

Zeitschrift: Film : die Schweizer Kinozeitschrift
Herausgeber: Stiftung Ciné-Communication
Band: 52 (2000)
Heft: 9

Artikel: Furcht, Feuer, Finsternis
Autor: Knorr, Wolfram
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-932738>

Nutzungsbedingungen

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

Conditions d'utilisation

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

Terms of use

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

Download PDF: 06.02.2026

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

Furcht, Feuer, Finsternis

Der Katastrophenfilm ist dem Melodram verwandt: Auch er kennt Tragik, Schuld, dramatischen Niedergang. Die kleine Geschichte eines Genres, das hemmungslos der Lust am Untergang frönt.

«Der gute Mensch verhindert Katastrophen.

Der grosse Mensch bedient sich ihrer»

Kardinal Richelieu zu Lady De Winter in «The Three Musketeers», 1948

Wolfram Knorr

Das Bedürfnis, alles zu klassifizieren, sei nicht nur willkürlich, so der Schriftsteller Egon Friedell, sondern auch falsch. Aber, fügte er sogleich hinzu: Diese Eigenschaft sei unserem Denken nun einmal angeboren und deshalb nützlich und unentbehrlich.

Der Film wühlt besonders gerne auf dem erzählerischen Grabbeltisch und mixt die verwegstenen Kombinationen; schliesslich treibt ihn die Lust an spektakulärer Schau-Stellerei. Ist eine tragische Lovestory nicht eine Katastrophe? Eine genetische Fehlentwicklung wie Godzilla nicht der nackte Horror? Die Sehnsucht nach Ordnung und Einfriedung ist also gross. Wie aber lässt sich aus dieser zirzensischen Menagerie ein Katastrophenfilm isolieren?

Eine Art Super-Melodram

Nach der Definition des Wortes betrifft die Katastrophe kein Einzelschicksal, sondern ein Kollektiv. Aber da beginnt schon der Kuddelmuddel: Ist Stanley Kubricks «Dr. Strangelove; or, How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb» (1963) nicht eine Satire, obgleich doch ganze Nationen von Atombomben ausradiert zu werden drohen? Und in welche Schublade gehört «Wargames» (1982), der die gleichen Gefahren an Hacker-Spielereien zeigt?

In beiden Fällen ist das Desaster zwar der Resonanzboden. Den Beispielen fehlt jedoch das, was einen Katastrophenfilm erst zum Katastrophenfilm macht: die anschauliche Zerstörung von Schiffen, Flugzeugen, Städten, ganzen Landstrichen. Sie kann von der Natur (Erdbeben, Sturmwellen, Taifune) ausgehen oder von technischen Errungenschaften, die der Mensch nicht mehr beherrscht (Schiffe, Wolkenkratzer, Flugzeuge, Mutationen, Atomkraftwerke). Das Wort Katastrophe kommt aus dem Griechischen und bedeutet eigentlich eine «Wende nach unten» (in der Tragödie), weshalb der Katastrophenfilm eine Art Super-Melodram ist.

Das Schicksal schlägt wotanmässig zu – und das will man sehen. Ein im Prinzip reichlich absurdes Bedürfnis. Wird alles vernichtet, dann wohl auch das Kino, das sich an Katastrophenszenarien labt. Aber das Destruktionsspiel überantwortet sich nicht dem Fatalismus (wie im Melo), sondern dem *survival*-Prinzip. Und das ist sein moralisches Feigenblatt.

Fred Astaire als Nuklearwissenschaftler

Die Katastrophe gehört zum Urväter-Hausrat jeder Kultur. Ob sie in Gestalt apokalyptischer Reiter heran galoppiert, sich in den zusammenbrechenden Mauern von Jericho darstellt oder ein Sodom und Gomorrha beschwört, sie wird in ihren horrorhaftesten Zügen Bild. Sei es in Gestalt zürnender Götter («The Last Days of Pompeji», 1936), als Rache der Natur («The Rains of Ranchipur, 1955») oder als Räderwerk der Maschinen, in dem sich der Mensch verheddert («Metropolis», 1926). Spielt er den Zauberlehrling und verfällt der Magie der modernen Physik, drohen Feuer und Finsternis.

Wie etwa in Stanley Kramers «On the Beach» (1959), in dem ein Atomwissenschaftler an seinen eigenen Forschungen verzweifelt. Interessant an Kramers Film ist die Wahl der Besetzung: Fred Astaire, der frackelige Meister-Tänzer (auf dem Vulkan) als Nuklearwissenschaftler! Ein Einfall, der den melodramatischen Effekt erhöhte.

Janusköpfiges Genre

Das *disaster movie* schmarotzt überall, oder verfuhr Hitchcock mit «The Birds» (1963) umgekehrt? (Die falschen, aber unentbehrlichen Abgrenzungen!) Sein eigentlicher Wirt aber ist das Melodram. Ein Klassiker aus dem Jahre 1922, der kein Katastrophenfilm ist, belegt das aufs Schönste: Das achtstündige Melo «La roue» von Abel Gance. Es erzählt die Geschichte des Eisenbahners Sisif, der ein kleines, durch ein Zugunglück zur Waise gewordenes Mädchen aufnimmt. Als sie erwachsen ist, verliebt er sich – und auch sein Sohn – in die Adoptivtochter. Die jedoch entscheidet sich für einen anderen.

Aufschlussreich ist die Art und Weise, wie Abel Gance dabei mit den Versatzstücken des Katastrophengenres spielte: In Parallelmontagen schnitt er zwischen das Wehe und Weia immer wieder stampfende, fauchende Lokomotiven und beschleunigte dabei die Schnittfolgen auf Räder, Kurbelstangen, Rauch und Schienen. Unerbittlich ist der Zug abgefahren und lässt sich nicht mehr aufhalten. Der technische Koloss, der die Tragödie auslöst, überrollt alles.

James Cameron verfuhr in «Titanic» (1997) nicht

Schuld und Sühne: In «Armageddon» (1998) droht ein Meteorit unsere verkomme Zivilisation zu zerstören.

«Deep Impact» (ebenfalls 1998) nutzt dasselbe Szenario und geht einen Schritt weiter. Hier ist die Erde bereits menschenleer.



«Katastrophe» kommt aus dem Griechischen und bedeutet eine «Wende nach unten». Das Schicksal schlägt hammerhart zu – und genau das will man sehen



Die pragmatisch denkenden Amerikaner brauchen den Katastrophenfilm, um die positiven Seiten des technischen Fortschritts zu demonstrieren. Denn mit derselben Technik, die das Unglück herbeiführt, lässt es sich auch wieder bezwingen

anders: Ist sein Film eine moderne Romeo-und-Julia-Travestie oder ein Katastrophenfilm? Die Janusköpfigkeit der Gattung ist ihr bis heute immanent. Selbst Wolfgang Petersen hielt sich in seinem jüngsten Gischt-Getobe «The Perfect Storm» (2000) mit deutscher Gründlichkeit an die eiserne Regel.

Gewissermassen «aussen-irdisch»

Was den Katastrophenfilm von anderen Gattungen unterscheidet, ist die Perspektive. Das *disaster movie* blickt gewissermassen «aussen-irdisch» auf die Welt. Es bietet dem Zuschauer einen Blick von «oben» auf das Erdbeben von Pompeji, San Francisco oder Los Angeles, auf zerberstende Ozeanriesen, Flugzeuge, Vulkane oder brodelnde Meere.

Es spielt mit einer (bedrohlichen) Zukunft, die zur Gegenwart wird. Dabei ist die kommende Apokalypse jeweils nur dem Zuschauer präsent. Die dräuenden Wolken, die grummelnden Berge, die Wanderungen der Eisschollen nehmen die Protagonisten in ihren Sichtbeschränkungen nicht wahr.

Darin liegt der Reiz der visualisierten Katastrophe. Einmal Demiurg spielen, einmal ein «grosser Mensch» sein, der sich des Desasters bedient. Schon der frühe Trick-Virtuose Georges Méliès ging diesem Drang nach, als er 1906 mit einem herrlichen Erdbeben in «Robert Macaire et Bertrand» zu beeindrucken verstand.

Der wohlige Zauber entsteht durch die Erwartung. Jeder weiß, dass die *Titanic* 1912 gesunken ist, und dennoch entwickeln die Filme (bis hin zu Camerons Techno-Oper) Spannung, weil die Opfer gegenwartsbesessen sind. Sie verhalten sich wie wir im unüberschaubaren Alltag.

Furchtlose Individualisten

Fatalismus ist nicht die Sache der Amerikaner. Sie sind eine Nation der Pragmatiker, die der Endzeit immer die Stirn bieten. Die Deutschen überantworteten diese Frage der Ideologie, als Herbert Selpin 1943 seinen «*Titanic*»-Film drehte: Die britische White-Star-Line, so die Version des Regisseurs, trieb das Schiff ins Desaster. Unter einem deutschen Kapitän, Typ «verantwortungsvoller Nazi», wäre das natürlich nie passiert.

An derartigen Überhöhungen haben die Amerikaner, die die Mehrzahl der Katastrophenfilme herstellen, keinerlei Interesse. Ihr pragmatisches Denken braucht das Desaster, das möglichst immer gigantische Ausmasse annehmen muss («Armageddon», «Deep Impact», beide 1998), um die positiven Seiten des technischen Fortschritts zu demonstrieren. Denn mit jener Technik, die das Unglück herbeiführt, lässt es sich auch wieder bezwingen. Der Wolkenkratzer mag eine hybride Errungenschaft sein, hochanfällig, aber gleichzeitig auch beherrschbar. Man treibt gewissermassen den Teufel mit dem Belzebub aus («The Towering Inferno», 1974). In «*Airport*» (1969), dem modernen Klassiker des Genres, sagt der Flugkapitän, nachdem eine Bombe ein Loch gerissen hat: «Sie sitzen in einer der bestkonstruierten Maschinen der Welt und im Cockpit sitzen gleich zwei Kapitäne.» Die furchtlosen Individualisten, die das ahnunglose Kollektiv retten, sind Spezialisten, die die Gefahr kennen.

In Steven Spielbergs Hai-Spektakel «*Jaws*» (1974) fordert der örtliche Polizeichef den Bürgermeister auf, den Strand von Amity Island schliessen zu lassen: Ein Mörderhai treibe sich herum. Der Chef der Kommune hält das für hysterische Panikmache, die das florierende Tourismus-Geschäft in Gefahr bringe. Nach diesem Muster verlaufen fast alle diese Filme.

Wer braucht die Katastrophe?

Die «Bösen» und «Guten» stehen (trotz unterschiedlicher Abhängigkeiten) immer unter dem Druck chronischer Entwicklungsbedürftigkeit. Sie sind gefangen in einem von gesellschaftlichen Interessen geknüpften Netzwerk. Die Maschen sind eng, die persönliche Entscheidungsfreiheit ist gering. Beide brauchen die Katastrophe. Die einen, um Recht zu behalten, die anderen, um Reue zu zeigen.

Der Pragmatiker, der sich von den ökonomischen Zwängen befreit, ist ein aktionsistischer Nostradamus. Er kennt die Blindheit der Gesellschaft, geisselt ihre Gleichgültigkeit im Angesicht drohender Gefahren und greift am Ende mit ein paar Aufrechten durch.

Weil die Sichtbeschränkung der Gesellschaft ein zu abstrakter Begriff ist, muss das gefährdete Kollektiv in emotionalisierende Einzelschicksale parzelliert

Ein ruckzuck, das ganze Firmament aufreissender Schabernack: Die Wirbelstürme in «*Twister*» (1996).



Hart, aber gerecht

Wie beim Otto-Versand muss es dabei fair zugehen. Die Lavamassen müssen den Ehebetrüger vernichten; der blinde Passagier muss mit dem Schiff untergehen und der herrische Unternehmer darf den Absturz seines Flugzeugs nicht überleben. Wälder müssen effektvoll brennen, die Straßen bersten, die Meteoriten Häuser zerstören, die Flut muss alles versenken. Überleben dürfen nur die Unschuldigen (Kinder, Omas) oder die ohnehin vom Leben Bestraften (Geschiedene, Betrogene). Eine Katastrophe ist hart, aber gerecht. Und für den Zuschauer ist sie ein lukullisches Vergnügen.

Bei Richard Wagners «Götterdämmerung» ist es die Musik, die den Endzeitrausch geil macht. In den Filmen ist es die visuelle Magie lustvoll vollzogener Zerstörung, die sich zu einer Augenfutter-*grande bouffe* türmt. Eine einzige optische Völlerei, eine Purgatorium-Raserei, die high macht. Da ist Hollywood dem guten alten Wagner nahe. Die Welt als Wille und Wahnsinn, heroisch und berstend barock.

Auch im Katastrophenfilm raunt es mitunter mystisch (die Schicksale, die Retter). Ähnlich der musikalischen Lotion wird die Destruktion zum salbenden Techno-Hochamt: Zertrümmere den Mond, lass das All in Fetzen fliegen – und wir zeigen euch, wie sich alles wieder einrenken lässt. Sei es mit Hilfe von Raketen, Atomsprengköpfen, Lasern, Chemie oder anderen triumphalen Errungenschaften moderner Forschung. Sie ist gefährlich, aber auch ein Schutz. Dieses rein konsumistische Spiel mit einer Welt, die als Ding-Welt wahrgenommen wird, treibt den Katastrophenfilm voran.

Konsum ist Vernichtung

Typisch für das evolutionäre Spielvergnügen ist «Twister» (1996), die erste Rock'n'Roll-Version des *disaster movies*. Metereologen jagen, hip wie *easy riders*, den zerstörerischen Wirbelstürmen hinterher und geraten ausser Rand und Band, wenn ihre Cherokees durch die Lüfte segeln.

Die Stürme haben die alte Schicksalsdramaturgie zerbröseln, die neuen Helden sammeln die Windhosen wie Markenartikel. Frei nach dem abgebrühten Motto: Beschleunige den Umsatz, denn Konsum ist Vernichtung.

Die Katastrophe als Jux- und Event-Vergnügen. Das freilich war sie auf der Leinwand schon immer. Nur drückte man früher noch moralinsauer herum, sie als das zu präsentieren, was sie nun mal ist – Kinderglück auf dem Rummelplatz: Grotten- und Geisterbahn, Schiessbude, Lachkabinett, rollende Köpfe.

Ein pyromanischer, ruckzuck gleich das ganze Firmament aufreissender Schabernack.

Wolfram Knorr ist Filmkritiker und Kulturredaktor bei der «Weltwoche» und Autor des soeben erschienenen Buches «Monster, Movies, Macht & Massen»

→ Buchbesprechung auf Seite 45



werden: die Frau, die ihren Mann verlassen hat; der Mann, der mit seiner heimlichen Geliebten das erotische Abenteuer sucht; die Familie, die sich endlich etwas leisten kann; der blinde Passagier; der neurotische Einzelgänger. Der Zuschauer darf in einen Katalog von Individual-Modellen blicken, herausgegeben von der Apokalypse.