel*-Titel wie „Saurer Regen über Deutschland. Der Wald stirbt.“ (1981), „Bleifreies Benzin. Rettung für den Wald?“ (1983), „Saurer Regen. Lebensgefahr für Babys?“ (1984) und „Der Schwarzwald stirbt“ (1984).¹⁵⁴ Mit solchen Überschriften wurde unter anderem vorerst ein irreführender Effekt hervorgerufen, da ein sehr wohl mögliches Zukunftsszenario als erwiesenes Faktum hingestellt wurde bzw. ein langsam, aber stetig fortschreitender Prozess zu einer akuten Katastrophe dramatisiert wurde. Als tatsächlich – ob durch Unternutzung oder zunehmenden Kohlendioxydgehalt in der Atmosphäre – die Wälder stärker wuchsen denn je, war für jene,

¹⁵² Vgl. Eckehard Koch: Ursachen und Hintergründe der Waldzerstörung. In: Josef Herkendell/Jürgen Pretzsch (Hg.): Die Wälder der Erde. Bestandsaufnahmen und Perspektiven. München 1995, S. 136–147, hier S. 146.

¹⁵³ Vgl. Radkau: Geschichte der Zukunft, S. 325.

¹⁵⁴ Vgl. Winiwarter/Knoll: Umweltgeschichte, S. 280ff.

die Alarmrufe ausgesendet hatten, nur noch Hohn und Spott über.¹⁵⁵ Radkau spricht diesbezüglich auch von der Gefahr des „Cry-Wolf-Effekts“, welcher aus der amerikanischen Katastrophenliteratur stammt: Bei wiederholtem falschen Alarm kann die Alarmbereitschaft fehlen, wenn tatsächlich Gefahr droht.¹⁵⁶

Der saure Niederschlag wurde in den USA bereits in den sechziger Jahren erforscht, sowohl im Hinblick auf das Vergiften von Gewässern als auch von Böden; 1962 wurde erstmals der Terminus „poison rain“ verwendet.¹⁵⁷ Im Jahr 1972 schließlich – dem Erscheinungsjahr von *Silent Running* – wurde Luftverschmutzung durch Schwefeldioxyde sowie Stickstoffoxyde als Ursache für den sauren Regen diskutiert.¹⁵⁸ Dass dieser saure Niederschlag jedoch Schuld am großflächigen Waldsterben sein soll, war auch in den USA der siebziger und achtziger Jahre ein relevantes und überaus umstrittenes Thema. Hubert Vogelmann vom botanischen Institut der Universität in Vermont beobachtete an den Hängen des Kamelhöcker-Berges in den nördlichen Green Mountains Folgendes:

"Heute sind die Rotfichten tot oder am Sterben, und einige Tannen sehen krank aus. Dies ist eine Katastrophe, die in ein paar Jahren das Erscheinungsbild des Gebirges dramatisch verändert hat."¹⁵⁹

Die amerikanische Monatszeitschrift *Natural History* vom November 1982 fügte außerdem hinzu, dass dieses Waldsterben schon länger beobachtet werden könne; dass vor zwanzig Jahren der Gipfel des Kamelhöcker-Berges noch bewaldet war.¹⁶⁰ Doch zu diesem Zeitpunkt wurden die Probleme des sauren Regens und der Luftverschmutzung von der Regierung und konservativen Zeitungen aufgrund „unvollständiger Daten“ verniedlicht und abgetan; aus diesem Grund schien sich auch die kostspielige Entfernung des Schwefeldioxyds aus dem Rauch der Kraftwerke nicht zu lohnen. Nachdem jedoch die bedeutendste naturwissenschaftliche Organisation der USA, die *National Academy of Sciences*, im Juni 1983 einen Bericht veröffentlicht hatte, der den sauren Regen unmittelbar mit den Schwefeldioxid-Emissionen in Verbindung brachte, konnte freilich auch in Nordamerika nicht mehr geleugnet werden, dass das Waldsterben ein tatsächlich stattfindender Prozess war. Es wurde herausgefunden, dass seit den 1960er Jahren 75 Prozent der Rotfichten am

¹⁵⁵ Vgl. Radkau: Geschichte der Zukunft, S. 326f.

¹⁵⁶ Vgl. ebd., S. 437.

¹⁵⁷ Vgl. Robert A. Mello: Last Stand of the Red Spruce. Washington 1987, S. 159.

¹⁵⁸ Vgl. ebd., S. 161.

¹⁵⁹ W. Metz/G. Haaf: Tod am Kamelhöcker. In: Die Zeit. 43/1984. Online unter: <https://www.zeit.de/1984/43/tod-am-kamelhoecker/komplettansicht> (Zugriff am 13.05.2020).

¹⁶⁰ Vgl. ebd.

Kamelhöcker abgestorben waren, weiter südlich in New Jersey 30 bis 40 Prozent zweier unterschiedlicher Kiefernarten und im nordöstlichen Teil der USA sowie in Kanada 60 Prozent der Ahornbäume.¹⁶¹ Abgesehen davon stellte sich heraus, dass der saure Regen nicht nur negative Auswirkungen auf die Wälder hatte, sondern mit den Gewässern auch die darin lebenden Fische vergiftete und kalksteinhaltige Gebäude, Monumente und Brücken nachhaltig schädigte.¹⁶²

Dies alles trug sich bereits in etwa zehn Jahre nach dem Erscheinen von *Silent Running* zu, was wiederum darauf hinweist, dass das Problem offensichtlich bereits in den siebziger Jahren bekannt war und mittels Spielfilm, der diesbezüglich als eine Art „Frühwarnsystem“ fungierte, schon thematisiert wurde, noch bevor es in den Zeitungen große Medienwirksamkeit erreicht hatte. Denn – wie zuvor auch erläutert – hat die Science Fiction ganz im Gegensatz zur Wissenschaft nicht den Anspruch, gesicherte Ergebnisse und Fakten zu liefern; ihre Qualität besteht vielmehr in mitunter waghalsigen Spekulationen und überspitzten (apokalyptischen) Szenarien.¹⁶³ Bewahrheiten sich diese in dem einen oder anderen Aspekt, gewinnen sie in späterer Zeit nicht nur neue Aktualität, sondern oft wird ihnen im Nachhinein sogar prophetische Kraft zugesprochen. Im Fall von *Silent Running* wurde mit der Luftverschmutzung und dem Waldsterben ein bereits bekanntes problematisches Phänomen zu einem Zeitpunkt aufgegriffen, zu dem es weder in wissenschaftlichen noch in öffentlich-politischen Kreisen ernsthaft diskutiert wurde. Zehn Jahre später ist das Waldsterben auch in den journalistischen Medien angekommen und man könnte meinen, die postapokalyptische „Ökodystopie“ war ein früher Warnbote für die Drastik und Ernsthaftigkeit der Situation unserer Umwelt.

Als Lowell im Film bemerkt, dass die Bäume die Blätter abwerfen und der letzte Wald zu sterben droht, realisiert er gerade noch rechtzeitig, dass Grund dafür die zu große Entfernung vom Sonnenlicht ist; die Pflanzen können nicht gedeihen. Weil gleichzeitig die Verbindung von der Zentrale wieder aufgenommen wird, betraut er einen der Roboter mit der Aufgabe, sich um den Wald zu kümmern und installiert künstliches Licht; dann stößt er die Kuppel vom Hauptschiff ab und verursacht mit den verbliebenen Atombomben eine Explosion, die ihn mit der Valley Forge gemeinsam vernichtet. Er weiß, dass eine Rettung seiner selbst die Vernichtung des Waldes bedeuten würde und entscheidet sich dafür, für die Erhaltung des

¹⁶¹ Vgl. ebd.

¹⁶² Vgl. Mello: Last Stand of the Red Spruce, S. 167ff.

¹⁶³ Vgl. Lem: Science Fiction: ein hoffnungsloser Fall – mit Ausnahmen, S. 15f. Zit. nach: Nagl: Science Fiction, S. 62.

letzten Stückes Natur den Freitod zu wählen. Freeman, wie sein Vorname lautet, wird somit tatsächlich zu einem freien Mann und in seinem Verständnis auch zu dem amerikanischen Nationalhelden, als der er und die anderen Astronauten zu Beginn des Filmes eingeführt werden.¹⁶⁴ In dieser Einstellung relativ zu Beginn des Filmes wird Lowell gezeigt, wie er aus dem Raumschiff hinaus in die Weite des Alls blickt; dazu ertönen marschartige Paukenschläge und die Kamera entfernt sich langsam – während eine männliche Stimme aus dem Off abermals die Mission der Astronauten erklärt und deren heroischen Akt untermauert – von der Nahaufnahme des Gesichtes, bis die Außenseite des Raumschiffes zu erkennen ist und Lowell lediglich in einem kleinen Fenster in der Mitte des Bildes zu sehen ist. Er wirkt nun unscheinbar und eingekapselt, fast verloren zwischen all dem Blech, riesigen Lettern und einer überdimensionalen US-Flagge; ein Widerspruch zu dem Gesprochenen.



Abbildung 7: Seitenansicht der Valley Forge, Lowell blickt aus dem Fenster. Bildausschnitt aus *Silent Running*, 06:30.

Vor dem Hintergrund des Kalten Krieges hat diese Szene umso größere politische Tragweite. Einerseits kann sie – im Nachhall der Mondlandung durch die Apollo 11 im Juli 1969 – im Sinne US-amerikanischen Nationalstolzes interpretiert werden, war doch damit das Wettrennen um die Mondlandung gegen die Sowjetunion gewonnen. Sie symbolisiert andererseits, auf einer weitaus kritischeren Ebene, wie verschwindend klein und unbedeutend der Mensch doch im Vergleich zu der Übermacht Amerika ist. Denn was bringt die Dominanz über den Feind, wenn der wahre Feind der Menschheit – die Atombombe – droht, die gesamte

¹⁶⁴ Vgl. Koebner: Science Fiction, S. 235.

Erde und Zivilisation an ihr Ende zu bringen? In dieser Einstellung erfolgt eine Dekonstruktion des Helden Lowell, dessen Mission scheinbar gescheitert ist. Es ist ihm nicht erlaubt, ein Held zu sein, da seine Intentionen – eine Wiederbegrünung der Erde – denen seines Landes widersprechen. Im „Schrumpfen“ der Figur wird das Helden-Klischee durchbrochen; er avanciert vom naturverliebten Eigenbrötler in heroischer Mission zum skrupellosen Aufständischen, der sich den Befehlen „seiner“ Nation widersetzt.

Abgesehen davon hat der Name „Valley Forge“ mehrere historische und politische Bedeutungen. Zum einen besteht eine Namensgleichheit mit dem Ort, an dem George Washington mit seinen Truppen im Unabhängigkeitskrieg während des harten Winters 1777/78 Unterschlupf gesucht hatte; ebenso steht dem Wald nun eine ähnliche „Überwinterung“ bevor.¹⁶⁵ Zum anderen lieh der Flugzeugträger, auf dem die Dreharbeiten zu *Silent Running* stattfanden, dem Raumschiff nicht nur das Setting, sondern auch den Namen. Paradoxerweise steht der friedliche Zweck rund um die Erhaltung der letzten Wälder jenem der Realität gegenüber: Die „Valley Forge“ war zuvor sowohl im Koreakrieg als auch im Vietnamkrieg – beides sogenannte Stellvertreterkriege – eingesetzt worden.¹⁶⁶

Doch neben all diesen politischen Konnotationen stellt *Silent Running* die Wechselwirkung bzw. das Verhältnis zwischen Natur und Technik in den Fokus. Wenn auch anfangs mittels der Charaktere Lowell und seiner Kollegen klar die Differenz zwischen der Natur und deren Bedrohung durch die Technik gezeigt und auch bewertet wird, wandelt sich dieses Verständnis mit der Zeit. Die Tatsache, dass Roboter Garten- und Forstarbeit erlernen sowie durchführen können; ja, dass die Erhaltung des letzten Waldes im Endeffekt einer Maschine überlassen ist, zeigt, dass die Technik nicht an sich böse und zerstörerisch ist, sondern nur der Mensch, der sie benutzt und instrumentalisiert.

„In *Silent Running* geht es um die Rettung der Natur vor ihrer Technisierung mithilfe der Technik selbst. Einerseits greifen diese zwei Sphären ineinander (ein Glashaus im Raumschiff, von Robotern gepflegt), andererseits bleibt eine [...] Trennung aufrecht, z.B. anhand der Darstellung des Gartens als abgetrenntes Biotop.“¹⁶⁷

Wenn auch nicht auf der Erde, existiert die Natur weiter, und zwar im Einklang mit der Technik, die sich vom Mensch losgelöst hat. Dieser jedoch hat in jener Symbiose keinen Platz, er muss durch seine eigene Errungenschaft sterben, mit der er zuvor die Natur

¹⁶⁵ Vgl. Pusch: *Silent Running*, S. 3.

¹⁶⁶ Vgl. Pelan: *We Blew It?* Online unter: <https://cinephiliabeyond.org/silent-running/> (Zugriff am 12.05.2020).

¹⁶⁷ Pune K. Ansari: *Friendly Robots*. Zur Identitätskonstruktion freundlicher Roboter im Science-Fiction-Spielfilm. Diplomarbeit Universität Wien 2012, S. 82.

auslöschen wollte: die Atombombe. Die Abholzung der Wälder sowie die Einwirkung giftiger Abgase auf die Luftqualität waren – und das muss in Zeiten der Vernichtung von Regenwäldern zu ökonomischen Zwecken bewusst sein – keine punktuellen Probleme, vielmehr haben sie mit den Jahren an Aktualität gewonnen. Zudem musste die Forschung in den letzten Jahren ein erneutes Waldsterben von Nadelbäumen in Teilen der USA feststellen, wobei dieses nun eher auf erhöhte Durchschnittstemperaturen und den damit verbundenen geförderten Krankheits- und Schädlingsbefall sowie Dürre und auf Luftverschmutzung zurückgeführt werden kann.¹⁶⁸ Wenn auch vergifteter Niederschlag und das damit verbundene Waldsterben ein Phänomen war, das erst einige Jahre nach *Silent Running* seinen Höhepunkt im gesellschaftlichen und politischen Diskurs erreichte und danach wieder abklang, so ist eines jedoch spätestens ab den siebziger Jahren klar: Es gibt Grenzen, selbst für die Wissenschaft und Technologie. Diese haben ihren sozialen sowie ökologischen Preis und zeigen früher oder später Konsequenzen. Die Ressourcen der Erde sind endlich und darum gilt, um das Credo des SF-Autors Arthur C. Clarke umzukehren, Folgendes: „Nicht alles, was theoretisch möglich ist, sollte realisiert werden.“¹⁶⁹

5.1.2. An den „Grenzen des Wachstums“ – Ressourcenknappheit und Überbevölkerung in *Soylent Green* (Fleischer, 1973)

Mit der Umweltzerstörung kann auch die Angst vor Hunger in einer überbevölkerten Welt, deren Ressourcen an Energie und Nahrung zu Ende gehen, in Verbindung gebracht werden. Politische Relevanz erhielt das Thema der ausgelaugten Erde durch die Umweltschutzbewegungen bzw. durch den „Club of Rome“, der sich für die Veränderung des globalen Verbrauchs limitierter Ressourcen einsetzt.¹⁷⁰ Dieser gab im Jahr 1972 die Studie „Die Grenzen des Wachstums“ in Auftrag, welche auf politischer Ebene ein Signal setzte und die Zerstörung der Lebensgrundlagen der Menschen näher in den Blick nahm. Sie analysierte die Entwicklung der Zivilisation auf fünf globalen Sektoren: Wachstum der Bevölkerung, Industrialisierung, Umweltverschmutzung, Nahrungsmittelproduktion, Ausbeutung natürlicher Rohstoffe.¹⁷¹ Der Club of Rome kam zu dem Schluss, dass „die absoluten Wachstumsgrenzen auf der Erde im Laufe der nächsten hundert Jahre erreicht“ und die

¹⁶⁸ Vgl. Spiegel: Klimawandel soll Waldsterben ausgelöst haben. In: Spiegel Wissenschaft. 23.01.2009. Online unter: <https://www.spiegel.de/wissenschaft/natur/nordamerika-klimawandel-soll-waldsterben-ausgeloesst-haben-a-603008.html> (Zugriff am 13.05.2020).

¹⁶⁹ Vgl. Karlheinz Steinmüller: Zukunftsforschung und Science Fiction: No Close Encounters? In: Klaus Burmeister/Karlheinz Steinmüller (Hg.): Streifzüge ins Übermorgen, S. 13–31, hier S. 24f.

¹⁷⁰ Vgl. Ulrich Broich: Themen der Science Fiction, S. 69.

¹⁷¹ Vgl. Hölscher: Die Entdeckung der Zukunft, S. 221.

Folgen dessen ein „ziemlich rasches und nicht aufhaltbares Absinken der Bevölkerungszahl und der industriellen Kapazität“ wären:

“If the present growth trends in world population, industrialization, pollution, food production, and resource depletion continue unchanged, the limits to growth on this planet will be reached sometime within the next one hundred years. The most probable result will be a rather sudden and uncontrollable decline in both population and industrial capacity.”¹⁷²

Um dies zu verhindern, müsse so bald als möglich eine Eindämmung der Wachstumstendenzen erfolgen, damit das Gleichgewicht zwischen Ökologie und Ökonomie wiederhergestellt werden könne.¹⁷³ Zudem wiesen sie darauf hin, dass der Mensch und die Natur nicht getrennt voneinander betrachtet werden könnten, sondern dass die Menschen als Teil ihrer Umwelt von dieser abhängig seien. Die Umwelt sei ein bedeutender Faktor für menschliche Produktion, Wachstum, Wohlstand und Gesundheit.¹⁷⁴ Jener auf Computersimulationen des MIT (Massachusetts Institute of Technology) basierende Bericht des Club of Rome markiert somit eine neue Welle sozialer Bewusstseinsbildung, die parallel zur Formation von "New Hollywood" Anfang der 1970er Jahre verläuft. In einem Dreieck aus politischer Ökologie, melancholischen Stimmungslagen sowie Gesellschaftskritik und neuen ästhetischen Entwicklungen im Kino siedeln sich einige Filme an, die im Nachhall der Studie eine düstere und zutiefst pessimistische Zukunft skizzieren.¹⁷⁵ Einer davon ist der Science Fiction-Klassiker *Soylent Green*, der 1973 bereits ein Jahr nach dem Erscheinen der „Grenzen des Wachstums“ gezeigt wurde. Nicht nur die Filmwissenschaftler*innen des Österreichischen Filmmuseums, sondern auch Historiker wie Joachim Radkau oder Sebastian Müller bringen *Soylent Green* mit dem Bericht des Club of Rome in Verbindung und schaffen somit eine anschauliche Basis, die den Film bereits vor seinem historischen, gesellschaftlichen sowie politischen Hintergrund verortet.¹⁷⁶

¹⁷² Donella H. Meadows/Dennis Meadows/Jorgen Randers/William W. Behrens III: *The Limits to Growth*. A Report for The Club of Rome's Project on the Predicament of Mankind. New York 1972, S. 23.

¹⁷³ Vgl. ebd., S. 24.

¹⁷⁴ Vgl. Naomi Oreskes/Erik M. Conway: *Vom Ende der Welt*. Chronik eines angekündigten Weltuntergangs. München 2015, S. 86f.

¹⁷⁵ Vgl. Österreichisches Filmmuseum: *Triste Technik. Science-Fiction und Melancholie, 1968-1983*. Wien 1. Dezember 2016 bis 5. Jänner 2017. Online unter: https://www.filmmuseum.at/jart/prj3/filmmuseum/main.jart?rel=de&reserve-mode=active&content-id=1216720898687&schienen_id=1478091624469 (Zugriff am 16.04.2020).

¹⁷⁶ Vgl. Radkau: *Geschichte der Zukunft*, S. 406. Vgl. Müller: *Endzeitfilm als Gesellschaftskritik*. Online unter: <https://le-bohemien.net/2012/10/08/soylent-green-endzeitfilm-als-gesellschaftskritik/> (Zugriff am 14.05.2020).

Ein Begriff, der angesichts dieses Diskurses nicht außen vor gelassen werden darf, ist jener der Globalisierung. In ihr gipfelt jeder ökonomische Fortschritt, jede technische Errungenschaft; gemeint ist das Zusammenwachsen, die Verflechtung der Welt in verschiedenen Bereichen. Sie ist – und der Name ist hierbei Programm – ein Phänomen, das die ganze Welt betrifft. Überall auf der Erde herrscht in unterschiedlichem Ausmaß technisches und ökonomisches Wachstum, der Fortschritt bezüglich globaler Vernetzung steigt immer weiter an. So bezeichnet auch Hartmut Rosa die moderne Gesellschaft als eine „Beschleunigungsgesellschaft“ in dem Sinne,

„dass in ihr technische Beschleunigung und die Beschleunigung des Lebenstempos zugleich auftreten, was bedeutet, dass es zu einer [...] kulturell und/ oder strukturell begründeten Verknüpfung von Wachstums- und Beschleunigungsprozessen kommt.“¹⁷⁷

In der postapokalyptischen Welt hingegen, die die Welt der Moderne überwunden hat, kommt es einerseits zu einer Entschleunigung des Lebens, vor allem in Hinblick auf die Technik und durch sie bedingte florierende Ökonomie, welche nach dem vollkommenen Zusammenbruch plötzlich nichtig geworden ist. Andererseits beschleunigt sich das Leben der Protagonist*innen dahingehend, dass sie ständig um ihren Platz in der neuen Gesellschaft oder schlichtweg um ihre Nahrung kämpfen müssen; es ist eine neue Art der Beschleunigung, die weder mit Technik noch mit Medialität oder Globalisierung zu tun hat. Weiters konstatiert Rosa, dass diese Beschleunigung eine „Desynchronisation“ hervorrufen kann; wenn die rasanten Zeitmuster der Gesellschaft die Reproduktions- und Regenerationsfähigkeit der natürlichen Umwelt überfordern, droht eine Ökokatastrophe. Anders gesagt werden die natürlichen Ressourcen der Umwelt schneller verbraucht, als dass sie sich regenerieren können; so kann es zu einem Kollaps des Ökosystems kommen.¹⁷⁸

Eben jene Beschleunigung und Desynchronisation hat die Erde in *Soylent Green* mitgemacht. Ähnlich wie der bereits analysierte Film *Silent Running* beginnt Richard Fleischers Werk mit einer Täuschung, die jedoch viel rasanter in eine große Ent-Täuschung umschlägt:

„Zu harmonischer Musik sieht man Bilder vom Landleben des frühen 20. Jahrhunderts. Fotos von Menschen, erste Automobile und Fluggeräte wechseln sich ab. Dann schreitet die Zeit voran, und man bekommt immer mehr Menschen und Maschinen zu sehen. Schließlich wird die Musik immer schriller und unter die gezeigten Menschenmassen

¹⁷⁷ Hartmut Rosa: Beschleunigung. Die Veränderung der Zeitstrukturen in der Moderne. 10. Auflage. Frankfurt am Main 2014, S. 256.

¹⁷⁸ Vgl. ebd., S. 485.

mischen sich Bilder von Müllbergen und Fabrikschornsteinen. So gelangt der Zuschauer schließlich ins New York des Jahres 2022.“¹⁷⁹

Viel Zeit wird den Rezipient*innen nicht zugestanden, sich von den (höchstwahrscheinlich aus der Realität stammenden) Bildern genug schockieren zu lassen, um in die passende Stimmung für die fiktive, dysfunktionale und postapokalyptische Welt zu gelangen. Die 40 Millionen Einwohner*innen New Yorks hausen größtenteils in Autowracks, die auf den Straßen vor sich hin rosten, oder schlafen zusammengepfercht in den Stiegenhäusern der bestehenden Gebäude. Das Stadtbild ist geprägt von einem grünen Schimmer, der sich dunstartig in der verpesteten Luft ausgebreitet hat.¹⁸⁰ Die Ausstatter*innen verzichten im Film konsequent auf jegliches futuristisches Design; sämtlich sichtbare Geräte gab es bereits im Entstehungsjahr 1973. Es scheint, als hätten Stillstand und Degeneration den Fortschritt abgelöst, dessen Schattenseiten wohl für den Zustand im Jahr 2022 verantwortlich sind.¹⁸¹



Abbildung 8: Die überbevölkerten Straßen von New York in grünem Smog. Bildausschnitt aus *Soylent Green*, 07:23.

Ein historisch geschärfter Blick zeigt, dass der Film in jener Zeit die Angst der USA vor der Zukunft projiziert.¹⁸² Der postapokalyptische Zustand in *Soylent Green* erweist sich als hoffnungslos, final und global; die Erde ist nicht mehr zu retten. Dies bestätigt auch der Fokus der Narration, der klar auf der detaillierten Darstellung des Überlebens in der neuorganisierten

¹⁷⁹ Florian Rinke: Retro-Kiste. Jahr 2022 ... die überleben wollen – *Soylent Green*. 11.08.2019. Online unter: <http://www.robots-and-dragons.de/news/120783-retro-kiste-jahr-2022-uberleben-wollen-soylent-green> (Zugriff am 14.05.2020).

¹⁸⁰ Vgl. Müller: Endzeitfilm als Gesellschaftskritik. Online unter: <https://le-bohemien.net/2012/10/08/soylent-green-endzeitfilm-als-gesellschaftskritik/> (Zugriff am 14.05.2020).

¹⁸¹ Vgl. Christian Hellmann: *Soylent Green*. In: Norbert Stresau/Heinrich Wimmer (Hg.): Enzyklopädie des Phantastischen Films. Filmlexikon, Personenlexikon. Themen/Aspekte. Alles über Science Fiction-, Fantasy-, Horror- und Phantastikfilme. Loseblattausgabe. Meitingen 1986, S. 3.

¹⁸² Vgl. Koebner: Science Fiction, S. 260.

und totalitär anmutenden Welt liegt. Verbunden mit der katastrophalen Überbevölkerung sind eine Klimaerwärmung, die bedingt, dass die geplagten Gesichter der Leute ständig mit einem Schweißfilm überzogen sind, sowie eine extreme Ressourcenknappheit. In dieser Welt sind alle Güter knapp: Nahrungsmittel, Wasser, Energie und Treibstoff sind den Reichen vorbehalten, für die restliche Bevölkerung jedoch unerschwinglich. Diese wird mit einer aus Soja sowie Plankton synthetisch hergestellten Fertignahrung, dem sogenannten roten, gelben, oder dem neu auf den Markt gekommenen grünen „Soylent“ abgespeist. Die geruchs- sowie geschmackslosen Chips erinnern in ihrem Namen an das Wort „soil“, das verschiedene Bedeutungen von „Dung“ über „(Acker-)Boden“ bis hin zu „Grünfutter“ haben kann und somit eine Natürlichkeit suggeriert.¹⁸³ Tatsächlich hat der Großteil der Menschen keinerlei Vorstellungen davon, wie richtige Lebensmittel sein sollten, haben sie doch nie solche zu Gesicht bekommen. Nur wenige, sehr alte Personen haben noch die Zeit vor der Apokalypse – die „gute, alte Zeit“ – erlebt.

Dieser Gegensatz manifestiert sich auch im Verhältnis der beiden Hauptfiguren, dem Polizeidetektiv Thorn und seinem alten Mitbewohner Sol Roth, der ihm als sogenanntes „Book“ bei Recherchearbeiten in den Ermittlungen hilft. In dieser Bezeichnung entmenslicht, ist der ehemalige Universitätsprofessor Sol eine Art Werkzeug, ein wandelndes Buch in einer Welt, in der sowohl geschriebenes Wort als auch Papier – dessen Produktion aufgrund von Rohstoffmangel längst eingestellt worden war – zum Luxusgut geworden sind.¹⁸⁴ Wenn er Thorn – der nie eine andere Welt kennengelernt hatte als jene, in der sie nun leben müssen – von natürlichem Essen und blühender Natur erzählt, so zeigt dieser kein Verständnis dafür. „I know, Sol. You told me before. [...] Eat some Soylent Green and calm down“¹⁸⁵ gibt ihm dieser zur Antwort, wenn Sol verzweifelt versucht, dem vollkommen Unwissenden von der alten Erde zu erzählen:

„You know, when I was a kid...food was food. Before our scientific magicians poisoned the water...polluted the soil, decimated plant and animal life. Why, in my day, you could buy meat anywhere. Eggs, they had. Real butter. Fresh lettuce in the stores. [...] How can anything survive in a climate like this? A heat wave all year long. A greenhouse effect. Everything is burning up.“¹⁸⁶

¹⁸³ Vgl. Koebner: Science Fiction, S. 263.

¹⁸⁴ Vgl. Ebd., S. 260.

¹⁸⁵ Richard Fleischer: Soylent Green. Beverly Hills: Metro-Golwyn-Mayer Studios Inc. 1973, 05:50.

¹⁸⁶ Ebd., 05:29.

In dieser Sequenz wird einerseits deutlich, dass das Leben in der postapokalyptischen Welt nur von wenigen Wissenden wie Sol hinterfragt wird, andererseits wird die Frage nach dem Ursprung der Zerstörung aufgerollt. Die Ursache der Apokalypse wird in dem Film ansonsten nicht thematisiert, jedoch wird deutlich, dass sie durch die Menschheit selbst verschuldet sein muss. Das Buch Sol wirkt in seinen aufklärerischen Bemühungen – absurderweise ähnlich jenem tatsächlichen Buch in *Silent Running* – wie ein Relikt, ein Überbleibsel aus einer anderen Welt, die, obwohl sie bereits tot und erloschen ist, zusammen mit ihm endgültig sterben wird.



Abbildung 9: Thorn und Sol inmitten des Luxusgutes "Bücher". Bildausschnitt aus *Soylent Green*, 36:48.

Getarnt als Kriminalgeschichte, in der Thorn an einem Mordfall eines Aufsichtsratsmitgliedes des Nahrungsherstellers „Soylent Company“ ermittelt, wandelt sich das Narrativ bis hin zu einer Aufdeckungsstory, die das Geheimnis von „Soylent Green“ lüften will. Denn nicht nur mit dem Thema rund um Arbeitslosigkeit und verfallendem Wohlstand, sondern auch in der Erzählung eines Mordes liegt der Film in den frühen siebziger Jahren voll im Trend:

„Mit dem Beginn der 70er Jahre gelangte das sogenannte Goldene Zeitalter an sein Ende, die Arbeitslosigkeit stieg an. Symptomatisch waren die Folgen dieser Krise im New York der frühen 70er Jahre zu beobachten. Wegen des Niedergangs der Wall Street stand die Stadt 1975 am Rande der Pleite, da Steuern auf die Gewinne des Finanzsektors einen wesentlichen Teil der Einnahmen der Stadtverwaltung ausmachten. Die Stadt verfiel zusehends, Mord und Totschlag in den Straßen nahmen rapide zu. Zwischen 1963 und

1973 verdreifachte sich die Zahl der Morde in New York von 500 auf über 1500 jährlich.¹⁸⁷

Wenn also Thorn den alten Sol darauf hinweist, seine Arbeit rasch zu erledigen, da sonst ihrer beider Job auf dem Spiel stünde, ist dies für die Zeitgenoss*innen genauso ein aktuelles Problemfeld wie die Morde, die sich in den Städten der USA offenbar häufen. Im Film manifestiert sich dies in dem ständigen Konflikt zwischen Thorn und seinem Vorgesetzten Lt. Hatcher, der sich aufgrund der hohen Verbrechensrate gezwungen fühlt, ungelöste Fälle vorzeitig zu schließen.

Nicht nur der Gegensatz zwischen Vergangenheit und Gegenwart wird immer wieder deutlich, sondern auch jener zwischen Mangel und Überfluss. Die postapokalyptische Welt in *Soylent Green* ist geprägt von einer riesigen Kluft zwischen Arm und Reich. Während die unterste Schicht der Bevölkerung auf den Straßen um das nackte Überleben kämpfen muss, wohnt Thorn mit Sol in einem kleinen, heruntergekommenen Appartement, in dem sie die Elektrizität mit einem montierten Fahrrad erzeugen müssen, und sie können sich – wie es scheint – damit trotzdem sehr glücklich schätzen. Im Kontrast dazu steht der Überfluss in der Wohnung des Mordopfers, das nicht nur warmes Wasser, sondern auch Bourbon, eine Seife und eine Konkubine namens „Shirl“ besitzt, die als „Furniture“ mit der Wohnung zusammen gemietet werden kann.¹⁸⁸ Es wird davon ausgegangen, dass sich in Krisensituationen diese Kluft zwischen Arm und Reich immer weiter vergrößert; allen ist bewusst: droht der Menschheit eine Katastrophe, sind es immer die Ärmsten, die als erste (und einzige) leiden werden.

Die ultimative Inkorporation des Bösen ist in *Soylent Green* der Gouverneur Santini, der die Spitze der privilegierten Gesellschaft darstellt und offenbar die gesamte Lebensmittelindustrie unter Kontrolle hat. Er ist es, der das Sagen über die raren Ressourcen hat, der die letzten Bäume in einem winzigen Zelt inspiziert, der Auftragsmorde erteilt, um die Fassade nach außen hin zu wahren. Dies deutet auf das wachsende Misstrauen gegenüber der politischen Elite hin, das sich in der Zeit des Filmes weiter ausbreitete: Zynisches Wettrüsten der Supermächte angesichts zunehmender weltweiter Hungerprobleme sowie das schwindende Vertrauen in die als korrupt, machthungrig und unfähig erkannten politischen Führer führte zu Ohnmachtsgefühlen und zu Ängsten in der Bevölkerung.¹⁸⁹ Nicht zuletzt kann als eines der

¹⁸⁷ Vgl. Müller: Endzeitfilm als Gesellschaftskritik. Online unter: <https://le-bohemien.net/2012/10/08/soylent-green-endzeitfilm-als-gesellschaftskritik/> (Zugriff am 14.05.2020).

¹⁸⁸ Vgl. Koebner: Science Fiction, S. 262.

¹⁸⁹ Vgl. Faulstich: Grundkurs Filmanalyse, S. 198.

im Film behandelten Themen die Paranoia genannt werden, dass keinen Autoritätspersonen und Experten mehr getraut werden könne. Die Watergate-Affäre, im Rahmen derer seit 1972 Ermittlungen gegen die Regierung Nixon liefen, kann diesbezüglich als ein einschneidendes Erlebnis genannt werden, welches *Soylent Green* implizit immer wieder aufgreift.¹⁹⁰

Wie bereits erwähnt, wird die Kriminalgeschichte immer mehr zu einer, in der Thorn sich auf die Antwort nach viel essenzielleren Fragen begibt. Er hat weder im Sinne, die hoffnungslos verlorene Welt zu retten noch möchte er sie verbessern. Er will – und dabei wird er durch Sol immer wieder angespornt – die Wahrheit herausfinden. Einerseits ist damit die Wahrheit über die alte, vergangene Erde gemeint. Als er gemeinsam mit Sol seine erste richtige Mahlzeit, bestehend aus konfiszierten Lebensmitteln, einnimmt, erlangt er die erste Wahrheit: jene nach dem wahren Genuss von Essen. Zur zweiten Wahrheit gelangt Thorn, als er Sol im „Home“ begleitet. Dabei handelt es sich um eine Sterbeanstalt, in der Menschen ihr Leben mehr oder weniger freiwillig beenden lassen können. Auf Breitformat und mit Dolby-Stereo, welcher klassische Musik wiedergibt, werden Videoaufnahmen von Pflanzen und Tieren in intakter Natur gezeigt. Die Auswahl der Musikstücke in dieser Szene ist keinesfalls zufällig: Ludwig van Beethovens 1. Satz der 6. Sinfonie: „Erwachen heiterer Empfindungen bei der Ankunft auf dem Lande“ und Edvard Griegs „Peer-Gynt-Suite No.1: Morgenstimmung“ begleiten Sol in seinen letzten Minuten. Dessen Tod wird schließlich passenderweise vom Musikstück „Åses Tod“ ebenfalls aus der Peer-Gynt-Suite musikalisch kommentiert.¹⁹¹ Endlich begreift Thorn, was er nie erlebt und doch verloren hat: die wahre Schönheit der Natur. Sol darf somit am Ende seines Lebens noch ein einziges Mal in seine gute, alte Welt eintauchen, jedoch lediglich in Form einer Videodarstellung.¹⁹²

„Consider how infrequently the medium of film is pictured in these scenarios. (Rare is the post-apocalyptic world in which the electrical power grid survives intact, much less an internet connection with Apple TV.) When film technology does appear, it is often as a digitized medium of power, surveillance, and control.“¹⁹³

Ein Mittel der Macht und Kontrolle ist das bewegte Bild auch in *Soylent Green*. Denn die festgehaltenen Bilder und der Ton gehören ebenso den Mächtigen und fungieren lediglich als

¹⁹⁰ Vgl. Nashawaty: A Brief History of the Cinematic Apocalypse. Online unter: <https://ew.com/article/2014/06/27/brief-history-cinematic-apocalypse/> (Zugriff am 15.05.2020).

¹⁹¹ Vgl. Leila Akremi: Kommunikative Konstruktion von Zukunftsängsten. Imaginationen zukünftiger Identitäten im dystopischen Spielfilm. Wiesbaden 2016, S. 338f.

¹⁹² Vgl. Koebner: Science Fiction, S. 262.

¹⁹³ Christopher Schmidt: Why are dystopian films on the rise again? 19.11.2014. Online unter: <https://daily.jstor.org/why-are-dystopian-films-on-the-rise-again/> (Zugriff am 30.05.2020).

eine abschließende Belohnung vor dem Tod, vor dem Erweisen des letzten Dienstes an der neuen Menschheit. In dieser Sequenz zeigt sich auch, dass dem Film eine gewisse nostalgische Ader eigen ist, wie es in der Science Fiction so oft der Fall ist: „In der Science Fiction gibt es immer nur eine vertraute, sichere Welt: die alte Erde. Es ist die Erde von einst, nicht die von heute, nicht die der Zukunft.“¹⁹⁴



Abbildung 10: Thorn und Sol sehen Videoaufnahmen von der heilen Welt. Bildausschnitt aus *Soylent Green*, 01:16:21.

Die dritte Wahrheit, die Thorn erfährt, ist der politisch-gesellschaftliche Skandal, den er schließlich aufdeckt. Letzten Endes stellt sich heraus, dass das „Soylent“ alles andere als grün ist; Thorn und die Zuschauer*innen erfahren in der Schlusssequenz des Filmes, was das Geheimnis hinter der synthetischen Nahrung ist: Sol ist selbst zu „Soil“ geworden und plötzlich ist klar: „Soylent Green is people!“¹⁹⁵



Abbildung 11: Thorn auf einem Förderband voller Soylent Green. Bildausschnitt aus *Soylent Green*, 01:25:27.

¹⁹⁴ Michael Salewski: Andere Welten, andere Geschichte: Verheißung oder Drohung? In: Klaus Burmeister/Karlheinz Steinmüller (Hg.): Streifzüge ins Übermorgen, S. 33–65, hier S. 38.

¹⁹⁵ Fleischer: *Soylent Green*, 01:34:31. Vgl. Koebner: *Science Fiction*, S. 263.

In dieser Offenbarung zeigt sich wieder die existenzielle Abhängigkeit des Menschen von der fragilen Welt, die er ausbeutet und deren Herrscher er sich glaubt. Das postapokalyptische Schreckensbild gipfelt schließlich im ultimativen Tabubruch: Kannibalismus.¹⁹⁶

„Aber möglicherweise ist dieses Bild des Kannibalismus nicht nur Inbild der ultimativen Deprivation des Menschen im Krisenfall. Es ist auch die Allegorie eines menschlichen Weltverhältnisses, das wesentlich im Verzehren und Verbrauchen besteht. Wenn ihn die Erde nicht mehr ernährt, wird der Mensch sich selbst zur letzten Ressource, die er verzehrt, nachdem er die Welt aufgezehrt hat.“¹⁹⁷

Doch hat der Mensch seine Zukunft und damit auch sein Scheitern neuerdings selbst in der Hand. Je größer der technische Fortschritt und je drastischer die Unterwerfung der Natur, umso schlimmer auch die sozialen und ökologischen Konsequenzen, schlussfolgert Müller. „In dieser Welt, in der sich der Mensch durch hemmungslosen Raubbau aller seiner Ressourcen selbst entledigt hat, bleibt ihm nichts mehr anderes übrig als sich selbst zu verwerten.“¹⁹⁸ Dies zeigt deutlich, dass die Zerstörung der Umwelt unmittelbar eine Verrohung der Gesellschaft zur Folge hat. Die Unruhen in der Bevölkerung während der Nahrungsmittelvergabe werden von der Polizei gewaltvoll mit Schaufelbaggern bekämpft (die auf frapierende Art und Weise Müllautos ähneln)¹⁹⁹, schwer bewaffnete Wachen in den Stieghäusern sollen Obdachlose vom Eindringen abhalten, junge Frauen werden in den Luxuswohnungen als "Furniture" gehalten und anstelle von Krankenhäusern gibt es Euthanasiezentren.²⁰⁰

Interessanterweise greift auch in diesem Fall die Problematik rund um das Verhältnis von Literaturvorlage und Film. *Soylent Green* entstand nach dem Roman *Make Room! Make Room!* des US-amerikanischen Science-Fiction-Autors Harry Harrison, wobei die Geschichte aus dem Jahr 1999 ins Jahr 2022 verlegt wird.²⁰¹ Besonders in Bezug auf die behandelten Themen der Überbevölkerung und Ressourcenverschwendung wird ein Gegensatz in den Ansichten des Autors der Romanvorlage und des Regisseurs deutlich. Während Harrison die Enthüllungsgeschichte rund um das Geheimnis des Nahrungsmittels Soylent Green ausspart

¹⁹⁶ Vgl. Horn: Zukunft als Katastrophe, S. 31.

¹⁹⁷ Ebd., S. 31.

¹⁹⁸ Vgl. Müller: Endzeitfilm als Gesellschaftskritik. Online unter: <https://le-bohemien.net/2012/10/08/soylent-green-endzeitfilm-als-gesellschaftskritik/> (Zugriff am 14.05.2020).

¹⁹⁹ Vgl. Hellmann: Soylent Green, S. 4.

²⁰⁰ Vgl. Rinke: Retro-Kiste. Online unter: <http://www.robots-and-dragons.de/news/120783-retro-kiste-jahr-2022-uberleben-wollen-soylent-green> (Zugriff am 14.05.2020).

²⁰¹ Vgl. Hellmann: Soylent Green, S. 2.

und den Fokus auf die Umweltzerstörung legt, kritisiert er, dass der Film diesbezüglich von seiner Vorlage abweicht und eine Kriminalgeschichte in den Vordergrund stellt:

„I think the worst part of it was the screenplay. It just about qualifies as a second-rate thriller...well, maybe with hindsight, it isn't *that* bad, in that it was supposed to be a commercial product and it certainly proved successful, but it lost a lot of the feeling of the book.”²⁰²

Auf den Hauptdarsteller Charlton Heston jedoch spricht er ein großes Lob aus, dass dieser – wenn er „für seinen eigenen Geschmack auch politisch ein wenig zu weit auf der rechten Seite stünde“ – in die Umweltthematik des Films emotional sehr involviert gewesen sei und diesen so enorm aufgewertet hätte. Überhaupt, so Harrison, wäre die Produktion des Films ohne das Einwirken Hestons nicht zustande gekommen, da dieser eine Menge Mühe und finanzielle Mittel aufgewendet hätte, um die Produktionsfirma Metro-Goldwyn-Mayer letztlich überzeugen zu können. Diese seien der Ansicht gewesen, dass das Sujet der Überbevölkerung für ein Budget von 4 Millionen Dollar schlichtweg nicht wichtig genug gewesen wäre. Erst nach Hinzufügen des Handlungsstranges rund um den Kannibalismus seien sie für die Idee zu gewinnen gewesen.²⁰³ Im Gegensatz dazu wirkt der Kommentar des Regisseurs Richard Fleischer wenig selbstkritisch in Bezug auf sein Werk, was auch daran liegen könnte, dass er seinen Film als ein von der „Literaturvorlage“ unabhängiges Werk sieht, das lediglich dessen Idee aufgreift. Er ist davon überzeugt, mit dem Film eine wichtige Thematik zu repräsentieren und trotz des eingegangenen Risikos erfolgreich kommerziell aufzubereiten:

„The story of *Soylent Green* concerned one of my favourite topics really – the pollution of the environment, what's happening to us and what will happen to us. It's a look into the future but I don't consider it science fiction – it's science fact. It was a bit of a commercial risk to show the future as being grim and depressing, but I don't think you can honestly show how wonderful the future is going to be when you know how terrible it will be.”²⁰⁴

An diesen beiden Kommentaren zeigt sich, wie unterschiedlich der Diskurs rund um Umweltzerstörung, Ressourcenverschwendung und Überbevölkerung zur Zeit der Produktion von *Soylent Green* wahrgenommen wurde. Während Fleischer der Meinung ist, mit zu drastischen Bildern die Bevölkerung zu schockieren und damit dem kommerziellen Erfolg seines Films zu schaden, ist Harrison zufolge der Umweltaspekt noch zu wenig rigoros

²⁰² John Brosnan: *Future Tense. The Cinema of Science Fiction*. New York 1978, S. 204.

²⁰³ Vgl. ebd., S. 205.

²⁰⁴ Vgl. ebd., S. 208f.

umgesetzt. Die Produktionsfirma MGM hingegen misst dem budgetären Umstand wesentlich größere Bedeutung zu als der Botschaft, die transportiert wird; in ihren Interessen liegt es primär, Profit zu machen, ohne viele Risiken einzugehen. Filmemacher wie Richard Fleischer bewegen sich somit ständig auf einem Balanceakt zwischen der Verwirklichung eines (oft aussagekräftigen) Projekts und – wenn man Bergala in seiner Abneigung gegenüber dem Transport von „Absichten“ in Filmen nicht allzu wörtlich nimmt²⁰⁵ – der Vermittlung einer Botschaft sowie dem Druck, kommerziell erfolgreich zu sein. Die breite Masse will, wie so oft, alles zugleich: sie will moderat schockiert, ein bisschen belehrt und vor allem gut unterhalten werden. *Soylent Green* als eine der bekanntesten „Ökodystopien“ befindet sich bereits 1973 als Teil eines Diskurses in einem thematischen Spannungsfeld, das bis heute aktuell ist. Im Kontext seiner Entstehungszeit weist er vor allem auf die Endgültigkeit der postapokalyptischen Imagination hin; die Zukunft wird schon bald unrettbar verloren sein und wenn es so weit ist, wird die Menschheit in ihrer Ohnmacht nichts anderes tun können, als ums Überleben zu kämpfen.

5.1.3. *Mad Max* (Miller, 1981) und der Kampf ums Öl

Ebenfalls mit dem pessimistischen Zukunftsdenken der siebziger und achtziger Jahre in Verbindung gebracht wurde von den Zeitgenoss*innen die durch den Nahostkrieg ausgelöste Ölkrise im Jahr 1973, die einerseits als „Kulturschock“ gehandelt wurde, jedoch andererseits für die Insider des Ölgeschäfts keineswegs überraschend kam. Immerhin gründeten die großen Erwartungen, die damals auf die Kernenergie gesetzt wurden, auf dem Bewusstsein der Endlichkeit der Ölressourcen.²⁰⁶ Jedoch war die Ölpreiskrise bzw. Ölkrise viel weniger einem natürlichen Engpass an Rohöl als politischen Interessen einzelner unterschiedlicher Staaten und den damit verbundenen Auseinandersetzungen geschuldet. So hatte der arabisch-israelische Jom-Kippur-Krieg aus dem Jahr 1973 zur Folge, dass von arabischer Seite durch die OAPEC (Organization of Arab Petroleum Exporting Countries) über die USA und Teile Europas ein Ölembargo verhängt wurde, weswegen die Ölpreise in die Höhe schnellten. Beispielsweise erhöhte sich der Preis für ein Fass Rohöl, welches 159 Liter umfasst, von etwa drei auf mehr als zwölf Dollar.²⁰⁷ Bis Mitte des Jahres 1974 dauerte das Embargo an, danach waren sich alle Verbraucherländer ihrer Abhängigkeit von den Erzeugerländern im Nahen

²⁰⁵ Vgl. Bergala: *Kino als Kunst*, S. 42.

²⁰⁶ Vgl. Radkau: *Geschichte der Zukunft*, S. 290f.

²⁰⁷ Vgl. Klaus-Peter Schmid: Die kleine Ölkrise. In: *Die Zeit*. 43/2004. Online unter: <https://www.zeit.de/2004/43/Konjunktur> (Zugriff am 22.05.2020).

Osten bewusst.²⁰⁸ Eine zweite drastische Preissteigerung gab es wenige Jahre später in den Jahren 1979 und 1980, als sich mit der iranischen Revolution und dem beginnenden Krieg zwischen Iran und dem Irak in wichtigen Ölförderländern der Golfregion große Unsicherheit breit machte.²⁰⁹ Mengenausfälle sorgten für extreme Preissprünge in den westlichen Staaten; gleichzeitig setzte eine Wende an den Weltmärkten ein und Ölexporte aus der Nordsee und Alaska, aber auch aus der damaligen UdSSR kamen vermehrt auf.²¹⁰

Vor diesem historischen Hintergrund entstanden die Filme aus George Millers kommerziell enorm erfolgreichen *Mad Max*-Trilogie. Max, der als eine Art postapokalyptischer Autobahnpolizist der MFP, der Main Force Patrol, angehört, wird nach der Ermordung seiner Familie sowie seines Kollegen durch eine Motorradgang zum unbarmherzigen Rächer und später zum Helden hochstilisiert.

„When the original *Mad Max* hit theaters in 1979, it felt like a new kind of action movie. Set in the parched and lawless Australian outback in the not-so-distant future, when feral gangs of scavenger bikers terrorize the populace, George Miller’s Molotov cocktail of demolition-derby mayhem and bleak vigilante violence put such a fresh spin on the decades-old end-of-the-world scenario that it was easy to overlook just how perfectly timed it actually was.“²¹¹

Bereits im ersten Teil wird ein Benzintanklastwagen von einer Motorradbande überfallen – eine Vorausdeutung auf den zweiten Teil *The Road Warrior* aus dem Jahr 1981, in dem der Ölmangel offensichtlich bereits weiter fortgeschritten ist und zum endgültigen Zusammenbruch der Zivilisation geführt hat. Zeitlich verortet sind die Filme jeweils einige Jahre in der Zukunft ihrer Entstehungszeit, wobei ein deutlicher Unterschied zwischen dem Setting des ersten und des zweiten Teils zu erkennen ist. Der Zustand im ersten Teil ist als sogenannte „kontinuierliche Endzeit“ zu bezeichnen, bei der eine fließende Entwicklung aus den gegebenen Zuständen anzunehmen ist; im zweiten und dritten Teil der Reihe jedoch ist man tatsächlich in der Endzeit angekommen.²¹² Während Max im Film aus dem Jahr 1979 durch eine zwar etwas mitgenommene und demolierte, gleichsam gewaltvolle wie korrupte,

²⁰⁸ Vgl. Anthony Sampson: Die Sieben Schwestern. Die Ölkonzerne und die Verwandlung der Welt. Reinbek 1976, S. 281.

²⁰⁹ Vgl. Schmid: Die kleine Ölkrise. Online unter: <https://www.zeit.de/2004/43/Konjunktur> (Zugriff am 22.05.2020).

²¹⁰ Vgl. Regine Palm: Opec zwischen Macht und Ohnmacht. 13.09.2005. Online unter: <https://www.handelsblatt.com/finanzen/maerkte/devisen-rohstoffe/das-oelkartell-wurde-vor-45-jahren-gegruendet-opec-zwischen-macht-und-ohnmacht/2550930-all.html> (Zugriff am 22.05.2020).

²¹¹ Nashawaty: A Brief History of the Cinematic Apocalypse. Online unter: <https://ew.com/article/2014/06/27/brief-history-cinematic-apocalypse/> (Zugriff am 22.05.2020).

²¹² Vgl. Krah: Weltuntergangsszenarien und Zukunftsentwürfe, S. 209f.

jedoch noch einigermaßen intakte Welt streift, bietet das Szenario in *The Road Warrior* ein weitaus unwirtlicheres Bild: die Erde ist zerstört, die Zivilisation ist zusammengebrochen und vereinzelt kämpfen Gruppierungen um das Überleben und um die wichtigste Ressource – Treibstoff.



Abbildung 12: Max und sein Hund suchen in der postapokalyptischen Wüste Australiens nach Treibstoff. Bildausschnitt aus *Mad Max 2: The Road Warrior*, 07:49.

Eher unüblich für Endzeitfilme schildert *The Road Warrior* anfangs durch ein Voice-Over relativ detailliert, wie es zur Apokalypse gekommen ist. Grund dafür war, dass nach dem ersten *Mad Max*-Film Drehbuchautor Terry Hayes dazu angehalten wurde, eine Hintergrundgeschichte für den ersten und zweiten Teil auszuarbeiten. Dazu werden einzelne Ausschnitte aus dem ersten Film genommen; es wirkt, als würde versucht werden, eine Kontinuität herzustellen, obwohl eine Fortsetzung offenbar zur Zeit des ersten Teiles nicht geplant war.

“I remember a time of chaos...ruined dreams, this wasted land. But most of all, I remember the Road Warrior...the man we called Max. To understand who he was, you have to go back to another time...when the world was powered by the black fuel...and the deserts sprouted great cities of pipe and steel. Gone now, swept away. For reasons long forgotten, two mighty warrior tribes went to war...and touched off a blaze which engulfed them all. Without fuel they were nothing. [...] Their leaders talked and talked and talked. But nothing could stem the avalanche. Their world crumbled...the cities exploded.”²¹³

In dem Prolog werden historische Videoausschnitte von Ölförderanlagen, Kriegsmaschinen und verhandelnden bzw. streitenden Politiker*innen gezeigt. Vor dem Hintergrund des Kalten

²¹³ George Miller: *Mad Max 2: The Road Warrior*. Australien: Kennedy Miller Productions 1981, 01:41.

Krieges, der im Jahr 1981 allgegenwärtig war, ist naheliegend, dass die beiden „mächtigen Stämme“, die um die Ressourcen kämpfen, auf die USA und die Sowjetunion anspielen sollen. Die allgemeine Angst vor einem Dritten Weltkrieg, der mit Atomwaffen geführt werden sollte, war ständig vorhanden. Nach dem sogenannten Doppelbeschluss der Nato Anfang der achtziger Jahre, bei dem sowohl die Raketenauflistung als auch Rüstungskontrolle von atomaren Sprengköpfen verhandelt wurden, kippten die Zukunftsvorstellungen „in apokalyptische Endzeitvisionen von einer nahen atomaren Selbstauslöschung der Menschheit und einer unaufhaltsamen Zerstörung der ökologischen Lebensgrundlagen auf der Erde.“²¹⁴ Bezeichnend ist allerdings, dass im Prolog von *The Road Warrior* neben einem amerikanischen LCVP Landungsboot aus dem Zweiten Weltkrieg lediglich sowjetische Kriegsfahrzeuge zu sehen sind: ein IS-3 Kampfpanzer, ein T-34 Kampfpanzer sowie ein PT-76 Schwimmpanzer.



Abbildung 13: Ein sowjetischer Kampfpanzer T-34 (rechts) und ein sowjetischer Schwimmpanzer PT-76 (links) im Prolog. Bildausschnitt aus *Mad Max 2: The Road Warrior*, 02:58.

Das Setting in *Mad Max 2* ist aufgrund der Nahrungsmittel- und Ressourcenknappheit zwar postapokalyptisch, jedoch nicht postnuklear, wie George Miller in einem Interview aus dem Jahr 1984 betont. Es wird deshalb nie ein Atomkrieg erwähnt, weil dieser noch nicht stattgefunden hat, so Miller. In einem Szenario rund um den nuklearen Winter wäre der Film von Grund auf ein anderer geworden, da nicht nur Bauwerke und Vegetation zerstört worden wären, sondern auch die Tier- und Menschenwelt maßgeblich durch die Strahlung beeinflusst

²¹⁴ Hölcher: Die Entdeckung der Zukunft, S. 221.

worden wäre.²¹⁵ Der dritte Teil der Reihe aus dem Jahr 1985 – *Mad Max Beyond Thunderdome* – wird in weiterer Folge tatsächlich in eine Art postnukleare Welt verlegt; bei einem Atomkrieg um die letzten Ölreserven ist die ganze Erde mitsamt ihrer natürlichen Ressourcen zerstört worden.²¹⁶ Um für den zweiten Film dennoch ein postapokalyptisches Szenario zu kreieren, wird in *The Road Warrior* der Treibstoffmangel als Auslöser für den Zerfall der „alten Welt“ hergenommen; Miller führt diesbezüglich die von ihm beobachteten Auswirkungen der Ölkrise auf die Bevölkerung Australiens als einen der Gründe an, welche ihn maßgeblich inspiriert hätten:

„What triggered off the *Mad Max* stories, was in fact the petrol rationing we had in Australia in the late Seventies. [...] I was really stunned by how readily the normal fabric of society can disintegrate when you remove something that is as essential as gas. Australia is not a violent society [...] but it took only a week or so for this severe rationing to have people trying to jump queues, resorting to violence, and going at each other with guns – just to get enough gas to go to work that week.”²¹⁷

Im Rahmen eines weiteren Interviews gibt er an, dass zu Beginn der Ölkrise niemand in dem Teil Melbournes, in dem er zu dem Zeitpunkt wohnte, Treibstoff bekommen konnte, es sei denn, es waren Rettungskräfte, Feuerwehrleute, Krankenhausmitarbeiter*innen oder die Polizei. Er hätte sich damals bereits Gedanken gemacht, wie die Situation ausarten würde, würde sie zehn Jahre andauern.²¹⁸ Auch einer der Drehbuchautoren des ersten Teiles, James McCausland, bestätigte, dass *Mad Max* im Hinblick auf die Auswirkungen der Ölpreiskrise gesehen werden darf. Die Narrative basieren auf der These, dass Menschen beinahe alles tun würden, um mobil zu bleiben und die Regierungen hingegen nicht kostspielige Infrastruktur in erneuerbare Energiequellen investieren würden, bis es letztlich zu spät wäre. Zusätzlich zur Ölkrise nennt er die Diskussion rund um das globale Ölfördermaximum – den Zeitpunkt, an

²¹⁵ Vgl. Danny Peary: Directing *Mad Max* and the *Road Warrior*: An Interview with George Miller by Danny Peary. In: Danny Peary (Hg.): Screen Flights, Screen Fantasies: The Future according to Science Fiction Cinema. New York 1984, S. 279–286, hier S. 281.

²¹⁶ Vgl. Claire McCarthy: Adaptations down under: reading national identity through the lens of adaptation studies. In: Dennis Cutchins/Katja Krebs/Eckart Voigts (Hg.): The Routledge Companion to Adaptation. New York 2018, S. 218–231, hier S. 226f.

²¹⁷ Peary: Directing *Mad Max* and the *Road Warrior*, S. 281.

²¹⁸ Vgl. Marlow Stern: ‘Mad Max: Fury Road’: How 9/11, Mel Gibson, and Heath Ledger’s Death Couldn’t Derail a Classic. Online unter: <https://www.thedailybeast.com/mad-max-fury-road-how-911-mel-gibson-and-heath-ledgers-death-couldnt-derail-a-classic?ref=scroll> (Zugriff am 25.05.2020).

dem die Förderrate kurz vor dem Abfall von Rohöl am Höhepunkt ist – als einen wesentlichen Anhaltspunkt für den „wahren Kern“ hinter der abenteuerlichen Handlung.²¹⁹

In wie vielen kleinen Details der Film politische und ökonomische Aspekte seiner Entstehungszeit aufgreift, zeigt sich am Beispiel jener Szene, in welcher Max den Öltanklastwagen steuert. Auf der Außenseite des Tankers befinden sich das fiktive Logo und die Aufschrift der „Seven Sisters“ (Abb. 14), der sieben Ölgesellschaften, die vor der Krise noch das Geschäft mit dem Erdöl fest in Händen hielten. Dabei handelte es sich um die großen Konzerne Exxon (Esso), Shell, BP, Gulf, Texaco, Mobil und Socal (Chevron), die in den fünfzig Jahren davor die internationale Ölindustrie aufgebaut hatten.²²⁰ Mit der Ölkrise 1973 jedoch mussten die Ölgesellschaften gegenüber der OPEC ein erhebliches Maß an Macht einbüßen, da die Ölschwemme, die diese seit 1960 geschwächt hatten, nun eindeutig vorüber war.²²¹ Ein Jahr nach der Ölkrise schreibt Anthony Sampson in seinem ausführlichen Werk zu den Entwicklungen rund um die Seven Sisters:

„Die westlichen Länder stellten zu ihrer Überraschung fest, dass sie es nicht mehr mit einem Kartell von Privatunternehmen, sondern mit einem Kartell souveräner Staaten aufnehmen mussten.“²²²

Unter großen Mühen eifern die Gegenspieler*innen, den Tanker in ihre Gewalt zu bringen; sie versuchen das, was die OPEC mit den Seven Sisters längst geschafft hat. Mit dem Kollateralschaden, den der Unfall an dem Tankwagen zum Schluss des Filmes verursacht, gehen auch in *The Road Warrior* die letzten Überreste des Imperiums der Seven Sisters unter. Bezeichnend ist auch die Tatsache, dass sich im Innenraum des Tankers anstelle des kostbaren Treibstoffes lediglich Sand befindet: es wird zwar nach außen hin die Fassade aufrecht erhalten, in Wahrheit jedoch ist der Kampf längst obsolet.

²¹⁹ Vgl. James McCausland, Scientists' warnings unheeded, 04.12.2006. Online unter: <https://www.couriermail.com.au/business/scientists-warnings-unheeded/news-story/f4ca1ac96028f9c15d5d565efcfff281e> (Zugriff am 23.05.2020).

²²⁰ Vgl. Sampson: Die Sieben Schwestern, S. 19.

²²¹ Vgl. ebd., S. 241.

²²² Ebd., S. 257.



Abbildung 14: Während der Verfolgungsjagd trägt der Tankwagen ein fiktives Logo mit der Aufschrift der Seven Sisters Petroleum. Bildausschnitt aus *Mad Max 2: The Road Warrior*, 1:20:55.

Drei Jahre liegen zwischen den Geschehnissen des ersten und des zweiten Filmes, es hat sich inzwischen verstärkt eine postapokalyptische Atmosphäre ausgebreitet, der angesehen werden kann, dass sie bereits einige Zeit andauert. Elektrizität und Städte existieren genauso wenig wie ausreichend Nahrung und Rohstoffe, Max' lederne Uniform ist zerfleddert, sein Bein notdürftig geschient. Ganz im Gegensatz zu *Soylent Green*, wo sich ein totalitäres, repressives Organ entwickelt hat, gibt es in *Mad Max* kein politisches System, lediglich selbstorganisierte Banden, die einander brutal bekriegen. Ebenso existiert kein geschriebenes Gesetz, es herrscht das Recht des Stärkeren im Kampf um die Ressourcen. Diese sind so knapp, dass das Öl und der Treibstoff zum begehrtesten Gut geworden sind. Seeßlen kommentiert dies folgendermaßen:

„Während *Mad Max*, den man als Kommentar zur Ölkrise verstehen konnte, sich mit manischer Ausschließlichkeit dieser Kultur der Straße widmet, öffnet *Mad Max 2* die Perspektive. Die Krise ist nun tiefer, eine „Sinn-Krise“ [...] Jeder drängt auf die Erfüllung seiner Bedürfnisse, die sich im Kraftstoff, in der Energie zur Mobilität, nur das perfekte Bild geschaffen haben. Der Kraftstoff ist zugleich an die Stelle des Wassers [...] und des Geldes (das es nicht mehr geben kann) getreten.“²²³

Denn – und dies ist einerseits bezeichnend für die drastische Wahrnehmung der Ölkrise, andererseits stört es die Logik des Films – der Treibstoff ist die einzige Ressource, um die erbittert gekämpft wird. Obwohl die Erde zerstört ist und sowohl Wasser als auch Nahrung rar sind, wird dies in keiner Weise thematisiert. Lediglich in einer Szene, in der Max eine Dose

²²³ Georg Seeßlen: *Mad Max 2*. In: Norbert Stresau/Heinrich Wimmer (Hg.): *Enzyklopädie des Phantastischen Films. Filmlexikon, Personenlexikon. Themen/Aspekte. Alles über Science Fiction-, Fantasy-, Horror- und Phantastikfilme*. Loseblattausgabe. Meitingen 1986, S. 5.

Hundefutter isst und sein Haustier sehnsüchtig dabei zuschaut, wird angezeigt, dass auch eine gravierende Nahrungsmittelknappheit herrscht. Überhaupt büßt *Mad Max 2* stark an Stringenz ein, denn trotz Treibstoffmangel fahren die meisten Charaktere futuristische Trucks, Motorräder und starke Autos – beispielweise rast Max mit seinem Ford Falcon inklusive V8-Motor durch die postapokalyptische Wüste. Sogar der allesentscheidende Kampf findet letzten Endes in Form eines spektakulären Wüstenautorennens und mit Schuss- und Pfeilwaffen sowie Flammenwerfern statt. Dies weist auf die Autokultur Australiens hin, wo die Autobahnen gleichsam als Rennstrecken wie zu Transportzwecken genutzt wurden, die Miller besonders prägend wahrnahm, als er nach dem Medizinstudium in der Unfallstation eines Krankenhauses arbeitete.²²⁴



Abbildung 15: Die Tiefpumpe der umkämpften Wüstensiedlung durch Max' Fernglas aus der doppelten Beobachter*innenperspektive. Bildausschnitt aus *Mad Max 2: The Road Warrior*, 14:16.

Max strebt anfangs eigentlich nur sein eigenes Überleben an, wird jedoch unfreiwillig erst zum Gefangenen, dann zum Retter einer Gruppierung, die inmitten der Wüste das Monopol der letzten Ölgewinnungsanlage und -Raffinerie hält. Als er sich weigert, persönliches Risiko auf sich zu nehmen, um die Siedlung vor dem Überfall der brutalen Bande rund um den furchteinflößenden, stets maskierten Lord Humungus (dem „Giganten“)²²⁵ zu retten, muss er erst durch die bildhafte Rede voller Anschuldigungen eines der idealistisch dargestellten

²²⁴ Vgl. Danny Peary: Danny Peary on “Mad Max 2/The Road Warrior.” In: Danny Peary (Hg.): *Cult Movies 3*. New York 1988. Online unter: <https://thefilmist.wordpress.com/2009/09/19/danny-peary-on-mad-max-2the-road-warrior/> (Zugriff am 23.05.2020).

²²⁵ Der Name des Humungus kann möglicherweise mit dem Spielfilm „Giant“ (George Stevens, 1956) in Verbindung gebracht werden, in dem es ebenfalls um Streitigkeiten rund um Erdöl geht. Vgl. Bosley Crowther: Screen: Large Subject; The Cast. In: *The New York Times*. 11.10.1956. Online unter: <https://www.nytimes.com/1956/10/11/archives/screen-large-subject-the-cast.html> (Zugriff am 27.05.2020).

Wüstensiedler überzeugt werden: „You're a scavenger, Max. You're a maggot. Do you know that? You're living off the corpse of the old world.”²²⁶ Diese Menschen stehen auch rein optisch mit ihrer weiten, hellen Kleidung in krassem Gegensatz zu dem in schwarzes Leder gewandeten Max, wodurch dessen Unangepasstheit zusätzlich untermalt wird. Er verkörpert einerseits den klassischen einsamen Helden, der Genres wie beispielsweise den Western so populär machte,²²⁷ andererseits nimmt er in seiner zynischen Art und seinem mitgenommenen Erscheinungsbild an dem Anti-Helden des Italowestern Anlehnung.²²⁸



Abbildung 16: Wüstenbewohnerin in Weiß, Max in schwarzem Leder. Bildausschnitt aus *Mad Max 2: The Road Warrior*, 55:36.

Koebner ergänzt diesbezüglich auch, dass im Endzeitfilm technischer Fortschritt und moralische Entwicklung so weit regredieren, „dass die Science Fiction hier eine Synthese mit anderen Genres, vor allem mit dem Western, vollzieht.“²²⁹ Der Heldenmythos kann schließlich mit *Mad Max 2* perfekt neu erzählt werden: nur durch seine Hilfe können die bedrohten Menschen fliehen und als das „Nordvolk“ weiter existieren.²³⁰ Max avanciert somit zwar zum Helden, sieht sich jedoch in der Schlusszene auch von den Geretteten ausgenutzt und zurückgelassen, da der Tanker, den er als Ablenkungsmanöver fahren soll, nicht wie geglaubt mit Öl, sondern mit Sand gefüllt ist.

Millers *Mad Max*-Reihe ist bekannt für actionreiche Verfolgungsjagden und äußerste Brutalität; nichtsdestotrotz spiegelt *The Road Warrior* – wirft man einen Blick auf seinen turbulenten Entstehungskontext – Zukunftsvorstellungen der frühen 80er Jahre wider: die

²²⁶ Miller: *Mad Max 2: The Road Warrior*, 1:00:58.

²²⁷ Vgl. Seeßlen: *Mad Max 2*, S. 6.

²²⁸ Vgl. Koebner: *Science Fiction*, S. 353.

²²⁹ Ebd., S. 352.

²³⁰ Vgl. Seeßlen: *Mad Max 2*, S. 6.

Angst vor Ressourcenverknappung und der Ölkrise sowie der daraus resultierenden politischen Instabilität und die Befürchtung, dass das System kippt, sind allgegenwärtig. Der nach wie vor aktuelle Kalte Krieg sorgt zusätzlich für große Unsicherheiten in Bezug auf die Zukunft der Menschheit.

In dem ständigen Kampf um die letzte Ölgewinnungsstätte manifestiert sich zudem ein Grundsatz, der in der Geschichte der Menschheit immer wieder an Bedeutung gewonnen hat. Einerseits werden naturale Rahmenbedingungen als Einschränkungen der Möglichkeiten der Gesellschaft verstanden – es ist nicht alles möglich, sondern nur das, was die Natur zulässt. Somit muss sie als entscheidender und bestimmender, vor allem aber einschränkender Faktor gesellschaftlicher Entwicklungen gesehen werden. Auf der anderen Seite jedoch wird die menschliche Verfügung über Ressourcen diesbezüglich als zentraler Angelpunkt betrachtet: Macht bedeutet doch nichts anderes als die Kontrolle über den Zugang der Ressourcen, die die Natur bereitstellt.²³¹ Existiert also eine Verknappung der endlichen Ressourcen, haben jene die Macht, die den Zugang zu Wasser, Treibstoff, Nahrung etc. kontrollieren – dies zeigt sich auch in *Mad Max 2*, wo regelrecht Bandenkriege um den Platz an der Quelle des Rohöls geführt werden.

Grundsätzlich gilt auch in Bezug auf fossile Brennstoffe letzten Endes, dass es zu einem Mangel kommen kann, der nicht – wie die Ölkrise der siebziger und achtziger Jahre – politischen, sondern natürlichen Ursprungs sein wird. Im Laufe der letzten Jahrzehnte stellte sich jedoch Eines heraus – und dies kennzeichnet mit heutigem Blick die fatalste Gefahr für das Klima und die Umwelt: nicht wenige Ressourcen der Erde sind größer als zur Zeit des Club of Rome angenommen und errechnet. Somit geht vorerst nicht allzu großer Druck von der Verknappung fossiler Energiequellen aus, auf alternative Energien umzusteigen; die Umwelt wird durch den wachsenden Aufwand des Abbaus der fossilen Brennstoffe zusätzlich belastet und geschädigt.²³²

²³¹ Vgl. Winiwarter/Knoll: Umweltgeschichte, S. 143f.

²³² Vgl. Radkau: Geschichte der Zukunft, S. 292.

5.1.4. Wenn das Wasser knapp wird – *Mad Max Fury Road* (Miller, 2015)

Die Postapokalypse ist weiter fortgeschritten, weit und breit nur Wüste, von Städten ist keine Rede mehr. Alles Leben scheint vertrocknet, die Welt ist unwirtlich und tot. Es existiert noch eine einzige Oase in Form einer Zitadelle, in der tief aus dem Erdboden Wasser gepumpt wird, das sowohl als Trinkwasser als auch zur Pflanzenbewässerung verwendet wird. Das Monopol über die letzte Quelle hält Immortan Joe, der zusammen mit seinem Gefolge auf der *Fury Road* als grausamer Antagonist fungiert und die Oase wird für die Bewohner*innen, das einfache Volk, eher zu einer mittelalterlich anmutenden Tyrannei als zu einem hoffnungsvollen Ort des Zivilisationswiederaufbaus. Wie so oft in postapokalyptischen Narrativen wird der Rückfall in eine beinahe vor- zivilisierte Triebphase zum Normalfall.²³³

Wie auch in den beiden Teilen aus den achtziger Jahren vermisst der geplagte Titelheld Max anfangs jegliche heldenhaften Züge und strebt einzig sein eigenes Überleben an, gerät jedoch gleich zu Beginn des Filmes in Gefangenschaft der Feinde, wo er als „Bloodbag“, als lebendiger Blutspendeautomat für verletzte Krieger, gefangen gehalten wird. Als er in den Unruhen einer Verfolgungsjagd entkommen kann, verbündet er sich mit der Verfolgten Imperatrix Furiosa, die die fünf Frauen aus Immortan Joes Harem befreit hat und diese in Sicherheit bringen möchte. Die Handlung des vierten Teils der *Mad Max*-Reihe ist sehr komprimiert; die Schauplätze beschränken sich neben relativ kurzen Szenen in und um die Zitadelle auf staubige Wüstenwege, auf denen sich gewaltige Karawanen von futuristischen Fahrzeugen erbitterte Kämpfe liefern. Dies unter anderem regte Kritiker*innen dazu an, den mit sechs Oscars ausgezeichneten Film stark zu kritisieren und auf ungezählte „Variationen spektakulärer Attacken, Kollisionen und Explosionen“ zu reduzieren.²³⁴

Freilich sind aus einer historisch-analytischen Perspektive der Hintergrund, das Setting und Anspielungen in kleinen Details – an denen es in jenem Film keinesfalls mangelt – um ein Vielfaches relevanter. Diesmal ist es nicht das Öl, sondern das Wasser, das als wichtigste Ressource hart umkämpft ist. Und damit liegt *Mad Max Fury Road* aus 2015 als vierter Teil der Reihe Jahrzehnte nach dem Erscheinen von *Beyond Thunderdome* abermals sehr aktuell in der Zeit. Der globale Markt erweiterte sich nach Ende des Kalten Krieges um geschätzt zwei Milliarden Menschen; durch den Neoliberalismus wurde das oberste Ziel der Wirtschaft und

²³³ Vgl. Borstnar/Pabst/Wulff: Einführung in die Film- und Fernsehwissenschaft, S. 68.

²³⁴ Vgl. Frank Schnelle: Kritik zu Mad Max: Fury Road. 14.05.2015. Online unter: <https://www.epd-film.de/filmkritiken/mad-max-fury-road> (Zugriff am 26.05.2020).

Politik, mit der Globalisierung einen Weltmarkt für alle zu schaffen.²³⁵ Seit den 2000er Jahren tauchen vermehrt Projekte zur Wasserprivatisierung auf, die sich immer wieder auf folgende Kritikpunkte in der staatlichen Wasserversorgung beziehen: Einerseits sei der Wasserpreis in vielen Ländern so niedrig, dass die Unkosten der öffentlichen Wasserversorgung damit nicht gedeckt werden können, andererseits käme es aufgrund unzureichender bzw. veralteter Infrastruktur oft zu Wasserverlusten. Der letzte Kritikpunkt besteht gegenüber der Korruption der öffentlichen Hand, die in die Tasche einiger Funktionäre wirtschaften würde; jedoch ist bekannt, dass dies auch in privaten Unternehmen der Fall sein kann.²³⁶ Sprechen sich Akteure für eine Dezentralisierung des Wasserversorgungssystems aus, so stehen sie vor einer Reihe von Schwierigkeiten, allen voran die Leistbarkeit für ärmere Bevölkerungsschichten, die Frage nach der Kontrolle von Regierungsseite sowie die Nachhaltigkeit der Wassernutzung in Bezug auf die Umwelt.²³⁷ Zudem herrscht harte Kritik an der Privatisierung des Wassers, da der Zugang zu diesem seit 2010 als ein grundlegendes Menschenrecht gilt:

„Die Vollversammlung der Vereinten Nationen [...] „erkennt das Recht auf einwandfreies und sauberes Trinkwasser und Sanitärversorgung als ein Menschenrecht an, das unverzichtbar für den vollen Genuss des Lebens und aller Menschenrechte ist.“ Die Sanitärversorgung sollte inklusiv, das Trinkwasser einwandfrei, sauber, zugänglich und bezahlbar sein.“²³⁸

Die Menschenrechte – und damit auch das Recht auf sauberes Trinkwasser – sind in der postapokalyptischen Welt von *Mad Max* außer Kraft gesetzt; zu lange ist es her, dass die Zivilisation zusammengebrochen ist. Es gelten andere Regeln, das begrenzte und überaus wertvolle Wasser (im Film auch „Aqua Cola“ als Querverweis auf den Megakonzern) ist längst nicht mehr Allgemeingut, ja, es kann nicht einmal mehr käuflich erworben werden. Die letzten Wasserreserven sind Privatbesitz, sie werden von einer einzelnen Person beherrscht, von deren Gunst und Willkür die restliche Bevölkerung abhängig ist. Bei Immortan Joe scheint es, als wäre der Name Programm: „immortal“, also unsterblich, wirkt er durch seine

²³⁵ Vgl. Christoph *Wegensteiner*: Welche Vor- beziehungsweise Nachteile ergeben sich durch die kommunale oder private Verwaltung der Ressource Wasser? Masterarbeit Universität Wien 2015, S. 93.

²³⁶ Vgl. Annette van *Edig*/Eva *Youkhana*: Arme und Umwelt – Verlierer der Wasserprivatisierung? In: Markus *Kaiser* (Hg.): Welt Wissen. Entwicklungszusammenarbeit in der Weltgesellschaft. Bielefeld 2003, S. 245–272, hier S 248f.

²³⁷ Vgl. ebd., S 251.

²³⁸ Bernd *Ladwig*: Zur Begründung eines Menschenrechts auf Wasser. 12.09.2016. Website der Bundeszentrale für politische Bildung. Online unter: <https://www.bpb.de/internationales/weltweit/menschenrechte/38745/menschenrecht-wasser> (Zugriff am 27.05.2020).

Machtposition, die er durch die Kontrolle der Quelle innehat.²³⁹ Dies veranlasst Nutzer*innen auf der Social-Media-Plattform „Reddit“ beispielsweise dazu, einen sogenannten „Meme“ hochzuladen, in dem Immortan Joes Wasserimperium mit dem Nahrungsmittelkonzern Nestlé verglichen wird, welcher überall auf der Welt Wasserprivatisierung betreibt.



Abbildung 17: Ein sogenanntes "Meme" vergleicht das Wasserimperium in "Fury Road" mit den Privatisierungsbestrebungen von Nestlé.²⁴⁰

Besonders eindrücklich zeigt sich das in einer Szene ziemlich am Anfang des Filmes, in der Immortan Joe zu seinen Untertanen spricht, die alle nur darauf warten, dass die Schleusen geöffnet werden und sie mit ihren Gefäßen Wasser auffangen können. „I am your redeemer“²⁴¹ ruft er von einer Art Balkon dem gemeinen Volk zu; er erhöht sich durch den Besitz des Wassers zum Erlöser der Menschen, die auf ihn angewiesen sind. Als für die Zeitspanne von wenigen Sekunden ein riesiger Wasserfall herab bricht und die Leute auf dem Boden versuchen, mit viel zu kleinen und schäbigen Schalen und Krügen das Wasser aufzufangen, wird klar: Der Tyrann demonstriert so seine Macht, indem er zulässt, dass ein Vielfaches von dem Wasser, das die Menschen erhalten, schlicht im Boden versickert. Diese Verschwendung der wertvollen Ressourcen erinnert an die reale Welt, in welcher der Markt ebenfalls mit Produkten überschwemmt wird, die nur partiell gekauft und konsumiert werden, in weiten Teilen jedoch in den Regalen der Supermärkte zurückbleiben und eher vernichtet als beispielsweise gespendet werden.

²³⁹ Vgl. Erik Davis: Interview: Director George Miller Answers All Your Big 'Mad Max: Fury Road' Questions. 14.05.2015. Online unter: <https://www.fandango.com/movie-news/interview-director-george-miller-answers-all-your-big-mad-max-fury-road-questions-749278> (Zugriff am 28.05.2020).

²⁴⁰ Corpsekiller 237: Mad Max Fury Road Nestle Cameo. In: Reddit. 16.05.2015. Online unter: https://www.reddit.com/r/MadMax/comments/365dkd/mad_max_fury_road_nestle_cameo/ (Zugriff am 31.05.2020).

²⁴¹ George Miller: Mad Max: Fury Road. USA/Australien: Kennedy Miller Mitchell 2015, 08:29.



Abbildung 18: Die Bevölkerung versucht mit kleinen Gefäßen Wasser aufzufangen. Bildausschnitt aus *Mad Max: Fury Road*, 09:20.

Wie eben angesprochen, ist neben der Beherrschung des Wassers durch eine Privatperson, die Verschwendung lebensnotwendiger – ohnehin bereits verknappter – Ressourcen ein Thema in *Fury Road*. Besonders drastisch manifestiert sich dies in jener absurden Szene, in der Max Furiosa und den fünf fliehenden Ehefrauen des Immortan Joe erstmals begegnet. Die Kamera, ist zuerst auf den durch die Verfolgungsjagd mitgenommenen Max gerichtet, der – von dramatischer Musik begleitet – aufgewühlt hinter einem Truck hervorkommt. Als die Kamera schwenkt, stoppt im selben Moment die Musik; es ist nur noch das bedeutungsvolle Plätschern von Wasser zu vernehmen. Aus einer voyeurartigen Perspektive beobachtet man²⁴² nun die in weißes knappes Leinen gewandeten jungen Frauen, die sich mit einem Schlauch waschen. Es wirkt in weiterer Folge, als würden sich die Frauen durch Max ertappt fühlen; und zwar nicht, weil er sie während des besonders intimen Aktes des Sich-Waschens beobachtet, sondern weil sie dabei wertvolle Ressourcen verschwenden, während weite Teile der Bevölkerung ständig Durst leiden müssen.

²⁴² „Man“ ist in diesem Rahmen ein sehr passender Ausdruck, da es tatsächlich ein männlicher Blick auf die in weiten Teilen entblößten weiblichen Körper ist, den die Rezipient*innen hier einnehmen. Der Schlauch fungiert zudem als eine Art Phallussymbol. Bezeichnend ist außerdem die Tatsache, dass die Frauen in jener Szene ihre Keuschheitsgürtel entfernen. Sie befreien sich damit von ihrem persönlichen Martyrium: der Kontrolle des Mannes über ihren Körper.



Abbildung 19: Die fünf Frauen des Immortan Joe waschen sich in der Wüste und befreien sich von ihren Keuschheitsgürteln. Bildausschnitt aus *Mad Max: Fury Road*, 33:09.

Später wird im Film zudem die Schuldfrage aufgeworfen; als der War Boy Nux sich und seine Gleichgesinnten mit „We are not to blame“²⁴³ verteidigt, bekommt er von der schwangeren Splendid zu Antwort: „Then who killed the world?“²⁴⁴ Ihre Frage richtet sich nicht nur an ihn, sondern es wirkt beinahe so, als würde sie auch die Zuseher*innen ansprechen und ihnen einen Vorwurf machen. Zudem impliziert sie ein Eingeständnis der Schuld der Menschheit an der Ressourcenverschwendung und der Zerstörung der Umwelt. Diese Reflexion der Charaktere über ihre eigene Beteiligung an der Destruktion der Natur und Zivilisation ist für postapokalyptische Narrative nicht unbedingt typisch. Ist die globale Katastrophe in irgendeiner Form durch den Menschen selbst verschuldet, so ist gleichfalls bezeichnend, wie irrelevant die Schuldfrage in den meisten dieser Narrative ist; häufig wird dies nur geringfügig thematisiert.²⁴⁵ Der Zustand, in dem sich die Protagonist*innen befinden, wird oft als gegeben hingenommen, und es wird gegen ihn angekämpft, ohne die Ursachen, die zu jenem Szenario geführt haben könnten, je zu hinterfragen.

Mad Max liegt mit seinem Erscheinen im Jahr 2015 ohne Zweifel mit großer Aktualität im Diskurs rund um das Thema der Wasserknappheit. Diese wird vor allem als sehr drastische Folge des Klimawandels und der Erderwärmung gesehen, was in zahlreichen Zeitungs- und Zeitschriftenartikeln rund um das Jahr 2015 thematisiert wird. Im Rahmen des viertägigen Budapester Wassergipfels im Jahr 2013 warnte der damalige UN-Generalsekretär Ban Ki-moon „vor akutem Wassermangel in kommenden Jahren infolge weltweiter Verschwendung.

²⁴³ Miller: *Mad Max: Fury Road*, 46:31.

²⁴⁴ Ebd., 46:32.

²⁴⁵ Vgl. Ulrich Broich: *Typen der Science Fiction*, S. 107.

Schon im Jahr 2030 könnte jeder zweite Erdenbürger unter Wassermangel leiden²⁴⁶. Überwiegend werde es natürlich die arme Bevölkerung treffen.²⁴⁷ Davon berichteten nicht nur Medien in Deutschland wie der Spiegel²⁴⁸ und die als markoliberal eingeschätzte Zeitung „Die Welt“, sondern auch internationale Nachrichteninstitutionen, wie die in mehreren Sprachen zur Verfügung stehende Website der UN, die täglich Bericht erstattet.²⁴⁹ Doch nicht nur im Nachhall des Wassergipfels 2013, sondern bereits davor und danach ist der durch Klimaerwärmung bedingte Wassermangel ein großes Thema. Der britische „Guardian“ schreibt beispielsweise von bevorstehender Knappheit sowohl in Kalifornien als auch im Nahen Osten, Nordafrika und Südasien. Jedoch muss dabei Eines deutlich werden: Für Wasserknappheit sorgt nicht nur ein einzelner Umstand, wie jener des Klimawandels und der damit verbundenen Trockenheit, es spielen vielmehr unterschiedliche Faktoren – davon auch wirtschaftlicher und politischer Natur – zusammen.

„Watering crops, slaking thirst in expanding cities, cooling power plants, fracking oil and gas wells – all take water from the same diminishing supply. Add to that climate change – which is projected to intensify dry spells in the coming years – and the world is going to be forced to think a lot more about water than it ever did before.“²⁵⁰

Die Folgen des Mangels an der Ressource Wasser werden laut Expert*innen auf unterschiedliche Art und Weise spürbar sein; sie werden die Nahrungsmittel- sowie Energieversorgung ebenso beeinträchtigen wie Armut und soziale Spannungen auslösen.²⁵¹ Somit sind – wie auch die folgende Grafik anschaulich darstellt – Konflikte und Auseinandersetzungen um Wasser in den Jahren vor dem Erscheinen von *Fury Road* auf dem steil aufsteigenden Ast. Der Fokus der medialen Berichterstattung liegt diesbezüglich auf transnationalen Konflikten im Nahen Osten, jedoch finden die Auseinandersetzungen mit zunehmender Häufigkeit subnational statt.²⁵² Die Website von World Water mit interaktiver

²⁴⁶ Axel Springer: Zwei Milliarden Menschen droht Wassermangel. In: Die Welt. 09.10.2013. Online unter: <https://www.welt.de/wissenschaft/article120746919/Zwei-Milliarden-Menschen-droht-Wassermangel.html> (Zugriff am 28.05.2020).

²⁴⁷ Vgl. ebd.

²⁴⁸ Vgl. Spiegel: Akuter Wassermangel bedroht Hälfte der Weltbevölkerung. In: Spiegel Wissenschaft. 09.10.2013. Online unter: <https://www.spiegel.de/wissenschaft/mensch/akuter-wassermangel-bedroht-haelfte-der-weltbevoelkerung-a-926934.html> (Zugriff am 28.05.2020).

²⁴⁹ Vgl. UN News: Water holds key to sustainable development, UN chief tells Budapest summit. In: UN News. 08.10.2013. Online unter: <https://news.un.org/en/story/2013/10/452612-water-holds-key-sustainable-development-un-chief-tells-budapest-summit> (Zugriff am 28.05.2020).

²⁵⁰ Suzanne Goldenberg: Why global water shortages pose threat of terror and war. In: The Guardian. 09.02.2014. Online unter: <https://www.theguardian.com/environment/2014/feb/09/global-water-shortages-threat-terror-war> (Zugriff am 28.05.2020).

²⁵¹ Vgl. ebd.

²⁵² Vgl. Peter H. Gleick/Matthew Heberger: Water and Conflict. Events, Trends, and Analysis (2011–2012). In: Peter H. Gleick: The World's Water Volume 8. Washington 2014, S. 159–171, hier S. 168.

Weltkarte zu Wasserkonflikten zählt von 2010 bis zur heutigen Gegenwart 466 Vorfälle, die von Hackangriffen, Morden an Einzelpersonen über die vorsätzliche Vergiftung von Brunnen bis hin zu staatlichen Restriktionen reichen.²⁵³

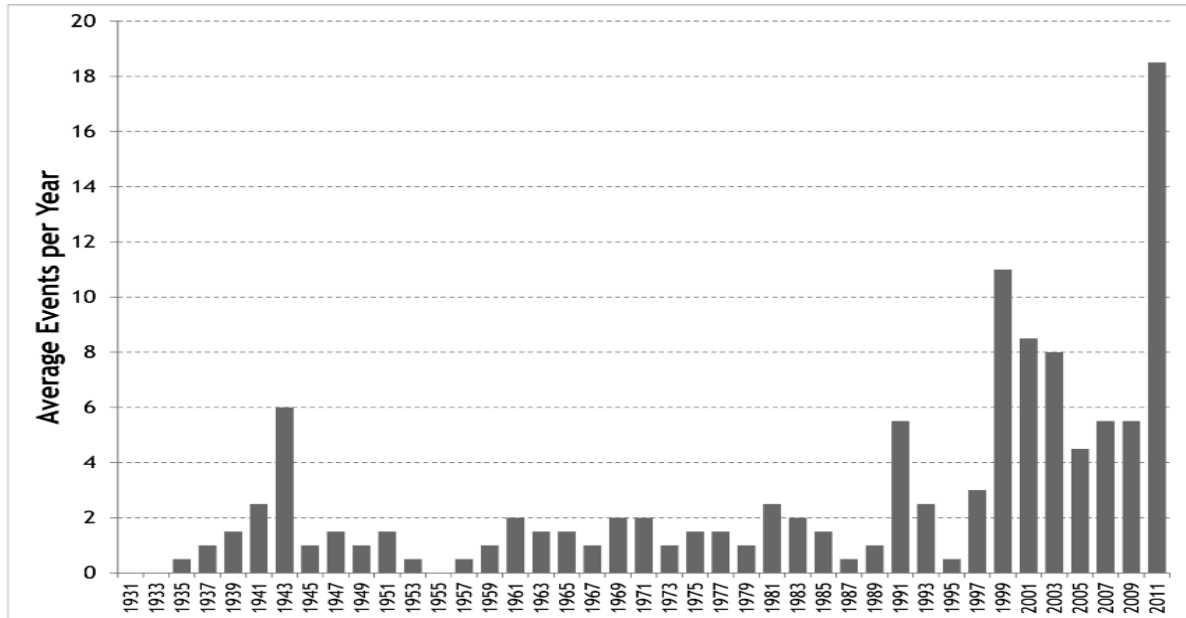


Abbildung 20: Ansteigende Grafik der Wasserkonflikte von 1931-2011.²⁵⁴

Der in *Mad Max* dargestellte brutale Konflikt ist – aufgrund der höchstwahrscheinlich aufgelösten Staats- und Landesgrenzen – ohnehin nicht als transnational zu klassifizieren. Schließlich wird Furiosa zur Erlöserin der Menschen und zur neuen Herrin der Quelle. Die Befreiung des Wassers am Schluss des Filmes bedeutet gleichzeitig die (vorübergehende) Befreiung der Bevölkerung aus der Tyrannei Immortan Joes und das Ende einer Durststrecke sowie Hungersnot. Indem Furiosa mithilfe der sie begleitenden Frauen wahllos Leute aus der Menge auf einen riesigen Aufzug zerzt, um sie mit nach oben zu dem Ursprung der Quelle zu nehmen, zeigt sie der Bevölkerung, dass Wasser von nun an wieder als Allgemeingut gelten darf. Damit wird angedeutet, dass die großen sozialen Unterschiede, die Immortan Joes Tyrannei mit sich brachte, aufgelöst werden sollen.

²⁵³ Vgl. Water Conflict Chronology. Online unter: <http://www.worldwater.org/conflict/map/> (Zugriff am 28.05.2020).

²⁵⁴ Gleich/Heberger: Water and Conflict, S. 161.



Abbildung 21: Max, Furiosa und die Frauen kommen zur Befreiung des Wassers. Bildausschnitt aus *Mad Max: Fury Road*, 01:51:03.

Bezeichnend ist allerdings, dass die Dreharbeiten zum vierten Teil der Reihe nicht in Australien stattfanden, sondern in der Wüste des Dorob National Parks in Namibia, einem Land, in dem nicht nur große Trockenheit, sondern auch ein sensibles Ökosystem herrscht. Einem Umweltreport zufolge seien durch die Filmcrew geschützte Gebiete nachhaltig zerstört worden, indem keinerlei Rücksicht auf Reptilien und seltene Kakteen genommen worden war.²⁵⁵ Diese Anschuldigung steht in krassem Gegensatz zu der Umweltthematik des Spielfilmes, der doch in seinen Schreckensvisionen auf die Problematik von Klimawandel und Wasserkonflikten sowie Privatisierung in und vor seiner Entstehungszeit verweist.

Die zerstörte Umwelt in *Mad Max: Fury Road* hat jedoch nicht nur die Zivilisation nach und nach verrohen lassen; alles scheint verkommen – auch die Sprache. Wie bereits am Beispiel des Wortspiels mit „immortal“ und des „Aqua Cola“ gezeigt, überliefert die Sprache den Rezipient*innen bekannte Ausdrücke und Bedeutungen in einem verfremdeten Kontext:

"One of the things is that everything in the story has to have some sort of underlying backstory. Not just every character, but every vehicle, every weapon, every costume – and the same with the language. So [the concept] was always found objects, repurposed. [...] The character Nux says 'mcfesting' instead of using the word 'feasting'."²⁵⁶

²⁵⁵ Vgl. Nastasya Tay: Mad Max: Fury Road sparks real-life fury with claims of damage to desert In: The Guardian. 05.03.2013. Online unter: <https://www.theguardian.com/world/2013/mar/05/mad-max-fury-road-namibia> (Zugriff am 28.05.2020).

²⁵⁶ Davis: Interview: Director George Miller Answers All Your Big 'Mad Max: Fury Road' Questions. Online unter: <https://www.fandango.com/movie-news/interview-director-george-miller-answers-all-your-big-mad-max-fury-road-questions-749278> (Zugriff am 28.05.2020).

Sehr kurze, abgehackte Dialoge und paroleartige Ausdrücke, die für uns nicht ganz verständlich sind, aber doch Assoziationen hervorrufen, stehen Bildgewalten gegenüber. Besonders drastisch ist das Verkümmern der Sprache in jener Szene zu beobachten, in der die Protagonist*innen versuchen, den Truck mithilfe eines Baumes aus dem Schlamm zu ziehen. „There is high ground, just beyond that thing“²⁵⁷ rät Nux, worauf Capable erklärend hinzufügt: „He means the tree.“²⁵⁸ Die Tatsache, dass der War Boy nicht weiß, was ein Baum ist, deutet auf die Seltenheit von Pflanzen und natürlichen Gewächsen an jenem Ort hin; sie sind Artefakte aus einer vergangenen Zeit, die nur noch älteren Menschen bekannt sind. In einer Welt, in der Bäume nicht mehr als solche erkannt werden und Frauen als Gebärmaschinen bzw. Muttermilchlieferantinnen dienen, in der es also um das blanke Überleben geht, ist alles – so auch die Sprache – auf das Notwendigste reduziert.

Nun verbirgt sich in eben solch einer Parole, die von einer Horde War Boys gebrüllt wird, ein Querverweis, von dem ausgegangen werden kann, dass Zeitgenoss*innen ihn sehr wohl verstehen und deuten können. Der einem Kampfgeschrei ähnelnde Ausruf „Fukoshima kamikrayze war boys“²⁵⁹ darf als Anspielung auf die Atomkatastrophe von Fukushima in Japan am 11. März 2011 verstanden werden, deren Ausmaße bis heute nicht vollends abschätzbar sind. Die als schlimmster Super-Gau seit Tschernobyl im Jahr 1986 beschriebene Katastrophe entstand durch ein Erdbeben, das in Kombination mit Tsunamiwellen zu einem Versagen der Kühlsysteme des Kernkraftwerks führte und in weiterer Folge in drei Reaktoren Explosionen auslöste.²⁶⁰ Somit wird auf den vorausgegangenen atomaren Unfall hingewiesen, der sich in dem *Mad Max*-Universum ereignet haben muss. Ebenso kann an den körperlichen Missbildungen einiger Personen erkannt werden, dass die Verstrahlung ihre Auswirkungen hatte; der Imperatrix Furiosa fehlt beispielsweise ihr linker Unterarm, Immortan Joe benötigt ein improvisiertes Atemgerät und leidet an Blasen, Verbrennungen und Verätzungen am Oberkörper.

Wird also der Spielfilm *Mad Max: Fury Road* als historische Quelle und Teil eines spezifischen Diskurses angesehen, so stellt sich heraus, dass in ihm unterschiedliche überaus komplexe Diskursstränge aufgegriffen werden. Im Vordergrund steht die Umweltproblematik, die sich in einer aufgrund von Hitze und Trockenheit zerstörten Vegetation und im Wassermangel manifestiert. Diesbezüglich werden sowohl die Verschwendung von

²⁵⁷ Miller: *Mad Max: Fury Road*, 1:08:53.

²⁵⁸ Ebd., 1:08:56.

²⁵⁹ Ebd., 06:36.

²⁶⁰ Vgl. Akremi: *Kommunikative Konstruktion von Zukunftsängsten*, S. 251.

Trinkwasser als auch die Privatisierung von Quellen als politische Streitpunkte aufgegriffen. Damit einhergehend übt der Film Kritik an Machtverhältnissen, die große soziale Unterschiede bedingen, welche wiederum durch Ressourcenmangel und vor allem die Kontrolle der Ressourcen durch wenige Mächtige verstärkt werden. *Mad Max* bietet jedoch ein überaus hoffnungsvolles Beispiel dafür, dass Machtverhältnisse umgekehrt werden können und soziale Ungerechtigkeit sowie Ausbeutung begrenzt bzw. idealerweise eliminiert werden können.

Um *Fury Road* letzten Endes vollständig in das *Mad Max*-Universum einzuordnen, zeigen sich zudem Auswirkungen einer atomaren Katastrophe bzw. des vorangegangenen Atomkrieges, die an die Reaktorexplosionen in Fukushima aus dem Jahr 2011 anknüpfen. Abschließend muss jedoch verdeutlicht werden, dass das Kernthema des Filmes rund um die Wasserknappheit eines ist, welches immer mehr an Aktualität gewinnt. Wenn Klimaerwärmung und Ressourcenausbeutung ineinandergreifen, ist die Thematisierung eines Kampfes um die letzten Wasserreserven gar nicht weit hergeholt. Denn bereits im Jahr 1985 konstatierte der ehemalige UNO-Generalsekretär Boutros Ghali: „Die Kriege der Zukunft werden um Wasser geführt“.²⁶¹

5.1.5. Schnee von Morgen – *Snowpiercer* (Joon-ho, 2013) als Teil des Klimawandel-Diskurses

Waren es seit den siebziger Jahren die Umweltzerstörung und Ressourcenausbeutung, die viele postapokalyptische Narrative anregten, so werden im 21. Jahrhundert – wie auch in der vorangegangenen Analyse des vierten Teiles der *Mad Max*-Reihe bereits thematisiert wurde – Erderwärmung und Klimakatastrophe zentrale Problemfelder.²⁶² Dem muss vorausgeschickt werden, dass sich auch das Konzept „Klima“ mit der Zeit geändert hat, denn obwohl es örtlich erfasst wird und damit grundsätzlich die unterschiedlichen Klimazonen bezeichnet, ist es ein globaler Begriff geworden und wird nun für den gesamten Planeten angewandt. Durch alarmisierende Prognosen wandelt es sich somit von einem Prinzip der Örtlichkeit (unterschiedliche Klimazonen etc.) zu einem Prinzip der Zeitlichkeit (Veränderung der Umwelt etc.).²⁶³

²⁶¹ Vgl. *Wegensteiner*: Welche Vor- beziehungsweise Nachteile ergeben sich durch die kommunale oder private Verwaltung der Ressource Wasser? S. 133.

²⁶² Vgl. *Peschke*: Invasion der Zukunft, S. 79.

²⁶³ Vgl. *Horn*: Zukunft als Katastrophe, S. 119.

Horn bezeichnet diese Problemfelder rund um die Veränderungen des Klimas ihrerseits nur als ein Bild bzw. einen Namen, der dazu dient, der „*Katastrophe ohne Ereignis*“ eine Darstellbarkeit, mögliche Szenarien, eine wissenschaftliche Disziplin und nicht zuletzt zaghafte Versuche der politischen Regulierung zu geben.“ Letzten Endes wäre die Klimakatastrophe jedoch nicht das einzige Problem, sondern lediglich eine Kurzformel für eine lange Liste an bereits genannten Problemfeldern, die in einer sogenannten „Metakrise“ kulminieren.²⁶⁴ Warum der Klimawandel jedoch als „Katastrophe ohne Ereignis“ bezeichnet werden muss, lässt sich in der Abgrenzung zum Phänomen „Wetter“ erklären: Während dieses ein lokales und momentanes Ereignis ist, das – beispielsweise durch Wirbelstürme, Dürreperioden oder Hagelschauer – nur punktuell eine Bedrohung darstellt, ist das Klima eine Manifestation latenter Prozesse. Schleichende Veränderungen und sich allmählich in den besorgniserregenden Bereich verändernde Durchschnittswerte drohen immer mehr mit der Imagination einer totalen Katastrophe.²⁶⁵ Doch genau diese „Katastrophe ohne Ereignis“, die stetig voranschreitende globale Erderwärmung, langsam schmelzende Polarkappen und Gletscher, wachsende Dürrezonen – genau diese scheinbar unaufhaltsame Veränderung der Welt steht unheimlich im Gegensatz zum nuklearen Winter, der als Nach- oder Nebenwirkung eines Atomkrieges oder einer Kernkraftwerksexplosion letzten Endes immer auf eine mehr oder minder willentliche Entscheidung einer menschlichen Instanz zurückzuführen ist. Der Klimawandel jedoch hat anstelle eines klar zu benennenden Subjekts eine Unmenge an Faktoren, Akteuren und Bedingungen; obwohl er ebenso menschengemacht ist wie die Atomkatastrophe, können diese Menschen weder gezählt noch erkannt werden.²⁶⁶

Dass der Klimawandel als Thematik rund um das (selbstverschuldete) Ende der Welt in aktuellen Formaten und auch in politischen Debatten äußerst präsent ist, zeigt sich unter anderem daran, dass der apokalyptische Diskurs bereits als „Normalität“ angenommen wird.²⁶⁷ Beispielsweise schreibt Armin Thurnher im Falter 2007 unter dem Titel „Lust an der Apokalypse“:

„Während wir das Normale als Ausnahmefall empfinden, kommt uns die Katastrophe wie der Normalfall vor. Lustvoll bezichtigt sich zumindest ein Teil der Menschheit, durch sein Verhalten die Apokalypse herbeizuführen. So [...] auch die Bereitschaft, an die

²⁶⁴ Horn: Zukunft als Katastrophe, S. 19.

²⁶⁵ Vgl. ebd., S. 110f.

²⁶⁶ Vgl. ebd., S. 165f.

²⁶⁷ Vgl. Schoßböck: Letzte Menschen, S. 5.

bevorstehende Katastrophe zu glauben. Und vor allem daran, dass sie wohlverdient ist [...]: Der Mensch ist selber schuld.“²⁶⁸

Stellvertretend für eine lange Reihe von Spielfilmen, die sich in die Debatte rund um den Klimawandel einhaken, soll das Werk *Snowpiercer* des südkoreanischen Regisseurs Bong Joon-ho aus dem Jahr 2013 in den Fokus gestellt werden.²⁶⁹ Das Szenario ist nach dem Weltuntergang angesiedelt; der fatale Wendepunkt mit den Folgen einer globalen Eiszeit hat zum Zeitpunkt der Handlung bereits vor 17 Jahren stattgefunden. Es wird mehrmals genau erklärt, welche Umstände zur Apokalypse geführt hatten. Zu Beginn des Filmes wird die Geschichte mittels Einblendungen kontextualisiert: „Soon after dispersing CW-7 the world froze, all life became extinct. The precious few who boarded the rattling ark are humanity’s last survivors.“²⁷⁰ Im Jahr 2014 wurde versucht, die drastisch fortschreitende Erderwärmung zu stoppen und mittels Geoengineering die Temperatur wieder auf ein normales Maß zu bringen. Durch Chemtrails sollten die Kühlchemikalien CW-7 versprüht werden, jedoch kam es zu einer Überreaktion, was zur Folge hatte, dass die ganze Welt sich in eine Eiswüste verwandelte, auf der alles Leben zerstört wurde. Die zuvor beschriebene „Katastrophe ohne Ereignis“, die Erderwärmung, erfährt somit in *Snowpiercer* ihren *tipping point*, ihren Wendepunkt, an dem die Stabilität des Systems „Erde“ schließlich zusammenbricht, durch das fehlgeschlagene Geoengineering-Experiment. Jener Wendepunkt, der in diesem Fall durch die Menschheit selbst herbeigeführt wurde, macht im Endeffekt die „Katastrophe ohne Ereignis“ zu einem „Katastrophenereignis“, mit dessen Folgen die Überlebenden nun zurechtkommen müssen.

Die Maßnahmen, die in *Snowpiercer* zur Umkehrung des Klimawandels getroffen werden, entstammen Ideen und Konzepten aus der realen Welt. Einerseits werden die Verschwörungstheorien rund um Chemtrails aufgegriffen, wo Flugzeuge im Auftrag mächtiger Leute Chemikalien versprühen sollen, welche die Bevölkerung dezimieren oder auch gefügig machen soll. Außerdem sollen durch die Chemikalien Gedanken manipuliert werden und Ideologien indoktriniert werden können. Dies alles wären laut Verschwörungstheoretiker*innen ungewollte Nachwirkungen der Chemtrails, die eigentlich

²⁶⁸ Armin Thurnher: Lust auf Apokalypse. Seinesgleichen geschieht. In: Falter. Stadtzeitung für Wien. 15/2007. S. 5. Online unter: <https://www.falter.at/zeitung/20070411/lust-auf-apokalypse/1754180004> (Zugriff am 29.04.2020).

²⁶⁹ Bong Joon-ho: *Snowpiercer*. Südkorea/Tschechien: Moho Film/Opus Pictures/Union Investment Partners/Stillking Films. 2013.

²⁷⁰ Ebd., 03:17.

den Klimawandel hätten stoppen sollen.²⁷¹ Andererseits greift der Film das Phänomen des Geoengineerings auf, was laut der Royal Society als „the deliberate large-scale manipulation of the planetary environment to counteract anthropogenic climate change“²⁷² definiert wird. Wenige Jahre nach dem Erscheinen von *Snowpiercer*, 2017, veröffentlicht die New York Times einen kritischen Artikel zum Geoengineering, in dem sie auf den negativen Ausgang der Maßnahmen im Film hinweist. Unter der Prämisse, dass die Treibhausgase nicht ausreichend verringert werden können, um die Erderwärmung rechtzeitig zu bremsen, sollte jedoch die Forschung bezüglich solcher Technologien weiter gefördert werden, so verläuft die Argumentation weiter. Verglichen mit den Folgen radikalen Klimawandels nämlich könnte die Menschheit die noch unbekannten Nachwirkungen des Geoengineering denen der Erderwärmung möglicherweise vorziehen.²⁷³ Der Fokus in *Snowpiercer* liegt jedoch weniger auf der globalen Katastrophe und deren fatalen Folgen, sondern – und dies scheint auch der langen Dauer dieses Zustandes geschuldet zu sein – wie in so vielen postapokalyptischen Narrativen auf der Reorganisation des Lebens und der sozialen Strukturen.²⁷⁴

Die Welt in *Snowpiercer* scheint zumindest bereits unrettbar verloren, sie ist ersetzt worden durch eine neue, postapokalyptische Welt: einen Zug, der – angetrieben durch ein Perpetuum Mobile – eine unendliche Fahrt gestartet hat und die letzten Überlebenden vor dem Erfrieren bewahrt. Erstaunlich ist, dass der Zug von der Mehrheit der sich auf ihm befindlichen Leute als die Welt anerkannt wird: „The train is the world.“²⁷⁵

²⁷¹ Vgl. Leonie Feuerbach: Chemtrails und Reptiloide. 06.06.2018. Website der Bundeszentrale für politische Bildung. Online unter: <https://www.bpb.de/lernen/projekte/270412/chemtrails-und-reptiloide> (Zugriff am 29.05.2020).

²⁷² The Royal Society: Geoengineering the climate: science, governance and uncertainty. 01.09.2009. Online unter: <https://royalsociety.org/topics-policy/publications/2009/geoengineering-climate/> (Zugriff am 29.05.2020).

²⁷³ Vgl. Eduardo Porter: To curb global warming, Science Fiction may become fact. In: The New York Times. 4. April 2017. Online unter: <https://www.nytimes.com/2017/04/04/business/economy/geoengineering-climate-change.html> (Zugriff am 30.05.2020).

²⁷⁴ Seth D. Baum: Film Review: *Snowpiercer*. In: Journal of Sustainability Education 7. December 2014, S. 3. Online unter: <http://www.jsedimensions.org/wordpress/wp-content/uploads/2014/12/Baum-JSE-Vol-7-Dec2014-PDF-Ready-Revised.pdf> (Zugriff am 30.05.2020).

²⁷⁵ *Joon-ho*: *Snowpiercer*, 1:48:33.



Abbildung 22: Der Zug rast durch die vereiste Landschaft. Bildausschnitt aus *Snowpiercer*, 1:18:18.

Dies ist vor allem bei jenen Kindern und Jugendlichen der Fall, die bereits im Zug geboren wurden – sie sind „Zugkinder“. Beispielsweise heißt es bei ihnen statt der „ganzen weiten Welt“ nun wie selbstverständlich „der ganze weite Zug.“²⁷⁶ Zudem ist den Menschen sehr wohl bewusst: „We control the engine, we control the world.“²⁷⁷ Auffällig ist auch die religiöse Konnotation, die der Wortwahl mancher Figuren im Film eigen ist. Die Bezeichnung der Maschine als „heilig“ und als „Arche“ setzt sie in einen christlichen Kontext und erhöht ihren industriellen Erbauer Wilford zu einer Gottesfigur, die als Retter und Erlöser hochstilisiert wird: „All things flow from the Sacred Engine.“²⁷⁸

Die Zug-Metapher ist an Symbolhaftigkeit wohl kaum zu überbieten; die immer weiter ihre ziel- und endlosen Kreise drehende Maschine steht paradigmatisch für die Ausweglosigkeit der Situation. Die ganze alte und vergangene Welt scheint irrelevant, sie gerät allmählich in Vergessenheit bzw. soll vergessen werden. Was erinnert werden soll, bestimmen die Anführer*innen der neuen Welt, Wilford und sein Sprachrohr – Minister Mason. So hat der Zug nicht nur eine ganz spezifische Ordnung, auf die gleich noch zu sprechen gekommen wird, sondern auch seine eigene Geschichte. Phrasen wie „15 years ago, in the third year of the train...“²⁷⁹ stiften gewissermaßen eine Gemeinschaft rund um eine neue Epoche, eine neue Ära, die jedoch geprägt von Indoktrination ist. Indoktriniert wird mit der Geschichte und Konzeption dieser neuen Welt auch die Zweiklassengesellschaft, die sich in einem neuen

²⁷⁶ Ebd., 08:17.

²⁷⁷ Ebd., 10:52.

²⁷⁸ Ebd., 18:13.

²⁷⁹ Ebd., 1:10:54.

kapitalistisch bis feudalistischen System mit einem zur Gottheit erhöhten totalitären Herrscher etabliert hat. Der Zug gilt – und das wird wiederholt betont – als in sich abgeschlossenes Ökosystem, in dem stets „die Balance gehalten werden muss“²⁸⁰. Dieses kann nur funktionieren, wenn alle Beteiligten in den ihnen zugewiesenen Plätzen bleiben; begründet werden sie durch Fahrkarten. Minister Mason betont mehrmals die Wichtigkeit der Ordnung des Zuges „I belong to the front. You belong to the tail.“²⁸¹ Während die reichen Menschen an der Spitze des Zuges im Luxus leben, müssen sich die armen Leute im hintersten Teil von aus Insekten hergestellten Proteinriegeln ernähren und werden von einer prügelnden und folternden Militärgarde unterdrückt.²⁸² Die Rezipient*innen nehmen in *Snowpiercer* die Position der Unterdrückten ein, die rund um den Protagonisten Curtis eine Revolution starten, um das Zweiklassensystem zu stürzen.

„Das erste Drittel des Films spielt im hinteren Zugteil mit seinem Schmutz und seiner hässlichen Funktionalität. [...] Umso überwältigender sind die Bilderwelten, die beide erwarten, wenn sich die Revolutionäre im Zug immer weiter nach vorn bewegen. Schwarz und Grau werden abgelöst von in ihrer Farbenpracht geradezu surreal anmutenden Waggons: einem riesigen Aquarium mit angeschlossener Sushi-Bar, Sauna, Schule, Club, Orangenplantage.“²⁸³

Dem Einsatz von Farbe als Verdeutlichung der sozialen Zugehörigkeit wird in *Snowpiercer* eine große Rolle zugeschrieben; wohl kaum ein filmisches Gestaltungsmittel ist auffälliger. „Farben konturieren und kontrastieren zugleich, gliedern und strukturieren“²⁸⁴ – so auch im Werk von Bong Joon-ho. Denn nicht nur die Räumlichkeiten werden bunter, je weiter sich die Aufständischen im Zug nach vorne bewegen; auch sozial-gesellschaftliche Unterschiede werden mit Hilfe von Kleidung visuell verstärkt. Die Armut manifestiert sich in verschmutzter und grauer Kleidung, während die sozial besser gestellten Schichten in schrillen, bunten und extravaganten Designs dargestellt werden.²⁸⁵ Die Figuren wirken in den Territorien der jeweils anderen Schichten deplatziert; es wirkt, als würden ihre Farben in eine andere Welt eindringen. So verhält es sich einerseits mit Mason, als sie im hinteren Zugteil

²⁸⁰ Vgl. ebd., 1:05:49.

²⁸¹ Ebd., 18:43.

²⁸² Vgl. Christopher Schmidt: Why are dystopian films on the rise again? Online unter: <https://daily.jstor.org/why-are-dystopian-films-on-the-rise-again/> (Zugriff am 30.05.2020).

²⁸³ Oliver Kaefer: Apokalypse im Hochgeschwindigkeitszug. In: Die Zeit. Online unter: <https://www.zeit.de/kultur/film/2014-02/berlinale-snowpiercer-forum/seite-2> (Zugriff am 30.05.2020).

²⁸⁴ Norbert Grob: Farbe. In: Thomas Koebner (Hg.): Reclams Sachlexikon des Films. 2., aktualisierte Auflage. Stuttgart 2007, S. 184–187, hier S. 187.

²⁸⁵ Vgl. Richard Kehl: Snowpiercer: Im Apokalypse-Zweiklassengesellschafts-Zug nach Nirgendwo. 24.03.2014. Online unter: <https://uni.de/redaktion/snowpiercer> (Zugriff am 30.05.2020).

ihre Rede hält, andererseits jedoch auch mit den Unterdrückten, als sie den farbenfrohen Schulwaggon durchqueren.



Abbildung 23: Mason in hellem Pelz und sattem Violett im Grau des hinteren Zugabschnittes. Bildausschnitt aus *Snowpiercer*, 18:44. Abbildung 24: Mason und die „Rebellen“ in dunkler, zerschlissener Kleidung im Schulwaggon des vorderen Zugabschnittes. Bildausschnitt aus *Snowpiercer*, 1:07:37.

Die Rezipient*innen hoffen den ganzen Film hindurch auf einen Umstoß der Klassengesellschaft, darauf, dass der Protagonist es schafft, eine Revolution einzuleiten – und werden am Ende auf den Boden der Tatsachen zurückgeholt. Als Curtis mit den letzten Überlebenden des Aufstandes – dem Techniker Nam und seiner Tochter Yona – schließlich an der Spitze des Zuges bei dem geheimnisvollen Wilford angekommen ist, offenbart dieser ihm das Geheimnis des Zuges, auf das davor bereits immer wieder angespielt wird. Mit dem Ziel, die Balance des in sich abgeschlossenen Ökosystems zu halten, wurden alle bisherigen Aufstände, Revolten und versuchten Revolutionen (wie auch jene von Curtis) letzten Endes vom Zugführer selbst inszeniert, um steigende Bevölkerungszahl durch die hervorgerufenen Kämpfe zu dezimieren und in der Waage zu halten. Dabei hatte er mit Gilliam, einem alten Freund Curtis', am anderen Ende des Zuges zusammengearbeitet. Die beiden Männer Wilford und Gilliam sind – einer an der Spitze und einer am Ende des Zuges – das Verbindungsstück beider Klassen, welches eine Bestätigung der Ordnung suggeriert und Curtis' Bestrebungen eines Regimeumsturzes obsolet machen. Die Frage danach, ob eine Veränderung des politischen Systems und die Ausgeglichenheit des Ökosystems vereinbar gewesen wären, wird nicht weiter thematisiert; da der Zug von einer Lawine entgleist und zerstört wird. Nam, der als einziger stets betont, dass die Welt draußen nicht unwiderruflich verloren wäre und wieder bewohnbar werden würde, baut eine provisorische Bombe, die eben jene Lawine auslöst. Er sieht die einzig sinnvolle Möglichkeit, der Unterdrückung zu entkommen darin, den Zug zu eliminieren. Denn wie das Perpetuum Mobile, das stets die Balance hält und unermüdlich den Zug antreibt, kann auch das Klassensystem nie umgekehrt, sondern lediglich zerstört werden.

So gesehen stehen die Klassenverhältnisse und deren Bestrebungen in *Snowpiercer* paradigmatisch für das Verständnis der Apokalypse unterschiedlicher Bevölkerungsschichten. Besonders ausgeprägt ist beispielsweise das apokalyptische Denken in der privilegierten, westlichen Welt. Die Furcht vor dem Ende der Welt spiegelt diesbezüglich

„ein Bewusstsein wider, das der Westen zu einer Zeit von sich selbst hat, da sein Einfluss unter den Auswirkungen dessen tendenziell abnimmt, was sich eben „Globalisierung“ nennt. Dekadenzdiskurse sind im Allgemeinen von Bitterkeit über das Verschwinden alter Hegemonien motiviert. Daher das Gefühl, dass die Welt, deren Ende verkündet wird, nichts anderes ist als die europäisierte Welt, die lange die Geschichte dominiert hat.“²⁸⁶

Durch die Globalisierung also, das Zusammenwachsen der Welt, fürchtet der Westen einen Machtverlust, da er nicht mehr das alleinige „Fortschrittsmonopol“ hält. Diese Furcht prägt sich wiederum in häufigen apokalyptischen Vorstellungen aus, welche in ihren Darstellungen oftmals eben die westliche Welt in den Fokus rückt. Es ist somit relevant, die Erfahrungen eines Machtverlustes und apokalyptische Vorstellungen in Verbindung zu bringen. In Bezug auf die „Unterschichten“ hingegen wandeln sich Vorstellungen regelrecht in Sehnsüchte um; versuchen sie doch, der Fortsetzung des momentanen Zustandes alles vorzuziehen,

„so als würde dann, wenn nichts mehr möglich ist, alles möglich; so als wenn alles Reden über die Zukunft, alle Prophetien, Weissagungen, Vorhersagen, heilgeschichtliche Ankündigungen nur dies eine Ziel hätten: einem der gewiss schmerzhaftesten Mängel abzuhelpen – dem Mangel an Zukunft.“²⁸⁷

Darf man daraus nun schlussfolgern, dass das Motiv für die Apokalypse in der westlichen Welt, der Welt des Wohlstandes, die Furcht, und jenes der ärmeren Bevölkerungsschichten die Sehnsucht nach der Veränderung des Ist-Zustandes sein könnte? Während die Reichen stets versuchen, ihre Besitztümer zu vermehren, so streben die Armen danach, ebenso ihren Anteil am Wohlstand zu erhalten. In apokalyptischen Szenarien zeigt sich dies einerseits in der Angst der Privilegierten, etwas zu verlieren und andererseits in der Hoffnung der armen Bevölkerung, das System neu zu ordnen und soziale Gerechtigkeit zu etablieren. Immer wieder wird auf diese Ambivalenz in der Phantasie einer drastisch veränderten Erde mit neu organisierten Gesellschaftsformen hingewiesen: „Die Katastrophe ist gleichermaßen

²⁸⁶ Fæssel: *Après la fin du monde*, S.8.

²⁸⁷ Pierre Bourdieu: *Meditationen. Kritik einer scholastischen Vernunft*. Aus dem Französischen von Achim Russer. Frankfurt am Main 2001, S. 290. Zit. nach: Fæssel: *Après la fin du monde*, S.48.

Wunschtraum und Angsttraum.“²⁸⁸ In *Snowpiercer* manifestiert sich diese Dichotomie einerseits in den ständigen Bestrebungen der reichen Bevölkerungsschicht, ihr Zweiklassensystem aufrecht zu erhalten, andererseits jedoch in dem Ziel der armen Bevölkerung, die einen Umsturz bewirken wollen und in der Vernichtung des Systems schließlich erneut eine Art Apokalypse herbeiführen. Die einzigen Überlebenden des Unfalls – Nams Tochter Yona und der kleine Timmy – verlassen in der letzten Szene des Films das Wrack und beobachten einen Eisbären, der sich durch den Schnee bewegt. Daran wird deutlich, dass das Leben in der Welt „draußen“ wieder möglich ist. *Snowpiercer* zeigt so gesehen eine doppelte Apokalypse: nachdem der Zug nach der Eiszeit zur neuen Welt geworden war, musste genau diese Welt ebenfalls untergehen, damit die alte Erde wieder besiedelt werden kann.



Abbildung 25: Yona und Timmy steigen aus dem zerstörten Zug. Bildausschnitt aus *Snowpiercer*, 1:59:05.

Snowpiercer schafft mit seinen wirkungsmächtigen, teils fantastischen Bildern viel mehr, als lediglich seine Einreihung in eine Tradition der erfolgreichen Endzeitdarstellungen. Er wird Teil eines Diskurses, der mehrere Sujets aufgreift, die die Menschheit verstärkt seit den 2000ern bis zum heutigen Tag beschäftigen bzw. beschäftigen müssen. Der Klimawandel ist menschengemacht, an der Erderwärmung haben wir selbst Schuld. Der Diskurs diesbezüglich gewann in den letzten zehn Jahren immer mehr an Bedeutung und ist umfassender als je zuvor, wie die folgende Grafik der APA zeigt. 14 österreichische Tageszeitungen wurden über einen Zeitraum von knapp neun Jahren ausgewertet und auf den Begriff „Klimawandel“

²⁸⁸ Horn: Zukunft als Katastrophe, S. 12.

durchsucht. Alleine in Österreich stieg die Medienpräsenz der Thematik enorm an; besonders seit der Unterzeichnung des Pariser Klimaabkommens im Jahr 2015 kann ein starker Aufwärtstrend verzeichnet werden. Ebenso können die Höchstwerte im Jahr 2018 mit dem Beginn Greta Thunbergs Schulstreiks für das Klima in Verbindung gebracht werden; mit ihrer starken Öffentlichkeitspräsenz beispielsweise durch ihre Segeltour nach Amerika stiegen die Zahlen 2019 weiter.²⁸⁹ Aufgrund der hohen Brisanz des Themas kann davon ausgegangen werden, dass dieser Diskurs weltweit noch lange weitergeführt werden wird.



Abbildung 26: Medienpräsenz des Begriffes "Klimawandel" in österreichischen Tageszeitungen 2010-2019.²⁹⁰

Grundsätzlich kann festgestellt werden, dass die Medienberichterstattung global im Laufe der Zeit variiert, im Kontext bestimmter Ereignisse jedoch stark ansteigt. Dabei handelt es sich beispielsweise um internationale Klimakonferenzen, neu veröffentlichte Berichte des Weltklimarats oder drastische Wetterereignisse. Der Anstieg Mitte der 2000er Jahre kann beispielsweise mit der Veröffentlichung des Filmes „An Inconvenient Truth“ im Jahr 2006 durch den ehemaligen US-Vizepräsidenten Al Gore bzw. den Filmemacher Davis Guggenheim sowie mit der Verleihung des Friedensnobelpreises an Gore im darauffolgenden

²⁸⁹ Vgl. APA-DeFacto: Klimawandel heizt Berichterstattung an. Online unter: https://www.ots.at/presseaussendung/OTS_20190927_OTS0004/klimawandel-heizt-berichterstattung-an-bild (Zugriff am 31.05.2020).

²⁹⁰ Ebd.

Jahr in Verbindung gebracht werden.²⁹¹ Die stark politisch gefärbte dokumentarartige Aufzeichnung eines Vortrags von Al Gore über die globale Erwärmung wird als einer der stärksten Einflüsse für ein Ansteigen des Klimabewusstseins in den USA gehandelt. Als Prädiktor dafür galten vor allem der Umfang der Statements der Demokraten in den Medien sowie die Berichterstattung der New York Times zu dem Film.²⁹² Al Gores Erklärungen und Prognosen für einen Anstieg der Temperaturen werden von ihm mit den Worten „It was just as clear as that“ kommentiert; eine Behauptung, die für selbsternannte „Klima-Skeptiker*innen“ ausreichend Nährboden für eine Denunzierung der Klimawissenschaft und ihrer Berechnungen einer menschengemachten Erderwärmung als „nicht belegbar“ und als „Panikmache“ bietet.²⁹³ Besonders in Bezug auf die stets aktuelle Klimadebatte muss also reflektiert werden,

„dass Wissenschaft, Politik, Journalismus nach unterschiedlichen Handlungslogiken funktionieren: Während Wissenschaftler dazu neigen, auf Unsicherheiten bei der Interpretation ihrer Ergebnisse hinzuweisen, sind Journalisten und politische Akteure eher an klaren und eindeutigen Aussagen interessiert [...] So werden Szenarien zu Vorhersagen und Wahrscheinlichkeiten zu Gewissheiten.“²⁹⁴

An diesem Beispiel zeigt sich, dass Filme – auf unterschiedliche Art und Weise – sehr stark Anteil am (politischen) Klimadiskurs nehmen und die Thematik einem breiten Publikum zugänglich machen. Während Al Gores Vorträge und Behauptungen – ähnlich journalistischen Texten – bis zu einem gewissen Grad Authentizität suggerieren, so wird an *Snowpiercer* dieser Anspruch von Anfang an nicht gestellt, was ihn auch für Klimawandelverweiger*innen bzw. „Skeptiker*innen“ wenig angreifbar macht. Er kann sich somit einerseits den imaginierten Folgen der Erderwärmung widmen, andererseits auch spekulativ mit (gescheiterten) Versuchen einer Umkehrung des Klimawandels in Form von Geoengineering befassen; sogar Verschwörungstheorien über Chemtrails finden den Einzug in sein Werk. Durch die Auslagerung der Handlung in die Zukunft setzt er die Grundlage für die Verfremdung der aufgegriffenen Diskursstränge und macht sich so die Ereignisse, Streitpunkte und sogar wissenschaftlichen Erkenntnisse seiner Entstehungszeit eigen.

²⁹¹ Vgl. Michael Brüggemann/Irene Neverla/Imke Hoppe/Stefanie Walter: Klimawandel in den Medien. CliSAP Working Paper. Hamburg 2016, S. 9. Online unter: https://climatematters.blogs.uni-hamburg.de/wp-content/uploads/2016/08/Working-Paper_Klimawandel_in_den_Medien.pdf (Zugriff am 31.05.2020).

²⁹² Vgl. ebd., S. 14.

²⁹³ Vgl. Horn: Zukunft als Katastrophe, S. 170.

²⁹⁴ Brüggemann et. al.: Klimawandel in den Medien, S. 8. Online unter: https://climatematters.blogs.uni-hamburg.de/wp-content/uploads/2016/08/Working-Paper_Klimawandel_in_den_Medien.pdf (Zugriff am 31.05.2020).

An dieser Stelle bleibt allerdings noch zu fragen übrig, warum *Snowpiercer* nicht von dem wirklichen Schrecken handelt, der die Menschheit – und darin gibt es in der Klimaforschung einen breiten Konsens – tatsächlich bedroht, nämlich von den Folgen der Klimaerwärmung? Warum werden drastische Katastrophenszenarien und eine globale Eiszeit heraufbeschworen, anstelle einer Darstellung der realen Zukunft, die – aufgrund der Wahrscheinlichkeit ihres Eintretens – umso unheimlicher wirkt? Wird bedacht, dass der Film von drastischen Bildern wie jenem einer vereisten Welt und im Gegensatz dazu der klaustrophobischen Zustände im postapokalyptischen Zug lebt, wird schnell klar: Der Klimawandel bzw. die Erderwärmung eignen sich als „Katastrophe ohne Ereignis“ nicht per se als Thema eines (post-) apokalyptischen Katastrophenfilms. Sehr wohl aber wird in *Snowpiercer* deutlich, dass der Weltuntergang auf klimatische Veränderungen zurückzuführen ist. Eine Möglichkeit, klimatische Veränderungen darzustellen, ist die Inszenierung eines Vorgangs mittels zeitlicher Raffung als Ereignis; in diesem Fall als extreme Wetterereignisse in der Form von radikalem Abfall der Temperaturen und Eisstürmen.²⁹⁵ Horn erläutert die Schwierigkeit der Abbildung klimatischer Veränderungen folgendermaßen:

„Dem Frühling der schleichenden Erwärmung fehlt die Anschaulichkeit einer Eiszeit und die Plötzlichkeit eines Wintereinbruchs oder einer Sintflut. Auch wenn ein Ereignis als *tipping point* erwartbar sein mag, so liegt das Gespenstische von Kipp-Punkten gerade darin, dass sie in komplexen Systemen schwer zu antizipieren sind.“²⁹⁶

Neben all den Wetter- und Klimaphänomenen, auf die der Spielfilm rekurriert, behandelt er vordergründig jedoch die Folgen einer Endzeit, einer Zerstörung und Neuorganisation der Zivilisation. Horn sieht vor allem darin die Funktion imaginierter Klimakatastrophen:

„Sie entwerfen versuchsweise eine Situation gänzlich geänderten Klimas, um zu sehen, was das Klima mit dem Menschen macht und wie der Mensch sich darin *einrichtet*. Sie malen aus, wie ein anderes Klima einen anderen Menschen, eine andere Zivilisation oder auch das Ende jeder Zivilisation hervorbringen würde.“²⁹⁷

In *Snowpiercer* vollzieht sich dieser Prozess in dem Phänomen der bereits geschilderten doppelten Apokalypse nun gleich zwei Mal, was auch im Sinne einer sich ständig erneuernden Welt gedeutet werden kann, die sich ihrer Schädlinge entledigt. „Die Natur holt sich schließlich ihren Raum zurück, [...] den die Zivilisation ihr streitig gemacht hat [und]

²⁹⁵ Vgl. Horn: Zukunft als Katastrophe, S. 166f. Dies ist auch in Roland Emmerichs „The Day after Tomorrow“ zu beobachten.

²⁹⁶ Ebd., S. 168.

²⁹⁷ Ebd., S. 120f.

gerät wieder in eine natürliche Balance.“²⁹⁸ Unter diesem Aspekt wird allmählich deutlich, warum Narrative von der Apokalypse immer auch etwas Tröstliches mit sich bringen – die Erde nämlich wird weiter existieren, nur ist nicht sicher, ob der Mensch es überleben wird.

6. Fazit: Die „Katastrophe ohne Ereignis“ als Mosaik intertextueller Verweise

„Although often set in a distant future, these spectacles tend to address the subconscious demons we’re grappling with *right now*.“²⁹⁹ Geschichten von dem Ende der Welt helfen uns, mit den erschreckenden Themen umzugehen, die in den täglichen Nachrichten kursieren;³⁰⁰ sie nehmen den allgegenwärtigen Diskurs rund um Klimawandel und Ressourcenausbeutung auf und bebildern ihn – machen ihn erst so vorstellbar:

„Fiktionen [...] geben der latenten, unfassbaren Bedrohung durch künftige Katastrophen greifbare Formen, Bilder und Narrative – Szenarien also, die eine mögliche Zukunft analysierbar, konkret, antizipierbar und gegebenenfalls auch politisch operativ machen.“³⁰¹

Mit dem seltsamen Vergnügen, der „Lust an der Apokalypse“³⁰², ist stets die Ratlosigkeit der Menschen über die Möglichkeiten des Handelns in Bezug auf Katastrophenprävention verbunden. Denn das Subjekt des Handelns ist – ebenso wenig wie die Schuldigen – nicht klar bestimmbar; es ist entweder zu groß (der Kapitalismus) oder zu klein (das einzelne Individuum).³⁰³ Somit ist die Imagination von globalen Katastrophen, von der totalen Auslöschung der Menschen und der Zivilisation, einerseits Mittel, um dem Kind einen Namen zu geben, um für die zahlreichen Möglichkeiten einer Zukunft Szenarien zu entwerfen, um Phantasien in Bilder umzuwandeln und so die unmittelbare und doch so ferne Bedrohung durch Umweltzerstörung und Klimawandel, Ressourcenausbeutung sowie unkontrolliertes ökonomisches Wachstum greifbar zu machen. Im Rahmen dessen greifen sie die akutesten Befürchtungen einer Zeit auf und dürfen als dringende Interventionen, Warnutopien oder

²⁹⁸ Ebd., S. 9f.

²⁹⁹ Vgl. Nashawaty: A Brief History of the Cinematic Apocalypse. Online unter: <https://ew.com/article/2014/06/27/brief-history-cinematic-apocalypse/> (Zugriff am 15.05.2020).

³⁰⁰ Vgl. Emily Zemler: Why do we love dystopian stories so much? 21.03.2014. Online unter: <https://time.com/32022/divergent-dystopian-stories-shailene-woodley-interview/> (Zugriff am 04.05.2020).

³⁰¹ Horn: Zukunft als Katastrophe, S. 379.

³⁰² Thea Dorn: Lust an der Apokalypse. In: Spiegel Kultur. 05.01.2009. Online unter: <https://www.spiegel.de/spiegel/a-599582.html> (Zugriff am 01.06.2020).

³⁰³ Vgl. Horn: Zukunft als Katastrophe, S. 380.

sogenannte „cautionary tales“ bezeichnet werden.³⁰⁴ Andererseits suggeriert die Fiktion dennoch eine Ferne der Katastrophe, eine gewisse Unwahrscheinlichkeit bzw. Unplausibilität; es wird sich in die beruhigende Vorstellung geredet, dass letzten Endes doch alles nur erfunden sei. Diese Kompensation der Furcht vor realen zukünftigen Möglichkeiten kann wiederum die Folge haben, (post-)apokalyptische Narrative als unnötigen und übertriebenen Alarmismus abzutun. Im Rahmen dessen ist außerdem zu erwähnen, dass die inflationäre Verwendung eines postapokalyptischen Narratives trotz seiner Aktualität in jeder zeitlichen Epoche zu einer Art Abstumpfung des Publikums führen kann. Hans Krah ist beispielsweise der Meinung, dass aufgrund ihres Wiederholungseffektes sich im Endzeitfilm allmählich die Beunruhigung der Apokalypsen glättet.³⁰⁵

Nun aber gilt es, den Kreis zu der anfangs gestellten Forschungsfrage zu schließen und zu fragen: Wie manifestieren sich historische und gesellschaftliche Ereignisse im (post-)apokalyptischen Spielfilm und an welchen Aspekten zeigt sich, dass dieser eine Quelle seiner Entstehungszeit ist? Es ist nötig, von der alarmistisch-mobilisierenden und der passiv-entlastenden Funktion der (post-)apokalyptischen Schilderungen zurückzutreten und den Blick auf das zeitgenössische Krisenwissen zu lenken, das ihnen innewohnt. Dabei geht es von Beschreibungen der Ökonomie über die Option nuklearer Vernichtung bis hin zur Klimaforschung – an diesen Szenarien der globalen Katastrophe und Vernichtung lässt sich die Belastbarkeit sozialer Institutionen ebenso beobachten wie technische Risiken.³⁰⁶

Anhand der vorangegangenen Spielfilmanalysen konnten fünf unterschiedliche Vorgehensweisen festgemacht werden, mittels derer auf die Entstehungszeit der Quellen verwiesen wird. Als erste – möglicherweise naheliegendste Form eines solchen Verweises – seien der Handlungsaspekt bzw. das Thema genannt, wobei durch Rekurrenz auf bestimmte Ereignisse und Problematiken der Entstehungszeit der Film erst im aktuellen Diskurs verankert wird. Dieser Aspekt findet sich in allen filmischen Werken, die im Rahmen der vorliegenden Arbeit behandelt wurden.

In *Silent Running* aus dem Jahr 1972 wird vordergründig ein Spannungsfeld von Natur und Technik aufgemacht, das Kritik an der Fortschrittsökonomie und der Technisierung der Welt nahelegt. Über die Thematik des Waldsterbens und der Präservierung der letzten Wälder im All wird besagtes Spannungsfeld nicht nur konkretisiert, sondern auch als aktuell in der

³⁰⁴ Vgl. ebd., S. 381.

³⁰⁵ Vgl. Hans Krah: Weltuntergangsszenarien und Zukunftsentwürfe. Narrationen vom „Ende“ in Literatur und Film 1945–1990. Kiel 2004, S. 387.

³⁰⁶ Vgl. Horn: Zukunft als Katastrophe, S. 384.

Entstehungszeit des Filmes verortet. Dass Natur und Technik nicht per se unvereinbare Gegensätze darstellen, sondern dass der Mensch jene Instanz ist, die durch Instrumentalisierung der Technik destruktiv einwirkt, ist schließlich die wesentliche Erkenntnis in *Silent Running*. Dies wiederum lässt sich mit dem Kalten Krieg und den Befürchtungen eines Atomkrieges in Verbindung bringen.³⁰⁷ Die 1960er und 1970er Jahre waren geprägt von dem nuklearen Wettrüsten der zwei Großmächte USA und Sowjetunion. Beide Seiten jedoch wussten nicht, wie diese hohe Anzahl an Sprengköpfen angewendet werden sollte, ohne eine globale Katastrophe herbeizuführen; somit befanden sie sich in einer Pattsituation. Im Jahr 1972 schließlich wurden im Rahmen der Strategic Arms Limitation Talks (SALT I) beidseitige Begrenzungen der Raketenabwehrsysteme vorgenommen (ABM-Vertrag), was vorübergehend eine Entspannungsphase des Konfliktes einleitete.³⁰⁸

Soylent Green aus dem Jahr 1973 greift im Nachhall des Club of Rome die Sujets der Überbevölkerung und Ressourcenknappheit auf; New York ist im Jahr 2022 tatsächlich an die „Grenzen des Wachstums“ gestoßen. Bezeichnend ist allerdings, dass diese Thematik verschiedenen Instanzen unterschiedlich wichtig erschienen sein dürfte: während Regisseur Fleischer relativ zufrieden mit seinem Werk wirkte, war für den Autor der Buchvorlage – Harrison – der Umweltaspekt zu sehr in den Hintergrund der Kriminalgeschichte gerückt. In der thrillerartigen Handlung rund um den Mord an einem hochrangigen Bürger lässt sich ebenso der zeitliche Kontext des New York der siebziger Jahre festmachen, stiegen doch die Tötungsdelikte enorm an. Die Produktionsfirma hingegen vertrat die Meinung, die Relevanz der Thematik sei der Höhe des Budgets nicht gewachsen.³⁰⁹

Ebenfalls die Verknappung einer wichtigen Ressource behandelt der Spielfilm *Mad Max 2: The Road Warrior* aus dem Jahr 1981, der sich in den Diskurs rund um die Ölkrisen der siebziger bzw. frühen achtziger Jahre einreicht. Auf thematischer Ebene manifestiert sich dies primär in den ständigen Kämpfen um Treibstoff.³¹⁰

So wie der zweite Teil der *Mad Max*-Reihe greift auch über dreißig Jahre später der vierte Teil *Fury Road* (2015) ein Sujet auf, das den Ressourcendiskurs gleichzeitig auf der Umwelt- wie auf politischer Ebene darstellt. Die Wasserknappheit in *Fury Road* zeigt sich nicht nur an extremer Trockenheit der Landschaft, sondern auch an den Kämpfen um die letzte Quelle,

³⁰⁷ Vgl. Kapitel 5.1.1.

³⁰⁸ Vgl. William Burr/David Alan Rosenberg: Nuclear competition in an era of stalemate, 1963-1975. In: Melvyn P. Leffler/Odd Arne Westad: The Cambridge History of the Cold War. Volume II. Crisis and Détente. 3. Auflage. Cambridge 2017, S. 88–111, hier S. 110f.

³⁰⁹ Vgl. Brosnan: Future Tense, S. 204f. Vgl. Kapitel 5.1.2.

³¹⁰ Vgl. Kapitel 5.1.3.

deren Monopol der unterdrückende und machtgierige Herrscher Immortan Joe hält. Die Situation im Film wird auf Ebene der sozialen Netzwerke nicht selten mit dem Phänomen der Wasserprivatisierungen – vor allem durch den Nahrungsmittelkonzern Nestlé – in Verbindung gebracht. *Mad Max: Fury Road* lässt sich in einem komplexen Verhältnis von politischen, ökonomischen und ökologischen Konflikten deuten, an die er Anlehnung nimmt. Die zahlreichen Auseinandersetzungen um Wasser haben ihren Ursprung einerseits in der natürlichen Verknappung der Ressource durch steigende Temperaturen, andererseits in seiner politisch oder wirtschaftlich motivierten Regulierung bzw. Kontrolle.³¹¹

Snowpiercer aus dem Jahr 2013 schließlich widmet sich in der Thematisierung einer drastischen Klimakatastrophe einem Diskurs, der bis zum heutigen Tag auf allen Ebenen an Relevanz zunimmt. Der Film zeigt eine erneute Eiszeit und deren Folgen: eine Zweiklassengesellschaft von Überlebenden, deren Funktionieren auf Unterdrückung, Kontrolle, Regulation, Ausbeutung, Manipulation und Indoktrination basiert. Die buchstäbliche Entgleisung des Systems führt schließlich zu der Möglichkeit einer Rehabilitation der alten Welt, womit sich *Snowpiercer* am Ende doch noch mit einer positiven Botschaft am aktuellen Diskurs beteiligen möchte: die Welt ist noch nicht ganz verloren.³¹²

Auffällig ist, dass sich ein Aspekt durch mehrere Filme zieht und verbunden mit den dort aufgegriffenen Thematiken stets im Fokus der Handlung steht: Das Zusammenspiel von Ressourcenmangel und unausgeglichene Machtverhältnissen sowie die daraus resultierenden sozialen Ungerechtigkeiten scheinen zu jeder Zeit eine zentrale Rolle zu spielen. Ob in den siebziger Jahren, nach 2000 oder heutzutage; *Soylent Green* schildert die riesige Kluft zwischen Arm und Reich ebenso einprägsam wie *Mad Max: Fury Road* und *Snowpiercer*. Die Filme zeigen ein Phänomen, das sich aufgrund seiner hohen Aktualität problemlos auch auf die heutige Zeit umlegen lässt: In Krisensituationen sind es immer die ärmeren Bevölkerungsschichten, die zuerst und vor allem stärker leiden müssen als der wohlhabende Teil der Menschheit. Je schlimmer die Krise, umso größer die soziale Ungerechtigkeit; in der Postapokalypse findet sie somit wohl ihre drastischste Ausprägung. Ebenso anschaulich schildern die Darstellungen, wie sich politische Systeme in Krisensituationen radikalisierten und dadurch das Entstehen asymmetrischer Gesellschaftsordnungen fördern. In *Soylent Green* ist die Regierung korrupt, geldgierig und vertuscht Skandale, in *The Road Warrior* prägen Bandenkriege die Handlung, in *Fury Road* wird eine Tyrannei etabliert und in *Snowpiercer*

³¹¹ Vgl. Kapitel 5.1.4.

³¹² Vgl. Kapitel 5.1.5.

legitimieren die Autoritäten mit dem Argument der „Balanceerhaltung“ des fragilen Ökosystems eine Klassengesellschaft.

Neben dem Aufgreifen bestimmter in der jeweiligen Entstehungszeit relevanter Themenbereiche zählt auch die Art und Weise der Darstellung eines Settings zu den Aspekten, die einen Film kontextuell verorten lassen. Beispielsweise knüpft *Snowpiercer* zwar thematisch an den Diskurs rund um Klimawandel und Erderwärmung an, zeigt als Setting jedoch anstelle einer ausgetrockneten und unwirtlich heißen Welt eine vereiste. Mit der Verlagerung des Settings in eine neue Eiszeit zieht der Film somit Verbindungen zum Geoengineering, wobei in *Snowpiercer* das Experiment zur Abwendung der Erderwärmung fehlschlägt und eine übermäßige Abkühlung des gesamten Planeten zur Folge hat.

Ebenso kann eine Anspielung im Dialog bzw. im Gesprochenen auf die Entstehungszeit des Filmes hinweisen. Scheinbar aus dem Zusammenhang gerissene Phrasen erhalten Bedeutung, sobald sie mittels Kontextwissen verortet werden können. Als Beispiel sei der Ausruf „Fukoshima kamikrayze war boys“³¹³ aus *Mad Max: Fury Road* angeführt; dieser spielt auf die Reaktorexpllosionen im japanischen Kernkraftwerk Fukushima im Jahr 2011 an.³¹⁴ Vor dem Hintergrund, dass auch im Universum von *Mad Max* eine Atomkatastrophe zur Postapokalypse geführt hat, kann das Verständnis jener Textpassage als zentral für die Annäherung der Rezipient*innen an den Textsinn angesehen werden.

Auch sprechende Namen sind ein wichtiges Element für Regisseur*innen und Autor*innen, um Bedeutungen zu implementieren sowie auf einen Sachverhalt oder eine Charaktereigenschaft derjenigen Figur hinzuweisen. Vor allem bei George Millers *Mad Max*-Reihe ist der Name bei jeder Figur Programm; beispielsweise heißt der Antagonist im 4. Teil "Immortan Joe", wobei naheliegend ist, dass es der Besitz des Wassers ist, der ihn "unsterblich" wirken lässt. Namensähnlichkeiten zu Figuren oder Ortsbezeichnungen aus anderen Texten, Filmen, Musikstücken, usw. lassen zudem auf die Einflüsse anderer Werke Rückschlüsse ziehen; auch diese sind Teil der Entstehungszeit, indem sie als Zitate wiederverwendet werden. Spätestens an diesem Punkt muss der Begriff der „Intertextualität“ erwähnt werden, der Bezüge zwischen einzelnen Texten sowie das Aufgreifen, Umstellen und Umwandeln schon dagewesener Texte meint. Julia Kristeva adaptiert Michail Bachtins Dialogizitäts-Modell und versteht gleichzeitig „den Text als Absorption eines anderen Textes

³¹³ Miller: *Mad Max: Fury Road*, 06:36.

³¹⁴ Vgl. Akremi: *Kommunikative Konstruktion von Zukunftsängsten*, S. 251.

und als Antwort auf einen anderen Text.“³¹⁵ Am prägnantesten manifestieren sich diese Verweise aufgrund von Namensähnlichkeiten im 2. Teil der *Mad Max*-Reihe *The Road Warrior*; hier erinnert der Name des Antagonisten „Humungus“ („Der Gigant“) an den Film „Giant“ (Stevens, 1956), in dem es ebenfalls aufgrund eines Ölfundes zu Streitigkeiten kommt. Nachdem der Entstehungsprozess von *The Road Warrior* vor dem Hintergrund der Ölkrise der siebziger und frühen achtziger Jahre zu verorten ist, ist über den Namen ein Link zu einem anderen Film aus früherer Zeit gegeben, der wiederum über die verwandte Thematik zum Diskurs rund um die Ölkrise und schließlich zu *Mad Max* zurückführt. Der Dialogizitäts-Gedanke erfüllt sich somit: *The Road Warrior* ist im Hinblick auf „Giant“ Absorption und Antwort gleichermaßen.

In einem Film verweisen selbstverständlich auch visuelle Ausprägungen aller Art auf dessen Entstehungszeit, wobei in diesem Kontext nicht allen Darstellungen gleich viel Bedeutung zukommen kann. Hierzu kann das Design von Requisiten genauso gezählt werden wie filmtechnische Aspekte von Kameraführung, ebenso über Licht- und Farbgebung, Schnitt, Montage sowie Perspektiven und Einstellungsgrößen. Wenn auch in all diesen Aspekten an andere Texte Anlehnung genommen werden kann, soll nun einer bildlichen Darstellung Beachtung geschenkt werden, die in *Mad Max: The Road Warrior* auf einer Requisite auftaucht. Während der letzten spektakulären Verfolgungsjagd ist ein Tankwagen zu sehen, auf dem ein fiktives Logo der damals einflussreichsten Ölkonzerne, der „Seven Sisters“, zu erkennen ist. Dass der Tanker letzten Endes anstatt mit kostbarem Treibstoff nur mit Sand gefüllt ist, verweist auf die Rolle der „Schwestern“, die vor der Ölkrise noch den Markt regulierten, danach jedoch gegenüber der OPEC einiges an Macht einbüßen mussten.³¹⁶

Zuletzt sind der gezielte Einsatz ausgewählter Musikstücke bzw. die Zitation bestimmter Musiker*innen als Elemente zu nennen, die Bedeutungen übermitteln und zuweisen können. Wie in den obigen Analysen bereits erläutert wird in *Soylent Green* mit der Verwendung von Beethovens 1. Satz der 6. Sinfonie: „Erwachen heiterer Empfindungen bei der Ankunft auf dem Lande“ und Edvard Griegs „Peer-Gynt-Suite No.1: Morgenstimmung“ genau auf jene Aspekte einer idyllischen und unberührten Natur angespielt, die es im überbevölkerten und dystopischen New York des Jahres 2022 nicht mehr geben kann.³¹⁷ Ebenso bezeichnend ist, dass es die US-amerikanische Sängerin Joan Baez war, die drei Jahre nach ihrem Auftritt am

³¹⁵ Vgl. Julia Kristeva: Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman. In: Dorothee Kimmich (Hg.): Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart. Stuttgart 1996, S. 334–348, hier S. 341.

³¹⁶ Vgl. *Sampson*: Die Sieben Schwestern, S. 241.

³¹⁷ Vgl. *Akremiti*: Kommunikative Konstruktion von Zukunftsängsten, S. 338f.

Woodstock-Festival den verträumten Soundtrack zu *Silent Running* eingesungen hatte und damit dem Retter der letzten Wälder – dem Blumenkind Lowell – den Klangteppich für sein Handeln liefert.

Nun zeigen diese Beispiele, die auf Basis der vorangegangenen Filmanalysen dargelegt werden konnten, dass sich Geschichte überall verbirgt, dass ein Spielfilm ebenso ein wesentlicher Teil eines historischen Diskurses ist wie ein Zeitungsartikel, ein Zeitzeug*innenbericht oder eine wissenschaftliche Abhandlung. Er nimmt einzelne Elemente aus Diskurssträngen auf, wandelt sie um oder verfremdet sie und legt sie schließlich in veränderter Form wieder dar. Ob dies nun ein Aspekt der Handlung, eine bestimmte Darstellung des Settings, eine Anspielung im Dialog bzw. im Gesprochenen, eine Namensähnlichkeit, eine visuelle Darstellung oder gar die Verwendung eines bestimmten Musikstückes ist – all diese Faktoren tragen dazu bei, einen Diskurs zu formieren und wollen bei einer Analyse oder Deutung entsprechend Beachtung finden. „Jeder Text baut sich als Mosaik von Zitaten auf“³¹⁸ postuliert Julia Kristeva in Anlehnung an Bachtin – jeder noch so kleine Teil bezieht sich auf etwas schon Dagewesenes, auf ein literarisches Werk, einen Film, ein Ereignis, eine Theorie etc. In eben jenen Zitaten lassen sich also die wichtigsten Hinweise finden, die einen Film als Quelle seiner Entstehungszeit erkennbar machen. Diese Zitate sind es, jene intertextuellen Verweise, die der Diskursanalyse konkrete Anhaltspunkte bieten, die zum Handwerkszeug der Hermeneutik werden und dem Subjekt erlauben, Sinnbildung auf individueller sowie kollektiver Ebene zu vollziehen.

³¹⁸ Kristeva: Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman, S. 337.

7. Bibliographische Angaben

7.1. Quellen

Eingangszitat

Guy *Ferland*: The Walking Dead [TV series]. Kansas City, Missouri: AMC Entertainment. 2011. Season 2, Episode 5, 28:57.

Filme

Richard *Fleischer*: Soylent Green. Beverly Hills: Metro-Golwyn-Mayer Studios Inc. 1973.

Bong *Joon-ho*: Snowpiercer. Südkorea/Tschechien: Moho Film/Opus Pictures/Union Investment Partners/Stillking Films. 2013.

Georg *Lucas*: Star Wars. Episode IV - A new Hope. San Francisco: Lucasfilm Ltd. LLC. 1977.

George *Miller*: Mad Max 2: The Road Warrior. Australien: Kennedy Miller Productions 1981.

George *Miller*: Mad Max: Fury Road. USA/Australien: Kennedy Miller Mitchell 2015.

Douglas *Trumbull*: Silent Running. Los Angeles: Universal Pictures. 1972.

7.2. Sekundärliteratur

7.2.1. Monographien

Leila *Akremi*: Kommunikative Konstruktion von Zukunftsängsten. Imaginationen zukünftiger Identitäten im dystopischen Spielfilm. Wiesbaden 2016.

Thomas R. *Atkins*: Science Fiction Films. New York 1976.

Alain *Bergala*: Kino als Kunst. Filmvermittlung an der Schule und anderswo. Marburg 2006.

Nils *Borstnar*/Eckhard *Pabst*/Hans Jürgen *Wulff*: Einführung in die Film- und Fernsehwissenschaft. 2. u. überarbeitete Auflage. Konstanz 2008.

Pierre *Bourdieu*: Meditationen. Kritik einer scholastischen Vernunft. Aus dem Französischen von Achim *Russer*. Frankfurt am Main 2001.

John *Brosnan*: Future Tense. The Cinema of Science Fiction. New York 1978.

Gregory *Claeys*/Lyman *Sargent*: The Utopia Reader. New York 1999.

John *Collins*: The Apocalyptic Imagination. An Introduction to Jewish Apocalyptic Literature. Michigan 2016.

Werner *Faulstich*: Grundkurs Filmanalyse. 3. u. erweiterte Auflage. Paderborn 2013.

Michaël *Fæssel*: Après la fin du monde. Critique de la raison apocalyptique. Paris 2012.

Michel *Foucault*: Die Ordnung des Diskurses. Inauguralvorlesung am Collège de France, 2. 12. 1970. 9. Auflage. Frankfurt am Main 2003.

Günter *Friedrichs*: Aufgabe Zukunft: Qualität des Lebens. Beiträge zur vierten internationalen Arbeitstagung der Industriegewerkschaft Metall für die Bundesrepublik Deutschland 11. – 14. April 1972 in Oberhausen. Bd. 4. Frankfurt am Main 1972.

Hans-Georg *Gadamer*: Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik. 3. Aufl. Tübingen 1972.

Michaela M. *Hansen*: Zukunftsbewältigung als Ausdruck der modernen Apokalypse. Ann Arbor, Michigan 1999.

Thomas *Hellmuth*: Historisch-politische Sinnbildung. Geschichte – Geschichtsdidaktik – politische Bildung. Schwalbach 2014.

Lucian *Hölscher*: Die Entdeckung der Zukunft. Göttingen 2016.

Eva *Horn*: Zukunft als Katastrophe. Frankfurt am Main 2014.

Thomas *Koebner*: Science Fiction. In: Thomas *Koebner* (Hg.): Filmgenres. Stuttgart 2003.

Hans *Krah*: Weltuntergangsszenarien und Zukunftsentwürfe. Narrationen vom „Ende“ in Literatur und Film 1945–1990. Kiel 2004.

Philipp *Mayring*: Qualitative Inhaltsanalyse. Grundlagen und Techniken. 12. u. überarbeitete Auflage. Weinheim/Basel 2015.

Robert A. *Mello*: Last Stand of the Red Spruce. Washington 1987.

Andrew *Milner*: Locating Science Fiction. In: Liverpool Science Fiction Text and Studies, Bd. 44. Liverpool 2012.

Wolfgang *Müller-Funk*: Kulturtheorie. 2. Auflage. Tübingen 2010.

Manfred *Nagl*: Science Fiction. Ein Segment populärer Kultur im Medien- und Produktverband. In: Werner *Faulstich*/Hans-Werner *Ludwig* (Hg.): Literaturwissenschaft im Grundstudium, Bd. 5. Tübingen 1981.

Naomi *Oreskes*/Erik M. *Conway*: Vom Ende der Welt. Chronik eines angekündigten Weltuntergangs. München 2015.

Hans-Peter von *Peschke*: Invasion der Zukunft: die Welten der Science Fiction. Darmstadt 2016.

Hans-Peter von *Peschke*: Was wäre wenn. 2. Auflage. Darmstadt 2017.

Joachim *Radkau*: Geschichte der Zukunft: Prognosen, Visionen, Irrungen in Deutschland von 1945 bis heute. München 2017.

Hartmut *Rosa*: Beschleunigung. Die Veränderung der Zeitstrukturen in der Moderne. 10. Auflage. Frankfurt am Main 2014.

Richard *Saage*: Politische Utopien der Neuzeit. Bochum 2000.

Anthony *Sampson*: Die Sieben Schwestern. Die Ölkonzerne und die Verwandlung der Welt. Reinbek 1976.

Horst *Schröder*: Science Fiction Literatur in den USA. Gießen 1978.

Vivian *Sobchack*: Screening Space. The American Science Fiction Film. New York 1987.

Michael *Tilly*: Apokalyptik. Tübingen 2010.

Arno *Waschkuhn*: Politische Utopien. Ein politiktheoretischer Überblick von der Antike bis heute. München 2003.

Verena *Winiwarter*/Martin *Knoll*: Umweltgeschichte. Eine Einführung. Köln/Weimar/Wien 2007.

7.2.2. Aufsätze in Sammelbänden

Ulrich *Broich*: Themen der Science Fiction. In: Ulrich *Suerbaum*/Ulrich *Broich*/Raimund *Borgmeier*: Science Fiction. Theorie und Geschichte, Themen und Typen, Form und Weltbild. Stuttgart 1981, S. 63-79.

Ulrich *Broich*: Typen der Science Fiction. In: Ulrich *Suerbaum*/Ulrich *Broich*/Raimund *Borgmeier*: Science Fiction. Theorie und Geschichte, Themen und Typen, Form und Weltbild. Stuttgart 1981, S. 80–109.

William *Burr*/David Alan *Rosenberg*: Nuclear competition in an era of stalemate, 1963-1975. In: Melvyn P. *Leffler*/Odd Arne *Westad*: The Cambridge History of the Cold War. Volume II. Crisis and Détente. 3. Auflage. Cambridge 2017, S. 88–111.

Annette van *Edig*/Eva *Youkhana*: Arme und Umwelt – Verlierer der Wasserprivatisierung? In: Markus *Kaiser* (Hg.): Welt Wissen. Entwicklungszusammenarbeit in der Weltgesellschaft. Bielefeld 2003, S. 245–272.

Hans *Esselborn* (Hg.): Vorwort. In: Hans *Esselborn* (Hg.): Utopie, Antiutopie und Science Fiction im deutschsprachigen Roman des 20. Jahrhunderts. Würzburg 2003, S. 7–11.

Hans-Georg *Gadamer*: Vom Zirkel des Verstehens. In: Tom *Kindt*/Tilman *Köppe* (Hg.): Moderne Interpretationstheorien. Ein Reader. Göttingen 2008, S. 53–66.

Peter H. *Gleick*/Matthew *Heberger*: Water and Conflict. Events, Trends, and Analysis (2011–2012). In: Peter H. *Gleick*: The World's Water Volume 8. Washington 2014, S. 159–171.

Norbert *Groeben*: Frauen – Science-Fiction – Utopie. Vom Ende aller Utopie(n) zur Neugeburt einer literarischen Gattung? In: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur 19. Berlin 1994, S. 173–206.

Thomas *Hellmuth*: „Fröhlicher Eklektizismus“. Diskursanalytische Schulbuchforschung als Beitrag zu einer „Kritischen Geschichtsdidaktik“. In: Judith *Breitfuß*/Thomas *Hellmuth*/Isabella *Schild* (Hg.): Diskursanalytische Schulbuchforschung. Ein Beitrag zu einer kritischen Geschichtsdidaktik. Frankfurt am Main (erscheint voraussichtlich im Winter 2020/21).

Eckehard *Koch*: Ursachen und Hintergründe der Waldzerstörung. In: Josef *Herkendell*/Jürgen *Pretzsch* (Hg.): Die Wälder der Erde. Bestandsaufnahmen und Perspektiven. München 1995, S. 136–147.

Julia *Kristeva*: Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman. In: Dorothee *Kimmich* (Hg.): Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart. Stuttgart 1996, S. 334–348.

Stanislaw *Lem*: Science Fiction: ein hoffnungsloser Fall – mit Ausnahmen. In: Franz *Rottensteiner* (Hg.): Polaris 1. Frankfurt am Main 1973, S. 11–59.

Claire *McCarthy*: Adaptations down under: reading national identity through the lens of adaptation studies. In: Dennis *Cutchins*/Katja *Krebs*/Eckart *Voigts* (Hg.): The Routledge Companion to Adaptation. New York 2018, S. 218–231.

Danny *Peary*: Directing *Mad Max* and the *Road Warrior*: An Interview with George Miller by Danny Peary. In: Danny *Peary* (Hg.): Screen Flights, Screen Fantasies: The Future according to Science Fiction Cinema. New York 1984, S. 279–286.

Michael *Salewski*: Andere Welten, andere Geschichte: Verheißung oder Drohung? In: Klaus *Burmeister*/Karlheinz *Steinmüller* (Hg.): Streifzüge ins Übermorgen, S. 33–65.

Peter *Schattschneider*: Science Fiction: Vision für das dritte Jahrtausend. In: Klaus *Burmeister*/Karlheinz *Steinmüller* (Hg.): Streifzüge ins Übermorgen. Science-Fiction und Zukunftsforschung. Weinheim/Basel 1992, S. 281–299.

Judith *Schossböck*: Das bin doch (nicht) ich. Identität und personale Einzigartigkeit in postapokalyptischen Szenarien. In: Veronika *Wieser*/Christian *Zolles*/Catherine *Feik*/Martin *Zolles*/Leopold *Schlöndorff* (Hg.): Abendländische Apokalyptik. Kompendium zur Genealogie der Endzeit. Berlin 2013, S. 299–311.

Susan *Sontag*: Die Katastrophenphantasie. In: Susan *Sontag*: Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen. Reinbek 1968, S. 232–247.

Olaf R. *Spittel*: Wie denkt Science Fiction? Utopie und Realität, Science Fiction und Zukunft – made in G.D.R. In: Klaus *Burmeister*/Karlheinz *Steinmüller* (Hg.): Streifzüge ins Übermorgen. Science-Fiction und Zukunftsforschung. Weinheim/Basel 1992, S. 165–178.

Karlheinz Steinmüller: Zukunftsforschung und Science Fiction: No Close Encounters? In: Klaus Burmeister/Karlheinz Steinmüller (Hg.): Streifzüge ins Übermorgen. Weinheim/Basel 1992, S. 13–31.

Jacob Taubes: Noten zum Surrealismus. In: Vom Kult zur Kultur. Bausteine zu einer Kritik der historischen Vernunft. Gesammelte Aufsätze zur Religions- und Geistesgeschichte. Aleida und Jan Assmann/Wolf-Daniel Hartwich/Winfried Menninghaus (Hg.). München 2007, S. 135–159.

Jörg Trempler: Katastrophen und Apokalypse im Film. In: Veronika Wieser/Christian Zolles/Catherine Feik/Martin Zolles/Leopold Schlöndorff (Hg.): Abendländische Apokalyptik. Kompendium zur Genealogie der Endzeit. Berlin 2013, S. 209–226.

Christian Zolles/Martin Zolles/Veronika Wieser: Einleitung. Auf den Spuren abendländischer Apokalyptik. In: Veronika Wieser/Christian Zolles/Catherine Feik/Martin Zolles/Leopold Schlöndorff (Hg.): Abendländische Apokalyptik. Kompendium zur Genealogie der Endzeit. Berlin 2013, S. 11–35.

7.2.3. Studien

Donella H. Meadows/Dennis Meadows/Jorgen Randers/William W. Behrens III: The Limits to Growth. A Report for The Club of Rome's Project on the Predicament of Mankind. New York 1972.

Jugendwerk der Deutschen Shell (Hg.): Jugend '81. Lebensentwürfe, Alltagskulturen, Zukunftsbilder. Wiesbaden 1982.

7.2.4. Artikel in Zeitschriften oder auf Websites

APA-DeFacto: Klimawandel heizt Berichterstattung an. Online unter: https://www.ots.at/presseaussendung/OTS_20190927_OTS0004/klimawandel-heizt-berichterstattung-an-bild (Zugriff am 31.05.2020).

Seth D. Baum: Film Review: Snowpiercer. In: Journal of Sustainability Education 7. December 2014. Online unter: <http://www.jsedimensions.org/wordpress/wp-content/uploads/2014/12/Baum-JSE-Vol-7-Dec2014-PDF-Ready-Revised.pdf> (Zugriff am 30.05.2020).

Michael Brüggemann/Irene Neverla/Imke Hoppe/Stefanie Walter: Klimawandel in den Medien. CliSAP Working Paper. Hamburg 2016. Online unter: https://climatematters.blogs.uni-hamburg.de/wp-content/uploads/2016/08/Working-Paper_Klimawandel_in_den_Medien.pdf (Zugriff am 31.05.2020).

Bosley Crowther: Screen: Large Subject; The Cast. In: The New York Times. 11.10.1956. Online unter: <https://www.nytimes.com/1956/10/11/archives/screen-large-subject-the-cast.html> (Zugriff am 27.05.2020).

Erik Davis: Interview: Director George Miller Answers All Your Big 'Mad Max: Fury Road' Questions. 14.05.2015. Online unter: <https://www.fandango.com/movie-news/interview-director-george-miller-answers-all-your-big-mad-max-fury-road-questions-749278> (Zugriff am 28.05.2020).

Thea Dorn: Lust an der Apokalypse. In: Spiegel Kultur. 05.01.2009. Online unter: <https://www.spiegel.de/spiegel/a-599582.html> (Zugriff am 01.06.2020).

Leonie Feuerbach: Chemtrails und Reptiloide. 06.06.2018. Website der Bundeszentrale für politische Bildung. Online unter: <https://www.bpb.de/lernen/projekte/270412/chemtrails-und-reptiloide> (Zugriff am 29.05.2020).

Suzanne Goldenberg: Why global water shortages pose threat of terror and war. In: The Guardian. 09.02.2014. Online unter: <https://www.theguardian.com/environment/2014/feb/09/global-water-shortages-threat-terror-war> (Zugriff am 28.05.2020).

Oliver Kaefer: Apokalypse im Hochgeschwindigkeitszug. In: Die Zeit. 07.02.2014. Online unter: <https://www.zeit.de/kultur/film/2014-02/berlinale-snowpiercer-forum/seite-2> (Zugriff am 30.05.2020).

Richard Kehl: Snowpiercer: Im Apokalypse-Zweiklassengesellschafts-Zug nach Nirgendwo. 24.03.2014. Online unter: <https://uni.de/redaktion/snowpiercer> (Zugriff am 30.05.2020).

W. Metz/G. Haaf: Tod am Kamelhöcker. In: Die Zeit. 43/1984. Online unter: <https://www.zeit.de/1984/43/tod-am-kamelhoecker/komplettansicht> (Zugriff am 13.05.2020).

James McCausland. Scientists' warnings unheeded. 04.12.2006. Online unter: <https://www.couriermail.com.au/business/scientists-warnings-unheeded/news-story/f4ca1ac96028f9c15d5d565efc281e> (Zugriff am 23.05.2020).

Bernd Ladwig: Zur Begründung eines Menschenrechts auf Wasser. 12.09.2016. Website der Bundeszentrale für politische Bildung. Online unter: <https://www.bpb.de/internationales/weltweit/menschenrechte/38745/menschenrecht-wasser> (Zugriff am 27.05.2020).

Sebastian Müller: Endzeitfilm als Gesellschaftskritik. 08. 10. 2012. Online unter: <https://le-bohemien.net/2012/10/08/soylent-green-endzeitfilm-als-gesellschaftskritik/> (Zugriff am 14.05.2020).

Chris Nashawaty: A Brief History of the Cinematic Apocalypse. 27. 06. 2014. Online unter: <https://ew.com/article/2014/06/27/brief-history-cinematic-apocalypse/> (Zugriff am 22.05.2020).

Regine Palm: Opec zwischen Macht und Ohnmacht. 13.09.2005. Online unter: <https://www.handelsblatt.com/finanzen/maerkte/devisen-rohstoffe/das-oelkartell-wurde-vor-45-jahren-gegruendet-opec-zwischen-macht-und-ohnmacht/2550930-all.html> (Zugriff am 22.05.2020).

Danny Peary: Danny Peary on “Mad Max 2/The Road Warrior.” In: Danny Peary (Hg.): Cult Movies 3. New York 1988. Online unter: <https://thefilmist.wordpress.com/2009/09/19/danny-peary-on-mad-max-2the-road-warrior/> (Zugriff am 23.05.2020).

Tim Pelan: We Blew It? Douglas Trumbull’s ‘Silent Running’ Took the Counter-Culture Legacy of ‘Easy Rider’ As a Paean to the Planet. Online unter: <https://cinephiliabeyond.org/silent-running/> (Zugriff am 12.05.2020).

Eduardo Porter: To curb global warming, Science Fiction may become fact. In: The New York Times. 4. April 2017. Online unter: <https://www.nytimes.com/2017/04/04/business/economy/geoengineering-climate-change.html> (Zugriff am 30.05.2020).

Florian Rinke: Retro-Kiste. Jahr 2022 ... die überleben wollen – Soylent Green. 11.08.2019. Online unter: <http://www.robots-and-dragons.de/news/120783-retro-kiste-jahr-2022-uberleben-wollen-soylent-green> (Zugriff am 14.05.2020).

The Royal Society: Geoengineering the climate: science, governance and uncertainty. 01.09.2009. Online unter: <https://royalsociety.org/topics-policy/publications/2009/geoengineering-climate/> (Zugriff am 29.05.2020).

Klaus-Peter Schmid: Die kleine Ölkrise. In: Die Zeit. 43/2004. Online unter: <https://www.zeit.de/2004/43/Konjunktur> (Zugriff am 22.05.2020).

Christopher Schmidt: Why are dystopian films on the rise again? 19.11.2014. Online unter: <https://daily.jstor.org/why-are-dystopian-films-on-the-rise-again/> (Zugriff am 30.05.2020).

Frank Schnelle: Kritik zu Mad Max: Fury Road. 14.05.2015. Online unter: <https://www.epd-film.de/filmkritiken/mad-max-fury-road> (Zugriff am 26.05.2020).

Spiegel: Akuter Wassermangel bedroht Hälfte der Weltbevölkerung. In: Spiegel Wissenschaft. 09.10.2013. Online unter: <https://www.spiegel.de/wissenschaft/mensch/akuter-wassermangel-bedroht-haelfte-der-weltbevoelkerung-a-926934.html> (Zugriff am 28.05.2020).

Spiegel: Klimawandel soll Waldsterben ausgelöst haben. In: Spiegel Wissenschaft. 23.01.2009. Online unter: <https://www.spiegel.de/wissenschaft/natur/nordamerika-klimawandel-soll-waldsterben-ausgeloesst-haben-a-603008.html> (Zugriff am 13.05.2020).

Marlow Stern: ‘Mad Max: Fury Road’: How 9/11, Mel Gibson, and Heath Ledger’s Death Couldn’t Derail a Classic. Online unter: <https://www.thedailybeast.com/mad-max-fury-road-how-911-mel-gibson-and-heath-ledgers-death-couldnt-derail-a-classic?ref=scroll> (Zugriff am 25.05.2020).

Nastasya Tay: Mad Max: Fury Road sparks real-life fury with claims of damage to desert In: The Guardian. 05.03.2013. Online unter: <https://www.theguardian.com/world/2013/mar/05/mad-max-fury-road-namibia> (Zugriff am 28.05.2020).

Armin Thurnher: Lust auf Apokalypse. Seinesgleichen geschieht. In: Falter. Stadtzeitung für Wien. 15/2007. S. 5. Online unter: <https://www.falter.at/zeitung/20070411/lust-auf-apokalypse/1754180004> (Zugriff am 29.04.2020).

UN News: Water holds key to sustainable development, UN chief tells Budapest summit. In: UN News. 08.10.2013. Online unter: <https://news.un.org/en/story/2013/10/452612-water-holds-key-sustainable-development-un-chief-tells-budapest-summit> (Zugriff am 28.05.2020).

Emily Zemler: Why do we love dystopian stories so much? 21.03.2014. Online unter: <https://time.com/32022/divergent-dystopian-stories-shailene-woodley-interview/> (Zugriff am 04.05.2020).

7.2.5. Hochschulschriften

Puneh K. Ansari: Friendly Robots. Zur Identitätskonstruktion freundlicher Roboter im Science-Fiction-Spielfilm. Diplomarbeit Universität Wien 2012.

Judith Schoßböck: Letzte Menschen. Postapokalyptische Szenarien in Romanen der Neueren Deutschen Literatur nach 1945. Diplomarbeit Universität Wien 2009.

Roman Vinzing: Zentrale Motive und Rhetoriken des postapokalyptischen Films in Korrelation mit Žižek und Kraus. Diplomarbeit Universität Wien 2015.

Christoph Wegensteiner: Welche Vor- beziehungsweise Nachteile ergeben sich durch die kommunale oder private Verwaltung der Ressource Wasser? Masterarbeit Universität Wien 2015.

7.2.6. (Online-)Lexika

Hans-Joachim Alpers u. a. (Hg.): Lexikon der Science Fiction Literatur. Erweiterte und aktualisierte Neuauflage in einem Band. München 1988.

Lothar Coenen/Klaus Haacker (Hg.): Theologisches Begriffslexikon zum Neuen Testament. Witten 2010.

Norbert Grob: Farbe. In: Thomas Koebner (Hg.): Reclams Sachlexikon des Films. 2., aktualisierte Auflage. Stuttgart 2007, S. 184–187.

Christian Hellmann: Soylent Green. In: Norbert Stresau/Heinrich Wimmer (Hg.): Enzyklopädie des Phantastischen Films. Filmlexikon, Personenlexikon. Themen/Aspekte. Alles über Science Fiction-, Fantasy-, Horror- und Phantastikfilme. Loseblattausgabe. Meitingen 1986.

Klaus Koenen: Eschatologie (AT). In: WIBILex. Das wissenschaftliche Bibellexikon im Internet. Köln 2007. Online unter: <https://www.bibelwissenschaft.de/wibilex/das-bibellexikon/lexikon/sachwort/anzeigen/details/eschatologie-at/ch/6dda3b9262a93f92c1f33a79c9daa7c3/#h0> (Zugriff am 26.03.2020).

Vgl. Harald Pusch: Silent Running. In: Norbert Stresau/Heinrich Wimmer (Hg.): Enzyklopädie des Phantastischen Films. Filmlexikon, Personenlexikon. Themen/Aspekte. Alles über Science Fiction-, Fantasy-, Horror- und Phantastikfilme. Loseblattausgabe. Meitingen 1986.

Georg Seeßlen: Mad Max 2. In: Norbert Stresau/Heinrich Wimmer (Hg.): Enzyklopädie des Phantastischen Films. Filmlexikon, Personenlexikon. Themen/Aspekte. Alles über Science Fiction-, Fantasy-, Horror- und Phantastikfilme. Loseblattausgabe. Meitingen 1986.

Definition of „Dystopia“. Online unter: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/dystopia> (Zugriff am 23.03.2020).

Definition of „Inner Space“. Online unter: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/inner%20space> (Zugriff am 03.04.2020).

Definition of „Utopia“. Online unter: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/utopia> (Zugriff am 23.03.2020).

7.2.7. Websites

Einladung zur Literaturwissenschaft. Ein Vertiefungsprogramm zum Selbststudium. Universität Duisburg-Essen 2009. Online unter: http://www.einladung-zur-literaturwissenschaft.de/index779f.html?option=com_content&view=article&id=113:3-1-hermeneutische-differenz&catid=38:kapitel-3 (Zugriff am 08.04.2020).

Österreichisches Filmmuseum: Silent Running. Triste Technik. Science-Fiction und Melancholie, 1968-1983. Wien 1. Dezember 2016 bis 5. Jänner 2017. Online unter: https://www.filmmuseum.at/jart/prj3/filmmuseum/main.jart?rel=de&reserve-mode=active&content-id=1216730387413&veranstaltungen_id=1478855313122&anzeige= (Zugriff am 12.05.2020).

Österreichisches Filmmuseum: Triste Technik. Science-Fiction und Melancholie, 1968-1983. Wien 1. Dezember 2016 bis 5. Jänner 2017. Online unter: https://www.filmmuseum.at/jart/prj3/filmmuseum/main.jart?rel=de&reserve-mode=active&content-id=1216720898687&schienen_id=1478091624469 (Zugriff am 16.04.2020).

Water Conflict Chronology. Online unter: <http://www.worldwater.org/conflict/map/> (Zugriff am 28.05.2020).

7.2.8. Beiträge in sozialen Netzwerken

Corpsekiller 237: Mad Max Fury Road Nestle Cameo. In: Reddit. 16.05.2015. Online unter: https://www.reddit.com/r/MadMax/comments/365dkd/mad_max_fury_road_nestle_cameo/ (Zugriff am 31.05.2020).

8. Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Gegenüberstellung Eutopie - Dystopie - Antiutopie nach Groeben (1994).....	17
Abbildung 2: Gegenüberstellung Eutopie - Dystopie - Antiutopie nach Groeben (1994) mit Erweiterung hin zur Postapokalypse	18
Abbildung 3: Erweitertes Raum-Zeit-Koordinatensystem nach Schröder (1978)	22
Abbildung 4: Lowell mit den Robotern Huey und Dewey bei der Gartenarbeit. Bildausschnitt aus <i>Silent Running</i> , 56:09.....	42
Abbildung 5: Die Erde aus dem All. Bildausschnitt aus <i>Silent Running</i> , 1:00:39.	43
Abbildung 6: Abbildungen der toten Wälder auf der Erde. Bildausschnitt aus <i>Silent Running</i> , 1:12:02.....	44
Abbildung 7: Seitenansicht der Valley Forge, Lowell blickt aus dem Fenster. Bildausschnitt aus <i>Silent Running</i> , 06:30.....	47
Abbildung 8: Die überbevölkerten Straßen von New York in grünem Smog. Bildausschnitt aus <i>Soylent Green</i> , 07:23.....	52
Abbildung 9: Thorn und Sol inmitten des Luxusgutes "Bücher". Bildausschnitt aus <i>Soylent Green</i> , 36:48.....	54
Abbildung 10: Thorn und Sol sehen Videoaufnahmen von der heilen Welt. Bildausschnitt aus <i>Soylent Green</i> , 01:16:21.	57
Abbildung 11: Thorn auf einem Förderband voller Soylent Green. Bildausschnitt aus <i>Soylent Green</i> , 01:25:27.....	57
Abbildung 12: Max und sein Hund suchen in der postapokalyptischen Wüste Australiens nach Treibstoff. Bildausschnitt aus <i>Mad Max 2: The Road Warrior</i> , 07:49.	62
Abbildung 13: Ein sowjetischer Kampfpanzer T-34 (rechts) und ein sowjetischer Schwimmpanzer PT-76 (links) im Prolog. Bildausschnitt aus <i>Mad Max 2: The Road Warrior</i> , 02:58.....	63
Abbildung 14: Während der Verfolgungsjagd trägt der Tankwagen ein fiktives Logo mit der Aufschrift der Seven Sisters Petroleum. Bildausschnitt aus <i>Mad Max 2: The Road Warrior</i> , 1:20:55.....	66
Abbildung 15: Die Tiefpumpe der umkämpften Wüstensiedlung durch Max' Fernglas aus der doppelten Beobachter*innenperspektive. Bildausschnitt aus <i>Mad Max 2: The Road Warrior</i> , 14:16.....	67
Abbildung 16: Wüstenbewohnerin in Weiß, Max in schwarzem Leder. Bildausschnitt aus <i>Mad Max 2: The Road Warrior</i> , 55:36.	68

Abbildung 17: Ein sogenanntes "Meme" vergleicht das Wasserimperium in "Fury Road" mit den Privatisierungsbestrebungen von Nestlé.....	72
Abbildung 18: Die Bevölkerung versucht mit kleinen Gefäßen Wasser aufzufangen. Bildausschnitt aus <i>Mad Max: Fury Road</i> , 09:20.....	73
Abbildung 19: Die fünf Frauen des Immortan Joe waschen sich in der Wüste und befreien sich von ihren Keuschheitsgürteln. Bildausschnitt aus <i>Mad Max: Fury Road</i> , 33:09.	74
Abbildung 20: Ansteigende Grafik der Wasserkonflikte von 1931-2011.....	76
Abbildung 21: Max, Furiosa und die Frauen kommen zur Befreiung des Wassers. Bildausschnitt aus <i>Mad Max: Fury Road</i> , 01:51:03.	77
Abbildung 22: Der Zug rast durch die vereiste Landschaft. Bildausschnitt aus <i>Snowpiercer</i> , 1:18:18.....	83
Abbildung 23: Mason in hellem Pelz und sattem Violett im Grau des hinteren Zugabschnittes. Bildausschnitt aus <i>Snowpiercer</i> , 18:44. Abbildung 24: Mason und die „Rebellen“ in dunkler, zerschlissener Kleidung im Schulwaggon des vorderen Zugabschnittes. Bildausschnitt aus <i>Snowpiercer</i> , 1:07:37.	85
Abbildung 25: Yona und Timmy steigen aus dem zerstörten Zug. Bildausschnitt aus <i>Snowpiercer</i> , 1:59:05.	87
Abbildung 26: Medienpräsenz des Begriffes "Klimawandel" in österreichischen Tageszeitungen 2010-2019.	88

9. Anhang

9.1. Abstract (D)

Im Rahmen dieser Arbeit wurde dem Forschungsinteresse nachgegangen, wie sich historische und gesellschaftliche Ereignisse im (post-)apokalyptischen Spielfilm manifestieren und an welchen Aspekten sich zeigt, dass dieser eine Quelle seiner Entstehungszeit ist. Im Vorfeld konnte aufgezeigt werden, dass ein Zugang zu Geschichtskonstruktionen über Zukunftsvorstellungen möglich ist; diesbezüglich wurde besonders auf die Rolle von (endzeitlichen) Science-Fiction-Filmen hingewiesen, die ohne wissenschaftlich fundierten Wahrheitsanspruch mögliche Zukünfte entwerfen, welche sich in einer Wechselwirkung mit ihrem Entstehungskontext befinden.

Am Beispiel von fünf Filmen aus dem Themenfeld „Umweltzerstörung, Ressourcenmangel und Klimawandel“ (*Silent Running* - Trumbull 1972, *Soylent Green* – Fleischer 1973, *Mad Max 2: The Road Warrior* – Miller 1981, *Mad Max: Fury Road* – Miller 2015, *Snowpiercer* – Joon-ho 2013), die einer hermeneutischen und diskursanalytischen Betrachtung unterzogen wurden, konnte veranschaulicht werden, dass Spielfilme in vielerlei Hinsicht als Fragmente in einem historisch-gesellschaftlichen Diskurs fungieren und somit als relevante Quellen für die Geschichtswissenschaft gelten dürfen. Ebenso wurde die Funktionsweise dieser Diskursteilnahme reflektiert, wobei sich herausstellte, dass die Filme sich durch intertextuelle Verweise – durch Zitate – auf Aspekte ihrer Entstehungszeit beziehen und diese auf verformte und entfremdete Art wiederverwenden.

9.2. Abstract (E)

Within the framework of this thesis the research interest has been pursued to find how historical and social events manifest themselves in (post-)apocalyptic feature films and which aspects reveal that they are a source of their time of origin. It has been shown beforehand that an approach to historical constructions via imagination of future is possible; in this regard the role of (end time) science-fiction-films, which design potential futures without well-founded claim to truth and which are in constant reciprocity with their context of origin, was particularly pointed out.

Using the example of five films pertaining the topics of ecological destruction, lack of resources and climate change (*Silent Running* – Trumbull 1972, *Soylent Green* – Fleischer 1973, *Mad Max 2: The Road Warrior* – Miller 1981, *Mad Max: Fury Road* – Miller 2015, *Snowpiercer* – Joon-ho 2013), which underwent a hermeneutical examination and critical discourse analysis, it could be demonstrated that feature films function in many ways as fragments in a historical-social discourse and may thus be valid as relevant sources for historical science. Furthermore, the functionality of this discourse participation was reflected on and consequently illustrated that films refer to aspects of their time of origin through intertextual references – through quotations – and recycle these in a deformed and alienated manner.