



2011/15 dschungel

<https://shop.jungle.world/artikel/2011/15/tsunamis-am-rande-des-nervenzusammenbruchs>

Über die Katastrophenbilder aus Japan

Tsunamis am Rande des Nervenzusammenbruchs

Von **markus metz** und **georg seeßlen**

Die Katastrophe und ihre Bilder.

Die Katastrophe ist das negative Zentrum von Geschichte und Metaphysik in der Populärkultur seit den siebziger Jahren. Das Katastrophenbild ist das Bild, das als Meta-Mythos die widersprüchlichsten Diskurse, Ideologien und Denksysteme zusammenbringt. Die Katastrophe, so widersinnig das auf den ersten Blick erscheinen mag, ist das einzige, was uns in der zerbrechenden Welt einigt.

Die fiktiven Katastrophenbilder haben scheinbar widersprüchliche Aufgaben: Es geht, nach dem Prinzip der Dystopie, wie wir es vom spätaufklärerischen Genre der Science Fiction her kennen, um eine Mahnung oder Warnung. Die Katastrophe wird ausgemalt, um die Menschen zur Umkehr zu bewegen, sie sollen sich zum Beispiel vor Kriegsvorbereitung, Übertechnisierung, Umweltverschmutzung hüten, aber auch ganz einfache Vermeidungsstrategien wie die Achtung von Naturreservaten befolgen oder dramatisch gefährliche Zonen der Natur meiden und zum Beispiel eben keine Hotels neben Vulkanen oder in lawinengefährdeten Gebieten bauen, den Warnungen von Naturschützern oder Feuerspezialisten folgen und tunlichst nicht nachts zum Baden gehen, wenn Haifischalarm gegeben wurde.

Wer sich so angelegentlich die Katastrophe ausmalt, hat Theodor W. Adorno gesagt, der verlange in gewisser Weise auch nach ihr. Das könnte bedeuten, dass wir Adepten der Popkultur mehr oder weniger in einem sadomasochistischen Spiel mit der Zerstörung befangen sind, oder in einer Strafphantasie: Die Katastrophe erscheint dann wie eine Erlösung, auch wenn sie furchtbar ist. Sie beendet auf dramatische und bedeutende Weise einen Zustand, der möglicherweise schlimmer ist als sie selber, nämlich dass alles so weitergeht wie bisher. Das Katastrophenbild verhält sich zum rein chaotischen und absurden Geschehen der Katastrophe selber in der Form einer direkten oder indirekten, nachträglichen, vorseilenden oder parallelen Sinnstiftung. Dazu gibt es sehr unterschiedliche Methoden, die einfachste davon ist eine schlichte Rationalisierung in Form einer Suche nach dem oder den Schuldigen. Das zweite ist eine Melodramatisierung des Geschehens, das heißt, das Opfer und das Überleben, das Verhalten während der Katastrophe wird durch Methoden der Narration und der Charakterbestimmung, im Kino schon durch die Besetzung, aber ebenso auch durch Licht und Ton, moralisch bewertet. Wer sterben muss, wer überlebt, wer einen großen und wer einen schätzbaren Tod stirbt, das ist bereits Abglanz jenes jüngsten Gerichts, das Paradies, Fegefeuer

oder Hölle für jeden Einzelnen bedeutet. Zugleich aber ist die Katastrophe auch Erinnerung an die in nahezu jeder Religion vorhandenen Bilder einer Einheit von Bestrafung und Reinigung. Eine auf den ersten Blick beinahe triviale Erklärung ist gleichermaßen ein gewisser Abhärtungs- oder Gewöhnungsfaktor. Wenn uns die vorhersehbare, aber nicht berechenbare Katastrophe ereilt, haben wir uns gewissermaßen schon innerlich gegen sie gewappnet. Als nützte es, jeden Tag die Katastrophe zu spielen, zu imaginieren, um dann, wenn sie tatsächlich eintritt, eben nicht mehr, wie Voltaire oder Goethe, ein ganzes Weltbild, eine Kosmologie, ein Denkgebäude erschüttert zu sehen. Zum Beispiel das Weltbild von Kapitalismus und technologischem Fortschritt. Nur eine allgemeine Phantasie, die Krise, Katastrophe und Zerstörung bereits miteinschließt, kann ein Denkgebäude wie das unsere stützen, das auf Spekulation, Risiko, Real-Life-Experiment ausgerichtet ist.

Die Katastrophe wird als Reinigung angesehen und lässt als einzigen Ausweg einen Neuanfang auf einer zivilisatorisch niedrigeren, dafür menschlicheren Ebene. Daher gibt es die Phantasie des postapokalyptischen Zustands, in der ein Großteil der Menschen dem katastrophalen Geschehen zum Opfer gefallen ist, während kleine Gruppen und einzelne nomadische Heldinnen und Helden frühe Formen von Moral und Ordnung wieder errichten. Über seine Phantasie eines Tsunami in dem Film »Ponyo« erklärt Regisseur Hayao Miyazaki: »Diese Welle säubert unsere Welt, sie schwemmt den Müll fort«, und deswegen scheinen auch nahezu alle Wesen in diesem Film die Katastrophe zu begrüßen. Umgekehrt können wir an einen Film wie »Taxi Driver« von Martin Scorsese denken, dessen Held, von Robert de Niro gespielt, sich nichts sehnlicher wünscht als einen großen Regen, der den Abschaum von den Straßen seiner Stadt spült. Und schließlich erzeugt er selber in einem blutigen Amoklauf die Katastrophe, die er sich ersehnte. Und noch in einem Trashmovie wie der fünften Folge der »God's Army«-Filme, in denen sich Engel, Cherubime, Teufel und Menschen absurde Kämpfe liefern, werden wir mit der Erinnerung daran konfrontiert, dass im Altgriechischen das Wort für Apokalypse und Offenbarung ein und dasselbe war.

Es gibt offensichtlich Gesellschaften, die in ihrer Kultur das Wissen um eine Wahrscheinlichkeit der Katastrophe oder das Wissen um eine Verwundbarkeit aufheben, die von der diskursiven oder öffentlichen Kultur gebannt sind. Es kann im Extremfall sogar davon ausgehen, dass die manische Produktion verkleideter Katastrophenbilder diametral entgegengesetzt ist zu einer offiziellen Doktrin von Sicherheit, technischem Fortschritt oder Rationalität.

Das Beispiel der japanischen Popkultur scheint dafür Belege zu liefern: Es ist kollektives Wissen, dass die Insel stets am Rand der Erdbeben- und Tsunami-Katastrophe steht, und trotzdem mussten technologische Risiken wie die AKW eingegangen werden, auch deswegen, weil es nicht allein um das ökonomische Überleben oder den ökonomischen Erfolg ging, sondern immer auch um japanische Identität und nationale Größe. Als die Sicherheitskräfte in den verstrahlten Reaktor geschickt wurden, geschah das mit dem im Fernsehen übertragenen Auftrag, sich notfalls für den Ruhm Japans zu opfern und Menschenleben zu retten. Wohlgermerkt: in dieser Reihenfolge.

»Vielleicht war uns die japanische Populärkultur nur deswegen so schwer verständlich, weil wir nicht begriffen hatten, dass Japan sein Wissen um die Katastrophe in die Kultur ausgelagert hatte«, schreibt der Spiegel.

Diesen Satz kann man in zwei Richtungen verstehen: Einem Teil der Jugend auch hierzulande ganz und gar nicht fremd, ist sie vielmehr ausgesprochen Kult-verdächtig. Das heißt, ein Teil unserer Kultur hat das Wissen um die Katastrophe in der einen oder anderen Weise durchaus geteilt, denn gerade die Beispiele, die auch der Spiegel anführt, sind nicht nur japanische Binnenkultur, sondern veritables Exportgut, von den Zeichentrickfilmen von Hayao Miyazaki

über die Manga-Kultur bis natürlich zu den Godzilla-Filmen.

Ebenso aber kann man die Lust des amerikanisch-europäischen jugendlichen Publikums an fulminanten Katastrophenbildern erklären als prinzipielles Misstrauen gegenüber der Welt, die die Erwachsenen errichten und deren Gefahren sie vor der jeweils nächsten Generation verheimlichen. So ist, indirekt vielleicht, das Katastrophenbild auch Ausdruck eines Generationenkonflikts in der technologisch-ökonomischen Fortschrittsgesellschaft. Damit löst sich das Paradoxon, dass ein universales Katastrophenbild zum Zentrum dessen wird, was man das Popcorn-Kino nennt, eine Anklage, die sich maskiert als unbeschwertes kinetisches Vergnügen am mehr oder weniger infantilen Kaputtmachen. Das Kino scheint hier nicht mehr (und ist doch viel mehr) als das Vergnügen an einer technischen Maschine, die ein Welt-Simulacrum zum Einsturz bringen kann wie ein Kind seinen Sandturm.

Also gilt das Prinzip der Auslagerung durchaus für unsere eigene Kultur. Wenn in Japan der Krieg, die Atombombe, die Erdbeben spuken und eine soziale Realität suchen, geht es nicht mehr nur um die Frage: Wie sieht die Katastrophe aus, woher kommt sie, und was hat sie, ganz direkt, zu bedeuten, sondern auch um die Frage: Wie gehen wir mit ihr um, welche menschlichen und sozialen Werte, Beziehungen und Ressourcen sind zu aktivieren, um die Katastrophe gemeinsam zu verarbeiten?

Sieht man einen Film wie Steven Spielbergs »War of the Worlds«, so kommt man nicht umhin, die gewaltige Katastrophe vor allem als Reparaturinstanz für die Kleinfamilie anzusehen. Umgekehrt aber kann man auch in einem deutschen Katastrophenfilm wie »Die Wolke« nicht nur eine alles andere als unvorstellbare Katastrophe am Werk sehen, sondern auch das Funktionieren bzw. Versagen von gesellschaftlichen Instanzen wie Familie, Schule, Polizei und soweit er erkennen. Und vor allem sehen wir die Katastrophe, ganz anders als in amerikanischen Filmen, auch in einem Widerspruch zwischen den Generationen: Ganz eindeutig erscheint sie hier als ein von der Elterngeneration an den Kindern verübtes Verbrechen. Das Wissen um die Katastrophe und die grellen Bilder dafür, manche auch infantil und geschmacklos, könnte man hier also nicht nur als Teil eines kollektiven Unbewussten, sondern auch als Bearbeitung eines Grundwiderspruchs in der Selbstidentifikation ansehen. Dasselbe gilt durchaus für einen Zweig der Produktion von populärer Kultur in Korea, in Hollywood und auch in Deutschland.

Das Katastrophenbild der populären Kultur und des Kinos transponiert also ein sozusagen unwissentliches Wissen in zwei Richtungen, in die einer Rationalisierung und die einer verdünnten Metaphysik, einer religiösen Sprache ohne Religion. Natürlich gibt es, insbesondere in der amerikanischen und europäischen Produktion, auch genügend explizit religiöse, also christliche Ableitungen, schlimmer etwa in den Produktionen in Indien oder in Nigeria, wo Katastrophenphantasien eindeutig in den Dienst religiöser Propaganda und auch der Propaganda gegen andere Religionen gestellt werden.

Das Katastrophenbild, das macht es so gefährlich, ist einerseits so emotional aufgeladen und andererseits so semiotisch dekonstruiert, dass es extrem offen wird für eine ideologische und auch propagandistische Aufladung. Es war ein Grundzug der faschistischen Propaganda, Bilder voller Chaos, voller Mehrdeutigkeiten, voller Gewalt und Widerspruch, Bilder am Rande der Lesbarkeit, mit jenen zu verschmelzen, die Ordnung, Sauberkeit und Lesbarkeit versprochen. Insbesondere die japanische Popkultur, voller Gewaltbilder, Zerstörung, aber auch unbändiger Lust an der Durchdringung von Realität und Fiktion, organischer und maschineller Lebensformen, wurde nach dem Erdbeben, dem Tsunami und der Atomkatastrophe als bildhafter Diskurs von Vorahnung, Mahnung oder auch fatalistischer Affirmation angesehen. Die destruktive Riesenechse Gojira, die 1954 zum ersten Mal in einem Film von Inoshiro Honda

auftauchte, um eine japanische Stadt zu zertrampeln, wurde gleichsam zum Sinnbild aller zerstörerischen Kräfte, die ein Land wie Japan, ein Inselstaat mit durchaus engen Räumen, abhängig vom Außenhandel und technologischen Wettbewerb, heimsuchen kann.

Was aber hat sich geändert, außer dass die Gefahren der Katastrophen schneller weltweit kommuniziert werden, die Bilder beinahe in Echtzeit um die Welt gehen, wenn etwas geschieht, und auch die populäre Kultur immer globaler und in einem Universalcode produziert wird?

Offensichtlich verschiebt sich ein Empfinden: Die Katastrophe kann eintreten, und es ist kaum vorherzusehen, wann und wo sie eintritt. Das war das Empfinden bis in die Moderne hinein.

Immer war auch damals die Katastrophe, neben dem direkten Empfinden von Mitleid und, wenn es so etwas gibt, auch Mit-Angst, verbunden mit den größten Beleidigungen und größten Störungen der beiden miteinander konkurrierenden, aber auch miteinander kommunizierenden Sinn-Systeme Wissenschaft und Religion. Die Katastrophe, obschon sie immer, und sei es durch falsche Siedlungspolitik oder nachlässigen Umgang mit Gefahren, Elemente der Natur und Elemente der Kultur zusammen- und durcheinanderbringt, ist ein Angriff auf das, was man die Ordnung der Vernunft nennen kann, und ein Angriff auf das, was man die göttliche Ordnung nennen kann. In den Zeiten der Aufklärung versuchten sowohl die Verfechter der Vernunft als auch die Theologie diesen Angriff zu erklären, und paradoxerweise taten sie es, indem sie jeweils das andere System dafür in Beschlag nahmen.

Die Verhältnisse haben sich nun womöglich umgekehrt. Die Katastrophe muss eintreten, bis zu einem gewissen Grad lässt sie sich sogar vorherberechnen, wie das Beispiel der Klimakatastrophe zeigt, und dennoch ist sie nicht zu vermeiden. Der hochtechnologische Kapitalismus lässt sich in seinem Impuls, die Welt zum Experimentierfeld und zum Markt zu machen, weder durch Vernunft noch durch Moral, einschließlich religiöser Demut, auch nur noch soweit kontrollieren oder zurückfahren, um die Katastrophen zu verhindern. Das Zeitgefühl einer großen Anzahl von Menschen besteht also darin, dass man sehenden Auges in die Katastrophen steuert, dass diese eben nicht irrational sind, sondern im Gegenteil gerade aus der Marktrationalität und der technologischen Rationalität entstehen.

Es ist dieses Wissen um den Weg in die Katastrophen, sehenden Auges, das die Auslagerung des Wissens in die populäre Kultur notwendig macht. Man muss, wenn man nicht verrückt werden will oder zumindest unfähig, in diesem System zu arbeiten und zu reüssieren, gleichsam den Blick vor der äußeren Realität verschließen, aber wenn sich der Blick dann nach innen, in den ewigen Traum der Bilder- und Unterhaltungsmaschinen wendet, dann ist die Katastrophe dort wieder da. Nur mit jenen Ingredienzien des Traums versehen, die wir seit Sigmund Freud kennen, mit Maskierungen, Verschiebungen, traumhaften Lösungen und Rettungen, verzerrten Abbildern jener, die wir, ohne es eigentlich zu dürfen, für die vorhersehbaren und unabwendbaren Katastrophen verantwortlich machen.