

Leben in den Ruinen der Industrialisierung

Das Anthropozän im Film

Markus Schroer

Beitrag zur Ad-Hoc-Gruppe »Wandel, Verläufe, Übergänge: Transitionen in filmischen Gesellschaften und Narrationen« der AG Filmsoziologie

Einleitung

Der Film ist in mehrfacher Weise mit dem Begriff der Transition – dem Thema des Soziologiekongresses im Jahr 2025 in Duisburg – verbunden. *Erstens* lässt sich die Geschichte des Films anhand seiner Transitionen erzählen (vom Stummfilm zum Tonfilm, vom analogen zum digitalen Film usw.). *Zweitens* nehmen sich Filme thematisch der Darstellung von Transitionen in den verschiedensten Ausprägungen explizit an, wenn sie gesellschaftliche Umbrüche (etwa durch Revolutionen) oder Übergänge in Lebensverläufen (von der Kindheit in das Erwachsenenalter z.B.) behandeln. *Drittens* gibt es auch einen eher technischen Vorgang der Transition, da ein Film den Übergang von einem Bild zum anderen Bild bzw. von einer Szene zur anderen auf unterschiedliche Weise organisieren kann. So können fließende oder abrupte Übergänge zwischen den einzelnen Bildern bzw. Szenen geschaffen werden, aus denen zusammengekommen sich erst ein Film ergibt. Spätestens im Schneiderraum entsteht die Aufgabe zu entscheiden, welche Szene auf welche vorhergehende Szene folgen soll. Ganz konkret stellt sich dabei die Frage: *Wie weiter?* Was kommt als Nächstes? Eine Frage, die sich in einer Gegenwart, in der von Zeitenwenden, gravierenden Umbrüchen und sogar einem neuen Erdzeitalter, dem Anthropozän, gesprochen wird, gleichsam in größerem Maßstab ebenso stellt. Hier wie dort, mag es dabei auf die Kraft der Imagination ankommen, um über den Stillstand bzw. über bloße „Stills“ hinauszugelangen, indem Bewegung – als zentrale Kategorie des Films wie des Lebens (Kracauer 1985, S. 227ff., vgl. Schroer 2007) – nicht verhindert, sondern zugelassen bzw. in Gang gesetzt wird. Mit der Erfindung des Films entsteht die Möglichkeit, den Prozess des Werdens erfahrbar zu machen, weil er mehr ist als eine bloße Aneinanderreihung von Momentaufnahmen. Dabei wird erkennbar, dass sich Übergänge nicht ohne Rückstände und Verzögerungen ereignen, es ebenso ersehnte wie verweigerte, vorgezeichnete wie überraschende Übergänge geben kann. Werden sie nicht vollständig vollzogen, erleben wir ein Verharren auf der Schwelle in einem Zwischenzustand bzw. Zwischenraum. Mit „Der müde Tod“ von Fritz Lang und „Körkarlen“/„Der Fuhrmann des Todes“ von Victor Sjöström, beide aus dem Jahr 1921, beschäftigen sich zwei frühe Stummfilme mit der Transition vom Leben in das Reich des Todes, die nicht immer glückt, wovon in vielen Varianten auch im Vampir- und Zombie-Genre erzählt wird. An ihnen zeigt sich, dass wenn Übergänge nicht abgeschlossen werden, es zu einem Verbleiben in einem Übergangsstadium

kommt, in dem sich das Neue noch nicht durchgesetzt hat, das Alte aber noch immer präsent ist, was auch auf gesellschaftlicher Ebene oftmals der Fall ist. Dann ist etwa von Übergangsgesellschaften die Rede, für die der Film Bilder zu kreieren versucht. In unzähligen filmischen Beiträgen wird der Übergang von der Agrar- in die Industriegesellschaft ebenso nachvollzogen wie das Leben in den Ruinen der Industriegesellschaft in einem postindustriellen Zeitalter, das den Sprung in das digitale Zeitalter wagt, in dem Daten nicht zufällig als das „neue Öl“ bezeichnet werden. Dabei stellt sich die Frage, ob sich die Übergänge im Sinne harter Cuts oder etwa eher als Dissolve, als Auflösen, vollziehen, bei dem das Alte nicht abrupt verschwindet, sondern langsam in etwas Neues übergeht. Solche gleichsam auf der Schwelle befindlichen Zeiten werden etwa in „Only Lovers Left Alive“ (USA 2013, R: Jim Jarmusch) oder in „Lost River“ (USA 2014, R: Ryan Gosling) zum Thema. Beide Filme zeigen in düsteren Bildern den Verfall der Industriegesellschaft, der eine postindustrielle Ruinenlandschaft hinterlässt, gedreht in Detroit und Philadelphia, den ehemaligen Hochburgen der Automobilindustrie in den USA. Die Städte scheinen sich dabei ebenso in einem Zwischenreich zwischen tot und lebendig zu bewegen wie die Protagonisten des Jarmusch-Films: Zombiestädte, in denen sich Zombies bewegen, die den Vampiren als Blutkonserve dienen. Angesichts der Trostlosigkeit der räumlichen Umgebung und der depressiv-fatalistischen Haltung der Protagonisten, beherrschen hier eher Bilder des *Nieder-* und *Untergangs* als des Übergangs die Szenerie.

Obwohl das Kino grundsätzlich Geschichten über alle Stoffe erzählt, die bestimmte Typen von Gesellschaften hervorbringen – von der Kohle über den Beton bis hin zu Plastik und Glas – soll im Folgenden das Öl im Mittelpunkt stehen, da es zum einen von Anfang an mit der Geschichte des Kinos verbunden ist (vgl. Dahlquist und Vonderau 2021) und zum anderen weil die Förderung des Erdöls einer der entscheidenden Treiber für das Aufkommen des Anthropozäns und der mit diesem Zeitalter einhergehenden Katastrophen ist.¹

Wenn die Gesellschaft Fahrt aufnimmt: Die Entstehung der Petromoderne

Dass die Erde eine menschengemachte ist, weshalb unser gegenwärtiges Zeitalter als Anthropozän bezeichnet wird, lässt sich nirgendwo so gut nachvollziehen wie im Film. Von Anfang an ist alles da. Alles, was wir mit dem Begriff Anthropozän zu fassen versuchen, begegnet uns auch im Film: Die Nutzung fossiler Brennstoffe, der Einsatz von Maschinen aller Art, die Verwandlung von Natur- in Industrielandschaften, die wachsenden Städte mit immer höher in den Himmel aufragenden Gebäuden aus Beton, Stahl und Glas, die Arbeit in den Fabriken, der Siegeszug des Plastiks und dessen Ausbreitung in den Einrichtungen der Wohnräume, der stetig zunehmende Auto- und Flugverkehr, die Technisierung der Kommunikationsmittel, die regelrechte Flutung der Filme mit Fernsprechern, die ihre Figuren zunächst noch an die Leine nehmen (Telefon), um sie dann aber immer mehr frei flottierend kommunizieren zu lassen (Handy), die nahezu dauerhafte Präsenz von Motoren, Geräten und Apparaten aller Art. Die Bedienung zahlloser Küchengeräte während des Zusammentreffens von Paaren oder Familien in der Küche gibt den Takt für die dort stattfindenden Gespräche vor, die von sich wiederholenden Handlungen und Gesten begleitet werden: Das Öffnen und Schließen des Kühlschranks, das Anstellen der

¹ Für Kohle und Öl hat Pierre Charbonnier (2022) eine Arbeit begonnen, die Wandlungen von Gesellschaften anhand ihrer jeweils im Mittelpunkt stehenden Stoffe zu erzählen, ohne die sie nicht existieren könnten. Im Sinne eines Projekts unter dem Titel „Stoffe, die Gesellschaften machen“ ließe sich dieser Versuch auf Beton, Plastik, Glas und „Seltene Erden“ weiter ausdehnen. Vgl. dazu auch die auf mehrere Bände angelegten „Stoffgeschichten“ des Chemikers und Philosophen Jens Soentgen.

Kaffeemaschine und die Bedienung des Toasters sind kaum wegzudenkende Bestandteile zahlloser Filme, die keinen Zweifel daran aufkommen lassen, dass die Moderne eine durch und durch technologische Moderne ist, die nicht nur die Außenräume nahezu vollständig erobert hat, sondern auch das Interieur der Wohnräume bestimmt.²

Neben dem Einzug der menschlichen Sprache in den Film beim Übergang vom Stumm- zum Tonfilm erhalten die Filme des 20. Jahrhunderts durch die charakteristischen Geräusche einer hochmotorisierten Gesellschaft auch einen spezifischen Klang: Das Aufheulen von Motoren, das Quietschen der Autoreifen, der Lärm in den Fabriken, das Dröhnen der Flugzeuge und das Klingeln der Telefone liefern zusammengenommen eine Art Soundtrack des Anthropozäns. Die Aktivitäten der einzelnen Technologien, der Dinge und Sachen, bestimmen dabei auch mehr und mehr den Rhythmus der Filme, sind fester Bestandteil der Erzählungen und treiben das dargestellte Geschehen voran. Statt das Geschehen nur zu begleiten und als bloße Hilfsmittel der handelnden Figuren zur Verfügung zu stehen, sind Dinge vielmehr selbst Akteure, die die scheinbar autonom handelnden Protagonisten zu Handlungen motivieren. In gleicher Weise sind auch die Orte und Räume des Films nicht etwa beliebige und austauschbare Schauplätze und bloße Kulissen, sondern ebenfalls Akteure, insofern sie die Handlungen der Protagonisten ermöglichen oder verhindern. Über das in der Soziologie nur langsam einsickernde Wissen über den Akteurstatus auch anderer als nur menschlicher Wesen weiß der Film als neue Kunstform von Anfang an Bescheid. Er erweist sich damit gleichsam als Labor für eine mehr als menschliche Soziologie. Es kann deshalb auch von der Geburt der Akteur-Netzwerk-Theorie aus dem Geist des Films gesprochen werden (Schroer 2018). Eine besondere Rolle kommt dabei auch den Stoffen zu, die verschiedene Gesellschaften hervorzubringen in der Lage sind, sodass sich etwa von der „Petromoderne“ (Klose und Steininger 2020) oder auch der „Betonmoderne“³ sprechen lässt.

Eine besonders intensive Beziehung ist der Film mit dem Öl als Energielieferant und der Ölwirtschaft als Geldlieferant eingegangen. Das Kino erweist sich somit von Anfang an als ein wichtiger Bestandteil und Verbündeter der Petromoderne. Viele der Gelder, die nach Hollywood flossen und immer noch fließen, stammen aus der Ölindustrie. Es ist insofern nicht weiter verwunderlich, dass sich das Filmgeschäft gerade dort schnell selbst zur Industrie entwickelte, zur *Filmindustrie* und *Traumfabrik* ausgebaut wurde, wo die Ölquellen einen schier unerschöpflichen Reichtum versprachen. Filme sollen ebenso am Fließband hergestellt werden können wie jede andere Ware auch. In ihrem *Atlas der Petromoderne* weisen die Kulturwissenschaftler Alexander Klose und Benjamin Steininger zu Recht darauf hin, dass „das Zeitalter des Öls und des Kinos [...] nahezu deckungsgleich aufeinander“ (Klose und Steininger 2020, S. 209) fallen. Kein Zufall also, wenn das Öl von Anfang an auch auf der inhaltlichen Ebene eine bedeutende Rolle in der Geschichte des Kinos einnimmt. Dabei werden nicht nur immer wieder die das Öl aus der Erde befördernden Bohrtürme ins Bild gerückt. Auch die Tankstelle lässt sich als ein geradezu emblematischer Ort der Petromoderne verstehen. Hier versorgt sich eine immer mobiler werdende

² Ein Thema, dem sich der französische Filmmacher Jacques Tati in satirischer Überhöhung explizit gewidmet hat. Für die Verbreitung eines typisch modernen Lebensstils relevanter dürften jedoch die wie beiläufig in das Filmgeschehen unzähliger Produktionen eingestreuten Szenen sein, welche die um die Bedienung der technischen Geräte herum stattfindenden Interaktionen durch ihre permanente Wiederholung zur Normalität erheben.

³ Mit einer Betonmoderne haben wir es dann verstärkt in den Filmen nach 1945 zu tun, in den Filmen von Federico Fellini und Michelangelo Antonioni etwa werden die schnell errichteten Hochhaussiedlungen verstärkt ins Bild gerückt, die nach den massiven Zerstörungen durch den Zweiten Weltkrieg die entstandene Wohnungsnot rasch lindern sollten. Insgesamt wird die Sicht auf nicht enden wollende Hochhäuserreihen und Straßenschluchten geradezu ikonisch für den modernen Film. Das Leben scheint sich endgültig in der Großstadt abzuspielen, alle Erneuerungen, Umwälzungen und alle Fortschritte finden hier und nur hier statt, während das Umland zur bedeutungslosen Provinz herabgestuft wird, in der nurmehr bedauernswerte Hinterwäldler ihr Leben fristen. Wenn es zur nicht zu vermeidenden Begegnung mit ihnen kommt, erscheint dies oftmals wie der Kontakt zu einer gänzlich anderen Welt, der auch tödlich ausgehen kann. Aus einem solch radikalen Stadt/Land-Gegensatz und den entsprechenden Konnotationen speisen sich unzählige Hollywoodproduktionen.

Bevölkerung mit der nötigen Energie (Benzin), um an der sich stetig beschleunigenden Moderne partizipieren zu können. Durch die stetige Erweiterung ihres Warenangebots lässt sich die Tankstelle dabei in immer umfassenderem Sinne als wahrer Energieumschlagsplatz bezeichnen, an dem nicht nur die motorisierten Fahrzeuge, sondern auch deren Lenker und Lenkerinnen mit Energie versorgt werden müssen (Energieriegel, Energydrinks), während alle Abfallprodukte der Energiezufuhr hier auch wieder entsorgt werden können. Nimmt man die Übernachtungsmöglichkeiten in den Hotels und Motels entlang der Autobahnen und Highways hinzu, so ist für alles gesorgt, um die Transportwege im Grunde nie wieder verlassen zu müssen und das Fahren zum eigentlichen Lebensmittelpunkt erheben zu können, für das – frei nach Paul Virilio – nicht länger Abfahrt und Ankunft zentral sind, sondern das möglichst ununterbrochene Unterwegssein, beinahe so, wie es sich einst die Beatniks erträumt hatten (vgl. Kerouac 1957) und in Road-Movies wie „Easy Rider“ (USA 1969, R: Dennis Hopper) zelebriert wird.

Neben der herausragenden Bedeutung der Tankstelle sind daneben vor allem das Auto selbst und die unzähligen Verfolgungsfahrten im Film Ausdruck einer petromobilen Gesellschaft. Es gibt wohl kaum einen Gangsterfilm, der nicht zumindest eine Szene in einer Autowerkstatt enthielte, in der die Autos von överschmierten Männern für den nächsten Coup technisch perfektioniert und die Kennzeichen ausgetauscht werden. Die so genannte „Schwarze Serie“ des amerikanischen Kriminalfilms, der *Film noir*, liefert zahlreiche Beispiele dafür, die selbst in Komödien wie „Some Like It Hot“ (USA 1959) von Billy Wilder Eingang gefunden haben. Das Anknüpfen an diese Filmtradition im Kino der 2010er Jahre wird nicht zufällig durch den Mord in einer Autowerkstatt hergestellt – siehe „Drive“ (USA 2011) von Nicolas Winding Refn.

Neben der zentralen Bedeutung von Autofahrten, Tankstellen und Werkstätten für das Filmgeschehen, die den engen Zusammenhang von Film und Öl unterstreicht, wird auch die Ölförderung bis heute immer wieder durch das Kino zum Thema gemacht. Dabei fehlen von Anfang an nicht die mit der Förderung einhergehenden Desaster und Unfälle. Die Brüder Lumière machen 1896 mit ihrem Kurzfilm „Ölquellen von Baku: Nahaufnahme“ den Anfang. Von hier aus reiht sich eine lange Kette von Filmen aneinander, die bei aller Unterschiedlichkeit die destruktive Kraft des Öls ins Bild setzen. Weitere Beispiele dafür reichen von Friedrich Wilhelm Murnaus „Der brennende Acker“ aus dem Jahr 1922, über „Le salaire de la peur/ Lohn der Angst“ von Henri-Georges Clouzot (FR 1953) und „Giant“ von George Stevens (USA 1956) bis hin zu „Lektionen der Finsternis“ von Werner Herzog (D 1992) und „There will be blood“ von Paul Thomas Anderson (USA 2007), „Deepwater Horizon“ von Peter Berg (USA 2016) und „The Killers of the Flower Moon“ (USA 2023) von Martin Scorsese. Die Liste ließe sich zweifellos um weitere Beispiele erweitern. Bei einer vollständigen Erfassung müssten auch die überaus erfolgreichen amerikanischen Serien „Dallas“ und „Denver-Clan“ Berücksichtigung finden, die von der Macht und den Intrigen der Ölproduzenten erzählen und in den 1970er und 1980er Jahren ein Millionenpublikum vor den heimischen Bildschirm lockten.

Doch die Brüder Lumière machen mit „Baku“ den Anfang. Der französische Filmemacher Bertrand Tavernier vermutet, dass „Baku“ „möglicherweise der erste ökologische Film ist, der jemals gedreht wurde.“⁴ Ob hier und in anderen Beispielen damit auch eine ölkritische Intention der Filmemacher vorliegt, ist umstritten. Nicht zu unterschätzen ist immer auch die pure Lust am Spektakel: „Das Kino liebt noch immer die Katastrophe, d.h. die ungebändigte Manifestation von Energie: Explosionen, aber auch Naturgewalten wie Erdbeben, Stürme, Wasserfälle und die lustvolle Inszenierung der Zerstörung des Planeten.“ (Elsaesser 2017, S. 162) Allerdings behandeln die eben erwähnten Beispiele die mit der Ölförderung verbundenen Katastrophen keineswegs als Naturkatastrophen. Sie zeigen vielmehr eindringlich – wenn auch auf je verschiedene Art und mit unterschiedlicher Intensität –, dass es sich um von Menschen herbeigeführte Katastrophen handelt, die Teil des destruktiven Umgangs mit der Erde

⁴ Vgl. <https://ecofilmmidiaenvironment.blogspot.com/2014/06/oil-wells-of-baku-close-view-and.html>

im Anthropozän sind. Schon in „Der brennende Acker“ von Friedrich Murnau brennt eine Petroleumquelle durch Menschenhand. In „Lohn der Angst“ soll eine brennende Ölquelle mit Hilfe von hochexplosivem Nitroglyzerin gelöscht werden, das aber erst mühsam herangeschafft werden muss. Vier in der südamerikanischen Einöde gestrandete Männer, die nichts zu verlieren haben, melden sich freiwillig zu diesem Himmelfahrtskommando, weil sie mit einem Ticket in ihre europäische Heimat belohnt werden sollen. Nach einer abenteuerlichen Fahrt durch unwegsames Gelände gelingt das Vorhaben am Ende zwar, doch die vier Fahrer überleben den Einsatz nicht.

Die Frage, ob sich hier eine ökologiekritische Haltung niederschlägt oder es nur um Sensation geht, scheint mir insofern eher unproduktiv zu sein, wenn dabei unterstellt wird, dass es sich entweder um unkritische Unterhaltung und Spektakel oder um Kritik und Aufklärung handeln muss, obwohl im Kino beides selten in Reinform vorkommt. Gerade Clouzots Film liefert eine nervenzerfetzende Spannung im Sinne der Unterhaltung einerseits und eine Darstellung der Menschenleben verachtenden Erdölgewinnung andererseits. Auch in Werner Herzogs „Lektionen der Finsternis“ kann man sowohl eine Faszination für spektakuläre Bilder als auch einen Kommentar zur destruktiven Seite der Menschheit erkennen. Die eindrücklichen Bilder, die für sich selbst sprechen sollen, lassen an den Satz von Peter Sloterdijk denken: „Die moderne Menschheit ist ein Kollektiv von Brandstiftern, die an die unterirdischen Wälder und Moore Feuer legen.“ (Sloterdijk 2023, S. 23)

Männer in Öl in einer Welt in Flammen

Was in Herzogs Film kaum eine Rolle spielt, steht in anderen Beispielen des Petrocinemas umso stärker im Vordergrund: Die Beherrschung des Öls und das Löschen von Ölfeuern durch den Einsatz unerschrockener Männer. In besonders plakativer Weise zu besichtigen in „The Hellfighters“ (USA 1968, R: Andrew McLaglen), in dem John Wayne in üblich viriler Pose den berühmten Feuerwehrmann Red Adair spielt, der auf das Löschen von brennenden Ölquellen spezialisiert war. Wenngleich James Dean in seinen Filmen bereits ein ganz anderes Männerbild verkörperte, wie es bei ihm in „Giant“ eher mit einem Antihelden und einem gebrochenen Charakter zu tun haben, ist gerade der mit Öl übergossene Oberkörper dieses bei einem Autounfall (!) ums Leben gekommenen Schauspieleridols ein nahezu ikonisch gewordenes Bild für „petromoderne Männlichkeit“ (Klose und Steininger 2020, S. 66). Während hier das Erdölvorkommen noch triumphal gefeiert wird, wenngleich es der von James Dean gespielten Figur am Ende kein Glück bringen wird, zeigt „Lohn der Angst“ in schonungslosen Bildern die fossile Gewalt, die auf (bestimmte) Menschenleben im Zweifel keine Rücksicht nimmt. Dabei handelt es sich schon damals um jene seither immer größer werdende Gruppe der vermeintlich „Überflüssigen“, die zur Aufrechterhaltung des Kapitalismus nicht mehr länger benötigt werden und deren Leben nach der unerbittlichen Doktrin des neoliberalen Utilitarismus schlicht nicht zählt (vgl. Badiou 2016, S. 31ff.).⁵

Diese Filmbeispiele können als geeignete Illustration für die von Cara New Daggett (2023) aufgezeigte „Verflechtung von Männlichkeit und fossilen Brennstoffen“ herangezogen werden. In ihrem Essay „Petromaskulinität. Fossile Energieträger und autoritäres Begehren“ vertritt sie die These, dass das beharrliche Festhalten an fossilen Brennstoffen nicht zuletzt darauf zurückzuführen ist, dass es sich bei ihnen nicht einfach nur um Rohstoffe handelt, die zur Energiegewinnung genutzt werden, sondern um Stoffe, die eine enorme „kulturelle Bedeutung“ haben und „politische Subjektivitäten festigen“ (Daggett

⁵ Der Badiouischen Rede von den „Nichtzählenden“ geht eine schon weiter zurückliegende Diskussion über die „Überflüssigen“ voraus, an die es hier zu erinnern gilt, vgl. Bude und Willisch 2008. Diese Bezeichnung ist jedoch wesentlich älter. „Überflüssige Menschen“ (D 1926, R: Alexander Rasumny) lautet schon der Titel eines Stummfilms nach Erzählungen des russischen Schriftstellers Anton Pawlowitsch Tschechow (1860–1904).

2023, S. 9). Das Kino hat wohl einen nicht zu unterschätzenden Anteil an dieser Verfestigung. Die Petromaskulinität ist tief verbunden mit spezifischen Handlungen und Gesten, die im Kino permanent wiederholt werden: das Betanken und Reparieren, Schalten und Lenken des Autos, das Durchtreten des Gaspedals, das Aufheulen des Motors werden als Ausdruck des ultimativen Freiheitsversprechens einer hochindividualisierten Gesellschaft in Szene gesetzt, in dem der Mann die Hauptrolle übernimmt. Es könnte für den unverzichtbaren Abschied von der fossilen Moderne insofern von entscheidender Bedeutung sein, ob das Kino zur Erfindung und Verbreitung anderer Formen von Maskulinität in der Lage ist. Die Geste, mit der ein Stecker eines Geräts in eine Steckdose gesteckt wird, haftet – selbst wenn es sich dabei um ein Auto handelt – offenbar nichts mehr von der John Wayneschen Männlichkeit an und verströmt bisher offenbar kaum Sexappeal. Strom fließt zwar ebenso wie das Erdöl, aber man sieht es nicht. Der Stromeinsatz erscheint nur allzu clean und haftet auch nicht am Körper. Ob sich das Kino mit Elektroautos anfreunden wird, ist deshalb im Moment noch ebenso offen wie ihr Erfolg außerhalb des Kinos. Es ist allerdings durchaus wahrscheinlich, dass sich für die sich verändernden Körper und Fahrzeuge im 21. Jahrhundert eine entsprechende Ästhetik entwickeln wird. Man darf gespannt sein, welche neuen politischen Subjektivitäten sich dabei herauskristallisieren werden. Können ein anderer Antrieb (Strom statt Benzin) oder ganz neue Mobilitätskonzepte auch zum Abbau von Geschlechterstereotypen beitragen?

Dieser kurze Ausflug in das Kino der Petromoderne ließe sich ergänzen durch Filme, die die Zerstörung der Landschaft durch Industrieanlagen aller Art ins Bild setzen. In „Stalker“ von 1979, dem wahrscheinlich bekanntesten Film des russischen Regisseurs Andrej Tarkowskij etwa, werden immer wieder die verrottenden und verfallenden Überreste industrieller Produktion ins Bild gerückt. „Die Zone“, die die drei Protagonisten des Films durchschreiten, wirkt aus heutiger Sicht wie ein Besuch in der durch den Reaktorunfall in Tschernobyl verstrahlten Zone rund um die Stadt Prybjat im Jahr 1986. Auch der italienische Filmemacher Michelangelo Antonioni hat eindrucksvolle Bilder einer von Öl und Chemieabfällen zerstörten Landschaft geschaffen, aus der alles Lebendige verschwunden zu sein scheint. Auch hier drängen sich Parallelen zu einer später stattfindenden Katastrophe auf: Einige Bilder aus seinem Film „Il deserto rosso/ Die rote Wüste“ (IT 1964) sehen ganz so aus, als hätte sich die erst zwölf Jahre später stattfindende Katastrophe von Seveso bereits ereignet. Beide Filme haben sich der Aufgabe offenbar längst gestellt, die „Ruine zu erkunden, zu der unsere Heimat geworden ist.“ (Tsing 2019, S. 16) Dabei geht es nicht mehr länger nur um Ruinen im Sinne der dem Verfall überlassenen oder gezielt zerstörten Gebäude, sondern um die allmähliche Umwandlung der Erde in eine einzige Ruine bzw. Ruinenlandschaft: „Seit dem Film ‚Solaris‘ scheint sich für Tarkowskij die geschichtliche Landschaft zur Ruine zu verdüstern, Menschen und Dinge dem trostlosen Tableau des Todes anheimzufallen: die Ruine wird zum ästhetischen Zentrum der Filme.“ (Böhme 1985, S. 338) An die Stelle des allmählichen Verfalls ist jedoch längst eine umfassende Beschleunigung der Ruinenwerdung gefolgt, weil Gebäuden von vorneherein ein Verfallsdatum eingeschrieben zu sein scheint und Landschaften immer häufiger durch Klimakatastrophen und Kriege in Landschaftsruinen umgewandelt werden.

Zusammengenommen zeigen die hier angeführten Beispiele den Aufstieg der Petromoderne und deren verheerende Folgen für Menschen, Tiere und Pflanzen. Damit erweist sich der Film von Anfang an als Begleiter des heraufziehenden Zeitalters des Menschen, des Anthropozäns, das mit der systematischen Ausbeutung der Erde und der Zerstörung der Ökosysteme unauflösbar verbunden ist (vgl. Schroer 2022). Statt die Linie der Filme weiter zu verfolgen, die bereits vor der Diskussion um das Anthropozän auf die verheerenden Zerstörungen der von Fortschritt und Wachstum besessenen Industriegesellschaften aufmerksam gemacht haben, möchte ich mich zum Schluss vielmehr einem aktuellen filmischen Beitrag zur Klimakrise zuwenden, der sich der Frage widmet, wie mit den Auswirkungen der Globalen Erwärmung im alltäglichen Leben umgegangen wird.

Die Klimakatastrophe als Hintergrundrauschen? Zum Einbau des Katastrophischen in das Alltagsgeschehen

Der klassische Katastrophenfilm handelt von einer sich anbahnenden Katastrophe, die trotz vieler Warnungen seitens der Wissenschaft schließlich auch eintritt, weil man auf sie mal wieder nicht gehört hat, was zu den typischen Topoi des Genres gehört. In apokalyptischen Filmen wie etwa „The Road“ (USA 2009, R: John Hillcoat), der Verfilmung des gleichnamigen Romans von Cormac McCarthy, geht es dagegen um das Weiterleben nach der bereits eingetroffenen Katastrophe, die nicht näher bestimmt wird. Klar ist nur, dass es um das pure Überleben in einer Welt geht, die keine Zivilisation mehr kennt. Die Bilder, mit denen diese Situation vorstellbar gemacht werden soll, unterscheiden sich kaum von denjenigen, die uns in den letzten Jahren in den Nachrichten gezeigt werden, angesichts der sich häufenden und immer intensiver werdenden Stürme, Überflutungen, Dürren und Großbrände, was nicht zum ersten Mal die Frage aufwirft, ob die journalistischen Bilder sich den Filmbildern annähern oder umgekehrt, während sie beide die Wirklichkeit nicht nur nachahmen oder gar abbilden, sondern auch hervorbringen. Am Beispiel von Antonioni und Tarkowskij wurde schon deutlich, dass Filme in der Lage sind, erst später eintreffende Ereignisse imaginär vorwegzunehmen. In einer „gefilmten Gesellschaft“ (Schroer 2012) spricht vieles dafür, dass die noch immer weiter zunehmende Menge an visuellem Material aus verschiedenen Quellen zunehmend ununterscheidbar ineinanderfließen und ein undurchdringliches Amalgam von Bildern aller Art bilden.

Anders als im dystopischen Szenario von „The Road“ und anders auch als im klassischen Katastrophenfilm, der von permanenter Aktion, Ausnahmezuständen, sich überschlagenden Ereignissen, massiver Zerstörung und Panik geprägt ist, zeigt der Film „Roter Himmel“ von Christian Petzold aus dem Jahr 2023 das nahezu beiläufige Einsickern der Klimakatastrophe in den Alltag. Obwohl es im Laufe der Handlung durchaus zu dramatischen Ereignissen kommt, bleibt die gesamte Erzählweise des Films betont unaufgeregt. Obwohl die ersten Anzeichen eines nicht mehr weit von ihnen entfernten Feuers bereits zu erkennen sind, werden diese von den Filmfiguren eher beiläufig registriert und nicht weiter thematisiert. Keineswegs vermag es das Feuer, sich als Thema ihrer Gespräche und Handlungen in den Vordergrund zu drängen. Es wird etwa nicht darüber debattiert, was zu tun ist und über absehbare Konsequenzen gestritten. So lange er noch nicht ganz nah an sie herangekommen ist, wird der allerdings immer schwerer zu ignorierende Waldbrand als ein zwar durchaus beunruhigendes, nicht aber wirklich akut lebensbedrohliches Ereignis behandelt – bis dann doch noch zwei Todesfälle zu beklagen sind, die vollkommen überraschend eintreten und für die zurückbleibenden Freunde ebenso wie für den Zuschauer und die Zuschauerin ein Schock sind, weil von ihnen nahezu beiläufig und aufwühlend undramatisch erzählt wird. Spätestens an dieser Stelle des Films drängen sich einem die Worte Michael Manns über die Folgen der Globalen Erwärmung auf: „[D]ie Katastrophe erscheint als etwas Abstraktes, das in weiter Ferne liegt – bis sie schließlich da ist.“ (Mann 2014, S. 119) Für die Filmfiguren ist sie von Anfang an nicht mehr *fern*, aber auch noch nicht wirklich *da*. Aber sie rückt immer *näher*. In einer Szene stehen vier von ihnen auf dem Dach des gemeinsam bewohnten Ferienhauses. Sie sehen schweigend auf das Feuer am Horizont. Löschhubschrauber fliegen über sie hinweg, es regnet Asche, das Heulen der Sirenen will überhaupt nicht mehr aufhören, bis einer sagt: „Wir sollten weg von hier. Das Feuer kommt.“ Dass man noch *weg* kann, setzt voraus, dass die Katastrophe nicht überall zugleich zuschlägt und alle auf einmal trifft, man noch irgendwo anders *hin* kann, es also noch Orte gibt, zumindest für einige, die weiterhin Schutz bieten und ein Weiterleben ermöglichen.

Die ganz große Katastrophe, die das entsprechende Genre so liebt, das riesige Ausmaß an Zerstörung, die in Panik fliehenden Menschen, die Explosionen und all die anderen typischen Knalleffekte bleiben hier konsequent ausgespart. Das Eintreten der Katastrophe kommt vielmehr auf leisen Sohlen

daher. Aber gerade damit erweist sich der Film ganz auf der Höhe der für das Anthropozän typischen Zerstörungen, die sich wie in Zeitlupe vollziehen (Gletscherschmelze, Artensterben, Desertifikation etc.) oder zu lokal auftretenden Extremwetterereignissen verdichten, zwischen denen jedoch hinreichend Zeit vergeht, um sie als voneinander unabhängige Einzelereignisse behandeln zu können, denen scheinbar keine gemeinsame Ursache (die Globale Erwärmung) zugrunde liegt, weshalb man sie auch nur punktuell bekämpfen zu müssen glaubt. Der Film zeigt den Versuch einer Gruppe junger Erwachsener, sich von der heraufziehenden Bedrohung nicht lähmen zu lassen. Sie fahren vielmehr – im Angesicht der Katastrophe – damit fort, ihr Leben zu leben und Pläne für die Zukunft zu schmieden. Und damit erschafft der Film ein zutreffendes Zeitbild für den tatsächlich weithin zu beobachtenden Umgang mit den sich anbahnenden und bereits vollziehenden Katastrophen, der aus einer Mischung aus Verdrängung, Ratlosigkeit und trotzigem Weitermachen besteht.

Literatur

- Badiou, Alain. 2016. *Wider den Globalen Kapitalismus. Für ein neues Denken in der Politik nach den Morden in Paris*. Berlin: Ullstein.
- Böhme, Hartmut. 1998. Ruinen-Landschaften: zum Verhältnis von Naturgeschichte und Allegorie in den späten Filmen von Andrej Tarkowskij. In ders. *Natur und Subjekt*, 331–379. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Bude, Heinz und Andreas Willisch. Hrsg. 2008. *Exklusion. Die Debatte über die „Überflüssigen“*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Charbonnier, Pierre. 2022. *Überfluss und Freiheit. Eine ökologische Geschichte der politischen Ideen*. Frankfurt am Main: Fischer.
- Daggett, Carla New. 2023. *Petromaskulinität: fossile Energieträger und autoritäres Begehren*. Berlin: Matthes & Seitz.
- Dahlquist, Marina und Patrick Vonderau. 2021. Hrsg. *Petrocinema. Sponsored Film and the Oil Industry*. London u. a.: Bloomsbury Academic.
- Elsaesser, Thomas. 2017. Leben als Bewegung: Kino, Energie, Entropie. In *Black Box Leben*, Hrsg. Maria Muhle und Christiane Voss, 153–178. Berlin: August.
- Kerouac, Jack. *On the Road*. 1957. New York: The Viking Press.
- Kracauer, Siegfried. 1985. *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*. Frankfurt am Main: Suhrkamp (engl. Original 1960).
- Klose, Alexander und Benjamin Steininger. 2020. *Erdöl. Ein Atlas der Petromoderne*. Berlin: Matthes & Seitz.
- Mann, Michael. 2014. Das Ende ist vielleicht nah – aber für wen? In *Stirbt der Kapitalismus? Fünf Szenarien für das 21. Jahrhundert*, Hrsg. Immanuel Wallerstein, Randall Collins, Michael Mann, Georgi Derluguian und Craig Calhoun, 89–122. Frankfurt am Main, New York: Campus.
- Schroer, Markus. 2007. Auf der Suche nach der verlorenen Wirklichkeit. Aufmerksamkeit und Dingwahrnehmung bei Siegfried Kracauer. *Österreichische Zeitschrift für Soziologie* 32(1):3–24.
- Schroer, Markus. 2012. Gefilmte Gesellschaft. Beitrag zu einer Soziologie des Visuellen. In *Perspektiven der Filmsoziologie*, Hrsg. Carsten Heinze, Stephan Moebius und Dieter Reicher, 15–40. Konstanz: UVK.
- Schroer, Markus. 2018. Gesellschaft im Film. In *Handbuch Filmsoziologie*, Hrsg. Carsten Heinze, Alexander Geimer und Rainer Winter, 221–236. Wiesbaden: Springer Link.
- Schroer, Markus. 2022. *Geosozilogie. Die Erde als Raum des Lebens*. Berlin: Suhrkamp.
- Sloterdijk, Peter. 2023. *Die Reue des Prometheus. Von der Gabe des Feuers zur globalen Brandstiftung*. Berlin: Suhrkamp.
- Tsing, Anna Lowenhaupt. 2019. *Der Pilz am Ende der Welt*. Berlin: Matthes & Seitz.