

---

# Contagio cine qua non oder wie Al Gore die Zukunft in Brand steckte

Zukunftswissen im Filmszenario

Jules Buchholtz und Philipp Schulte

## **Teil 1: Mythen der nahen Zukunft**

Jules Buchholtz

---

### **1 Wie man Wissen wirksam macht**

Die Antwort eines Handbuchs der Szenariotechnik auf die Frage, was ein Szenario ist, lautet wie folgt:

Ein Szenario ist ein plausibel ausformuliertes, hypothetisches Zukunftsbild eines abgegrenzten Problemfeldes, das alternative Entwicklungsmöglichkeiten berücksichtigt und der Entscheidungsvorbereitung dient. Solche Systeme zeigen Wege in die Zukunft. Mit dem nötigen Hintergrundwissen und den dazugehörigen Instrumenten werden mögliche Erkenntnisse der nahen Zukunft durch den Schleier des Unbekannten erkundbar, ohne das Geheimnis der Zukunft zu verleugnen. (Wilms 2006, S. 6)

Wenn es hier darum geht, die Wirksamkeit filmischer Szenarien zur Erzeugung von Realität zu beleuchten, kann man ein Szenario auch als die in Zusammenschau dargestellten Schritte eines Ereignishergangs bezeichnen, der sich auf eine mögliche lokal entfernte oder künftige Realität bezieht, aber nie mit ihr identisch ist. Ebenso wie das Szenarium im Theater das Gerüst aller im Vollzug einer Darstellung zum Erscheinen gebrachten statischen und dynamischen Elemente einer theatral fingierten Bühnenrealität ist, ist ein Szenario das Modell einer unmittelbar (noch) nicht, d. h. eventuell künftig stattfindenden Realität. Das Schaubild der Metamorphose einer Kaulquappe zum Frosch, das *NASA*-Programm „Mars 500“, eine Graphic Novel der *CDC* über eine Zombie-Apokalypse, die Animation einer Landung auf dem Mars, eines neuartigen Waffensystems oder der Reaktorkatas-

trophe von Tschernobyl – rekonstruierendes Nachzeichnen und antezipierendes Entwerfen in einen panvisionistischen Bedeutungszusammenhang gebracht, bilden das, was man als eine szenariomatische Lernumgebung für die Zukunft bezeichnen könnte: szenariomatisch, weil es sich um ein dynamisches und vitales Modell handelt, das Wissen nicht statisch sondern unter Verwendung visueller, graphischer, multimedialer und theatraler Inszenierungsverfahren aufführt. Ein Szenario kann verwendet werden, um, wie Wolfgang Jonas (2001) schreibt, auf die „beschleunigten kulturellen und technologischen Entwicklungen zu reagieren und kreativer und angstfreier mit Ungewissheiten um(zu)gehen“ (S. 13).

So akkurat die Zukunftsvision oder historische Rekonstruktion auch sei, völlig sicher ist nur, dass dort, wo das jeweilige Szenario ist, dessen zugrundeliegende Realität gerade nicht passiert; denn dann könnte man ebenso gut an und in der Realität selbst lernen. Auch wenn das Antezipieren, Veranschaulichen und Vorführen von Realität eine aus Theater und Kino bekannte Praxis ist, so bildet das Szenario seinem Anspruch nach einen nicht unerheblichen Unterschied dazu, weil ein Szenario die fiktionale Rahmung einer signifikanten Praxis vollständig abstreift und explizit handlungsleitend auf die Wirklichkeit übergreift, beziehungsweise vorsieht, diese herzustellen. Ein Szenario fingiert nicht nur eine filmisch, theatral aber jedenfalls künstlerisch fingierte Als-Ob-Realität, um sie abzubilden und zu zeigen, ein Szenario sieht die Möglichkeit vor, fingierend auf eine sich künftig ereignende und zu gestaltende Realität einzuwirken.

Im Vorführen von Realitäten im Modus des Als-ob erscheint das Theater als eine der wichtigsten Quellen, aus denen das Szenario seine Verfahrenstechniken bezieht, indem es durch das Zeigen eines modellhaften Zustands von Realität, auf deren Erzeugung Einfluss zu nehmen sucht. So schreibt einer der Begründer der modernen Szenariotechnik, Peter Schwartz (1991):

In theater, the „willing suspension of disbelief“ is what the play prompts from an audience. Everyone in the theater knows, that he is seeing actors before a painted backdrop, but – for the purposes of emotion and understanding – the viewers react as if they are seeing the real world. A good scenario, similarly, asks people to suspend their disbelief in its stories long enough to appreciate their impact. (S. 37)

Indem es Wissen über eine miteinander geteilte mögliche Wirklichkeit nicht nur wiedergibt, umformuliert und repräsentiert, sondern entwirft und Realitäten prämediatisiert, greift das Szenario aber weit über den Wirkungsradius des Theaters als gesellschaftlicher Spiegel und essentieller Teil eines bis in die Moderne hinein noch funktionierenden Bildungsdispositives hinaus. Denn das Szenario lässt einen durch das Theater als Instrument allgemeinverbindlicher Sinnstiftung zwar

einst anvisierten und dann aber doch jeweils dem persönlichen Dafürhalten überlassenen gesellschaftlichen Idealzustand weit hinter sich, wenn es durch seinen unabweislichen Bezug zu einer als wahrscheinlich deklarierten Realität in der Tat die mehr oder minder zwingende Ableitung von Maßnahmen und damit die Produktion von Realität selbst vorsieht. Die Wirksamkeit dieses operativen Kalküls wird zudem begünstigt, wenn es sich bei der dargestellten Zukunft um eine Krise oder Katastrophe handelt, die die Adressaten des Szenarios als davon Betroffene agitiert.

Obwohl ein Szenario im Darstellen eines entzogenen aber möglichen Ist-Zustandes zwar als eine im weitesten Sinn künstlerische Praxis zu erachten ist, nimmt es sich durch seinen ausdrücklichen Realitätsbezug und seine fast immer gegebene faktische Basis jedoch eher als eine quasi-wissenschaftliche Praxis des handlungsleitenden Wissenstransfers aus. Dadurch nehmen Szenarien eine einzigartige Zwitterposition ein, die sie von allen veranschaulichenden Praktiken unterscheidet: Ein Szenario bewegt sich zwischen Gegenwart und Zukunft, zwischen Fiktion und Realität, zwischen Handeln und Imaginieren und zwischen Kunst und Wissenschaft. So divers wie die Disziplinen, zwischen denen es oszilliert, ohne jemals die ´disziplinär gesetzten und epistemischen Voraussetzungen erfüllen zu müssen, sind auch die Verfahrenstechniken, die ein Szenario innerhalb eines einzigen Darstellungssystem zu montieren in der Lage ist und so als eine Darstellungsweise – man könnte seiner Allgegenwart wegen auch von einer Kulturpraxis sprechen – verstanden werden muss, die es sich zum Ziel setzt, Realität zu produzieren.

So kommt szenariomatisches Darstellen von Realität inzwischen nicht nur im Bereich der Risikoanalyse zum Einsatz. In der Versicherungsbranche, im Bereich moderner Waffentechnik, bei der Darstellung von Krisen und deren Ursachen in der öffentlichen Berichterstattung, zur Plausibilisierung politischer Entscheidungen, als Verbreitungsmedium für Katastrophenprotokolle, kurz: Wenn es gilt, sich vorzusehen, ist das Szenario besonders zum Vorsehen missliebiger Ereignisse größerer oder kleinerer Gravität geeignet und verbindet auf verfahrenstechnischer Ebene durchaus sinnvolle und nötige Konzepte zur Erforschung des eigenen Handelns mit eher heiklen Positionen der Plausibilisierung augenscheinlich alternativer Notwendigkeiten.

Normative Strukturen, wie sie z.B. in der Auslösung von Handlungsabsichten bestehen und in denen die performative Macht des Szenarios sich ausdrückt, sind in einem Szenario aber nicht immer explizit. Selten lautet die Botschaft *expressis verbis*: „Es ist jetzt dies zu tun, denn sonst passiert das.“ Gleichwohl enthalten Szenarien handlungsleitende Imperative, die sich in einem szenariomatisch verdichteten Bedrohungsgehalt einer Zukunftsvision ausdrückt. Durch die Verschneidung verschiedener Materialitäten und Diskurse, durch die Extrapolation relevanter und

die Auslassung weniger relevanter Fakten, den Transfer von Ursachen und Kausalzusammenhängen für das Motiv eines bestimmten Handelns und durch vielfältige Codierung semantischer Gehalte wird im Szenario sogenanntes Wissen erzeugt, um dieses zweckgebunden und zielorientiert zum Einsatz zu bringen.

Keine Handlungsanweisung zu sein, aber dennoch normativ zu wirken, gelingt im Fall des Szenarios darüber hinaus durch den kleinen aber nicht unbedeutenden Schritt, die bereitgestellten Informationen schon mit ihrer Interpretation zu verbinden; nicht also nur Informationen zu enthalten, sondern szenariomatisch aufbereitetes, ausgestaltetes und ausgelegtes Wissen zu übertragen. Besonders deutlich zeigt sich diese Eigenschaft szenariomatischer Verfahren an deren meistbemühtem Motiv – der Zukunft. Als Gegenstand, aus dem schlechterdings keine Erkenntnis zu gewinnen ist, kann Zukunftswissen zwar nicht gewusst, wohl aber geglaubt werden, so dass für dessen erfolgreichen, d. h. operativ umsetzbaren Transfer die Erbringung von Nachweisen weder möglich noch erforderlich ist, während Plausibilitäten zu erzeugen, zur Notwendigkeit wird, damit Blaupausen von Realität entstehen, an deren Herbeiführung, Abwendung und Vorbereitung in der gegenwärtig herrschenden gearbeitet werden kann.

Dieser nicht immer, aber je nach Zweck und Einsatzort häufig genug problematische normative Anspruch szenariomatischer Darstellung ist getragen von einer besonderen Art intensiver und vitaler, d. h. theatraler Darstellung, die a) in Form eines kondensierten und als ereignishaft wahrgenommenen Wissenserwerbs seitens seiner Rezipienten und b) in der jeweils durch das Szenario für sich reklamierten Fakten- und Realitätsbezogenheit zum Ausdruck kommt. Die Rede ist von einem Wissenstransfer als Denkereignis, das sich deutlich von der Art des Erkenntnisgewinns im Fall versachlichender Vermittlung von Informationen unterscheidet und für das die im Folgenden zu erläuternden vier Faktoren die verfahrensmäßige Basis bilden.

---

## **2 Vier Faktoren szenariomatischer Darstellung**

### **a) Immunität. Virulentes Wissen**

Szenarien immunisieren gegen die Katastrophe durch die permanente Versorgung mit Katastrophwissen und immunisieren gegenwärtiges Handeln gegen das Risiko der Fehlentscheidung. Wer den Begriff Risiko bemüht, demonstriert, die Konsequenzen seines Handelns abzuwägen. Die – vor allem gegenüber nicht entscheidungsberechtigten Betroffenen – nur bedingt vertretbare, aber oft gehörte rationalistische Losung, trotz bekannter Gefahren, Kosten oder Einschränkungen

so und nicht anders handeln zu müssen, lässt sich vor Letzteren besser vertreten, wenn der Entscheider zumindest glaubhaft vermitteln kann, an die Folgen seines Tuns gedacht zu haben und das, was er zu wissen meint, in Einklang zu bringen hofft, mit dem, was er zu können glaubt.

So auch Niklas Luhmann (2003) in seinem Buch „Soziologie des Risikos“:

Mit dem Risikobegriff wird gewissermaßen korrigiert, so wie in anderer Weise auch mit der neuerfundenen Wahrscheinlichkeitskalkulation. Beide Konzepte scheinen garantieren zu können, daß man es auch dann, wenn etwas schiefgeht, richtig gemacht haben kann. Sie immunisieren das Entscheiden gegen Mißerfolge. (S. 21)

In Bezug auf Szenarien ist der Begriff des Immunisierens aber auch noch in einer zweiten Hinsicht von Belang. Denn Szenarien, die künftige Schadensfälle vergegenwärtigen, immunisieren gegen das Schädliche, Kontagiöse und Unheilvolle in der Form, dass sie die Adressaten mit der imaginierten Katastrophe gegen die reale unempfindlich machen sollen. Der Film *Contagion* von Steven Soderbergh aus dem Jahr 2011 ist als das filmische Szenario einer Pandemie ein besonders einschlägiges Beispiel für das präventive imaginäre Durchspielen eines globalen Ernstfalls. Im durchaus authentischen filmischen Nachvollzug oder in diesem Fall Entwurf einer imaginierten Katastrophe impft der Film seine Zuschauer gegen die reale. Man könnte den Film in dieser Hinsicht auch als einen visuellen Übungsraum, als Probehühne oder mit Wolfgang Jonas (2001) als eine „Lernumgebung zur Sensibilisierung für das Ungewisse“ (S. 13) bezeichnen. Eine virtuelle Darstellung möglicher Zustände bildet zwar noch keine wirkliche Lage, ermöglicht aber dennoch eine imaginäre Konfrontation mit einer Situation und mit dem, worauf es sich im Fall ihres Eintretens einzustellen gilt. Seinem Gegenstand entsprechend stellt „Contagion“ ganz im Sinne einer Infektion mit einem unbekanntem Erreger, gegen den es Immunität zu entwickeln gilt, eine Ansteckung mit Katastrophenwissen dar, die angesichts der völligen Ermangelung persönlicher Erfahrungswerte desto notwendiger und sinnvoller erscheint, um sich mit künftig Kontagiösem wenigstens in ein imaginäres Verhältnis zu setzen. Denn gerade die Entzogenheit, das Nicht-Wissen und die Unzugänglichkeit, die in Bezug auf künftige Zeiten herrschen, sind es, denen die besondere normative Wirksamkeit szenariomatischer Planspiele sich verdankt und die auch filmische Manöver des Durchspielens von Krisen als Wissensquellen erscheinen lässt.

#### **b) Konsekutivität. Handlungsleitendes Wissen**

Im künstlerischen Ausgestalten von noch nicht Dagewesenem, Unsichtbarem, d. h. auch Unwirklichem entfaltet das Szenario das, was es an theoretisch-empirisch

nicht generierbarem Zukunftswissen schuldig bleibt. Ehe eine künftige Wirklichkeit unverhofft über die Szenariogläubigen hereinbricht, erfasst sie einstweilen eine imaginäre Welle des unwirklichen Wahrscheinlichen, mit dem Effekt, sich rechtzeitig zu präparieren. Fingierte Zukunft wird so zum Ausgangspunkt, die Gegenwart zu beeinflussen, weil zum Zeitpunkt der Antezipation die Prämissen der Entscheidung identisch sind mit ihren mutmaßlichen Konsequenzen, die je gravierender, desto drängender erscheinen. So erscheint die szenariomatische Veranschaulichung dessen, was eventuell Realität wird, durchaus notwendig, oder mit Ulrich Beck (1986):

Wir haben es in der Auseinandersetzung mit der Zukunft also mit einer „projizierten Variable“, einer „projizierten Ursache“ gegenwärtigen (persönlichen und politischen) Handelns zu tun, deren Relevanz und Bedeutung direkt proportional zu ihrer Unkalkulierbarkeit und ihrem Bedrohungsgehalt wächst. Und die wir entwerfen (müssen), um unser gegenwärtiges Handeln zu bestimmen und zu organisieren. (S. 45)

Damit geraten zwei in die Krise: die Gegenwart, denn sie wird zunehmend zur Probehühne der Zukunft und die in der Gegenwart soeben Mitwisser Gewordenen, von deren Handeln abzuhängen scheint, wie die Zukunft aussehen wird und die sich dem durch das Szenario implizierten Handeln dann zuwenden, wenn darin ein Wissensvorsprung für die Zukunft glaubhaft gemacht werden kann.

### **c) Kohäsivität. Massendynamisierendes Wissen**

Die szenariomatische Vorwegnahme ist dazu angelegt, Absichten von Rezipienten auszulösen, die eben dadurch nicht mehr nur als Zuschauer einer filmischen oder theatralen Inszenierung von Wissen innerhalb eines fiktionalen Rahmens adressiert werden, sondern durch das Versprechen eines realen Wissensvorsprungs als teilnehmende Komplizen, künftig Betroffene oder als Mitglieder einer Wissensgemeinschaft adressiert und so in das entworfene System eines miteinander geteilten, künftigen Ereignishorizontes integriert und als potentielle Akteure darin eingeschaltet werden. Auf diese Weise verbindet das Szenario einzelne zu Gruppierungen, Kollektiven und sogar Schicksalsgemeinschaften. Der Transfer, d. h. auch die Kommunikation und Dissemination von denk-experimentell generierten Fakten und Einflussgrößen, wie Filmszenarien sie vollziehen, ist dabei von zentraler Bedeutung und maßgeblich daran beteiligt, dass eine potentielle Bedrohung als solche aufgefasst wird. Im Sinne der vielzitierten Partizipation wird sich der Akteur innerhalb eines Szenarios, das mit gegebener Wahrscheinlichkeit auch eintreten wird, der emotionalen Verfasstheit, in die er durch seine potentielle Betroffenheit gerät, weniger leicht entziehen könne, als im Fall einer Fiktion ohne Anspruch auf Realisation.

#### **d) Affektivität. Emotionsauslösendes Wissen**

Szenarien versetzen ihre Adressaten in eine je anvisierte erhöhte Erregbarkeit, wenn ein Szenario semantische Gehalte durch emotionsintensive und spektakuläre Darstellung entsprechend auflädt und konträr zur wissenschaftlichen Praxis versachlichender Deskription mit emotionsauslösenden Darstellungsmitteln codiert. Im Fall der von Zukunftsszenarien gegebenen Notwendigkeit, Plausibilität erzeugen zu müssen, ist es im Szenario möglich und nicht unüblich, eine fehlende Beweisführung durch eine glaubwürdig erscheinende Losung oder Repräsentation zu ersetzen, wie das Folgende Beispiel aus dem Film *An Inconvenient Truth* zeigt.

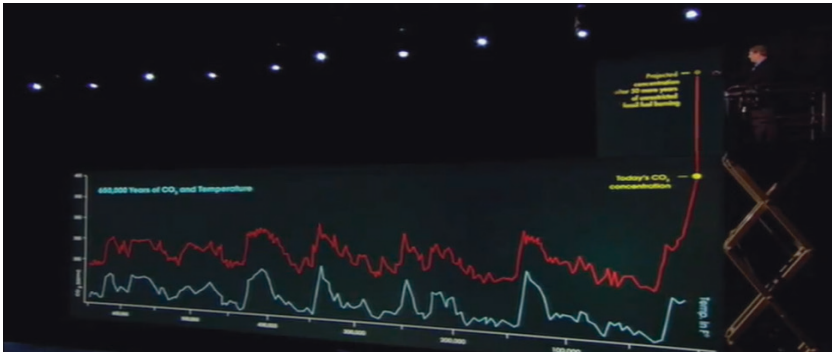
Um die Theorie des anthropogenen Klimawandels zu beweisen, bedient sich Al Gore in seinem Vortrag der Form eines dramatisch inszenierten, persönlichen Bekenntnisses. Ausgelöst durch den fast tödlichen Unfall seines Sohnes hält er es, wie er erklärt, für seine unabweisliche moralische Verpflichtung gegenüber der gesamten Menschheit, die Wahrheit über die Erderwärmung zu verbreiten. Trotz allem empfundenen Respekt gegenüber dieser Aufgabe und ohne hier die Kritik sogenannter „Klimaskeptiker“ an der durch Gore vertretenen Theorie zu teilen, trägt Gores messianische Botschaft nicht dazu bei, diese Theorie zu beweisen. Sehr wohl aber stellt sie ein aufrichtig erscheinendes Motiv desjenigen dar, der die Theorie vertritt. An die Stelle eines Beweises tritt eine Form der Beteuerung von Wahrheit, die dasselbe Ziel hat, wie eine Beweisführung es hätte, nämlich die Überzeugung der Adressaten. Was in diesem Fall zu einer dafür gehaltenen Wahrheit und so auch zur Handlungsgrundlage wird, sich also als, wie so häufig bemüht, „glaubwürdig“ erweist, ist offenbar eine Frage glaubhaft erscheinender Repräsentation und im Fall des Gore'schen Szenarios der Fähigkeit, Faktisches mit Fiktivem so zu verschmelzen, dass die Wissenslücken zwar nach wie vor vorhanden sind, aber nicht mehr als solche erscheinen und so aus dem Gesamtkonstrukt zwar kein Wissen aber Wahrheit wird. Dieses Tauschverfahren, das den gesamten Film betrifft und als ein besonders effektives Szenario kennzeichnet, erreicht seinen Höhepunkt, da Gore die so erdrückende und alarmierende Bedeutsamkeit seiner Botschaft mit den Mitteln des Theaters beweist.

---

### **3 Wie Wissen zum Ereignis wird**

Den Filmrezipienten dürfte die Szene in Erinnerung geblieben sein, in der Gore an der hinter ihm auf eine Großleinwand projizierten graphischen Darstellung der globalen Erwärmung entlang schreitet, um zunächst beim sogenannten „Hockey-Stick“ innezuhalten. Nicht ohne darauf hinzuweisen, dass die CO<sub>2</sub>-Emissionen zum selben Zeitpunkt in einem ähnlichen Maße gestiegen seien, bewegt Gore sich

weiter an dem Graphen entlang und gewissermaßen in die Zukunft hinein. Unter Gelächter des Publikums besteigt Gore, am rechten Bühnenrand und damit in der Gegenwart angekommen, sodann eine bereitstehende elektrische Hebebühne und fährt damit in die Höhe. Offenbar weil die Aussagefähigkeit der graphischen Abbildung nicht mehr hinreichend ist, bemüht Gore den *deus ex machina*, um sich mit der Temperaturkurve auch in ein körperliches Verhältnis setzen zu können.



Still aus *An Inconvenient Truth* (2006), Timecode: 00:27:31

Der notwendige dynamisch-performative Nachvollzug des Anstiegs der Erdtemperatur erhöht die Relevanz der graphisch dargestellten Information. Denn analog zu ihrer visuell-formalen Position, hoch über den Köpfen der Mitwisser, wächst ihr Bedrohungsgehalt, indem er buchstäblich auch die Kapazitäten ihres Überbringers übersteigt, dem es unmöglich ist, den Graphen ohne technische Hilfsmittel zu erreichen. Zeitgleich verschmelzen Körper und Grafik, Geste und Information, Semantik und Performativität in einem Bühnenerlebnis, mit gegenüber einer versachlichenden Darstellung entsprechend gesteigertem Potential. Die nachhaltige Wirksamkeit der Repräsentation wissenschaftlich ermittelter oder quasi-wissenschaftlichen Fakten ist getragen von der Vitalität theatraler Inszenierung, weil durch sie das Kapital einer statisch veranschaulichten Information in einer leiblich erfahrbaren und ereignishaften Dimension zum Erscheinen bringt. Diese Sequenz sticht aber nicht nur formal aus dem Gesamtzusammenhang der Gore'schen Darbietung heraus, sondern markiert auch auf der inhaltlichen Ebene, innerhalb des Bedeutungszusammenhangs der anthropogenen Klimaerwärmung, den wichtigsten Moment; nämlich den, da sich der Kenntnisstand der Rezipienten nicht nur sprunghaft verändert, sondern sich deren Wissensho-



rizont im selben Moment auf die eben noch, aber nun nicht länger ungewisse Zukunft öffnet.

Mit diesem aus dem Theater bekannten Prinzip werden Informationen mit audio-visuell codiertem, affektiv wirkenden, erinnerbarem Kapital versehen, so dass sich der von einer ganzen Reihe als positiv empfundener Effekte des Erkenntnisgewinns begleitete Transfer von Wissen als Denkereignis einstellt, der das Szenario von allen anderen Medien der Wissensvermittlung unterscheidet.

---

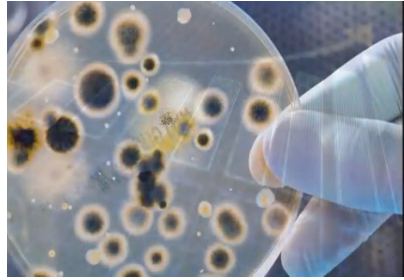
#### **4 Wie man Erfahrungen macht, die keine sind**

Unter der derzeit erdrückenden Last globaler Krisen und dräuender Katastrophen, gerät die Gegenwart selbst immer stärker in die Krise. Beziehungsweise die in ihr handelnden Akteure geraten in die Krise, weil von ihrem Handeln abhängt, wie die Zukunft aussehen wird. Sich dem Handlungsdruck eines als wahrscheinlich oder auch nur möglich geltenden Szenarios zu entziehen, fällt zusehends schwer, zumal da die größere Anzahl an Zukunftsszenarien in aller Regel solche sind, die besser nicht eintreten mögen. Im Fall weltumspannender Epidemien, Umweltkatastrophen, Ökonomischer Zusammenbrüche, Massenmigration, Wetterwandel, politischer Verwerfungen, atomarer Wiederaufrüstung und der nun auch öffentlich erfolgenden, plötzlichen Wiederentdeckung geostrategischen Kalküls richtet sich die Mehrzahl der im Umlauf befindlichen Szenarien an Adressaten, die die genannten Zustände nicht nur nicht, noch nicht oder nicht mehr kennen, sondern auch nicht die Entscheidungsgewalt haben, sie zu beeinflussen. Die Menge an erwartbaren Ereignissen, an denen diskursive Teilhabe besteht, überwiegt bei Weitem die zur Verfügung stehenden Möglichkeiten, handlungsmäßige Teilhabe auszuüben. Erscheint da akkumulierendes, reservierendes, präventives, ja sogar präemptives Handeln nicht umso notwendiger? Sind dann nicht Worst-Case Szenarien, ob auf *You-Tube*, im Kino, im *heute-Journal*, von der *CDC (Centers for Disease Control and Prevention, von Shell oder Raytheon* die probaten Mittel, um sich auf so viele wie möglich der massenweise auf Halde produzierten Zukünfte besser einzustellen?



Bilder aus einer Kampagne der *Centers for Disease Control and Prevention (CDC)*, 2012  
 Quelle: CDC. Zombie Preparedness. <http://www.cdc.gov/php/zombies.html/>. (Zugegriffen: 11.11. 2015)

Sei es, wie es sei, klar ist, dass Szenarien dort besonders viel Potential entwickeln, wo viele fürchten, was Wenige lenken und wo Wissen, das nicht gewonnen werden, nicht geprüft oder intellektuell erfasst werden kann, zur Handlungsgrundlage wird oder werden soll. Anders gesagt: Wo es keine Erfahrung der Vergangenheit gibt, gilt es, sich an die Zukunft zu erinnern, und so paradox es erscheinen mag, es ist möglich und einfacher als gedacht, wie das folgende Beispiel zeigt. Für ein Notfallkommunikationssystem, das im Fall des tatsächlichen Ausbruchs einer Pandemie zum Einsatz kommen soll, zeigt der Hersteller in einem Werbevideo Szenen, die an die Filmbilder aus *Contagion* angelehnt sind und den verschiedenen Handlungssträngen des Films gemäß den Ausbruch, die weltweite Verbreitung und die Bekämpfung eines unbekanntes Virus zeigen. Dabei kann das Werbevideo allerdings völlig auf die Verwendung der Schreckensbilder verzichten, die zuvor durch den Originalfilm installiert worden sind und sich völlig auf die Aspekte Sicherheit und Kontrolle konzentrieren, die das System gewähren können soll. Der Werbefilm operiert also ganz bewusst mit dem Gedächtnis seiner Adressaten, das durch die Rezeption des Films *Contagion* auf die Notwendigkeit des beworbenen Systems insofern vorbereitet sein soll, als ihm der mögliche Ablauf einer Pandemie bereits bekannt ist: Eine Frau mit unbekanntes Symptomen, Einlieferung in ein Krankenhaus, Meldungen aus anderen Bundesstaaten über weitere Infizierte, Notstand, Krisenstab, drohender Kontrollverlust, Vernetzung von Politik und Wissenschaft, etc.



Stills aus einem Werbevideo der *Raytheon Company* für die Notfallkommunikationssysteme „TTC“, „TGS“ „WebShield“.

Quelle: Raytheon Trusted Computer Solutions. Information Sharing Solutions. WebShield. <http://www.youtube.com/watch?v=wM9f-cAXEwI/>. (Zugegriffen: 12.11.2015)

In schneller Abfolge und musikalisch unterlegt, spricht eine männliche Stimme aus dem OFF den zeitgleich eingeblendeten Text:

From movies like *Outbreak* and *Contagion* to recent real-life headlines the fear of a national or world-wide medical emergency, natural or terror-related becomes more real every day. (Ebd.)

*Raytheon* bezieht sich hier nicht nur auf *Contagion*, so als sei der Film eine Quelle valider Daten in Bezug auf den Ablauf einer globalen Pandemie, sondern spielt bewusst auf erinnerte Filmbilder von Terror und Katastrophe an. Das Vorgang der Erinnerung an die Zukunft besteht in dem paradox erscheinenden Manöver eines rückgreifenden Vorgriffs. *Raytheon* greift mit *Contagion* auf Erinnerungen an eine mögliche Zukunft zurück beziehungsweise vor auf Erinnerungen an Erfahrungen, die zwar nicht persönlich gemacht worden sind, aber durch zuvor er-

folgte szenariomatische Immunisierung trotzdem erinnert werden können. Weil die möglichen Realitäten einschließlich der identischen Schreckensbilder bereits singuläre Gedächtniszusammenhänge infiziert haben und diesen eingeschrieben sind, kann sich im Lichte von Glaubwürdigkeit und Plausibilität ein darauf rekurrerendes Szenario zu einer wahrscheinlich wirklich werdenden Wahrheit verdichten und entsprechend mächtiger auf die an diesen möglichen Realitäten orientierte Absichten einwirken. So entstandene Erinnerungen an die Zukunft bilden auf den vielen Wegen der Massenverbreitung ein gemeinschaftliches Ressort künstlicher Gedächtnisgehalte und so den Stoff für Mythen der nahen Zukunft.

## **Teil 2: Dramas of Disaster: Zur Melodramatik des Szenarischen am Beispiel von Al Gore's *An Inconvenient Truth***

Philipp Schulte

Eine filmische Arbeit, anhand der sich Formen und Effekte szenarischer Inszenierung und somit teilweise auch Evokation einer Krise besonders gut veranschaulichen lässt, ist Al Gore's bereits erwähnte, 2006 veröffentlichte Verfilmung einer Multimedia-Lecture des Politikers, die auf die Auswirkungen globaler Erderwärmung aufmerksam machen möchte. Darüber hinaus lässt sich mithilfe des Films auf einige Verbindungen hinweisen zwischen den Darstellungsmustern des Szenarischen auf der einen und einigen Darstellungskonventionen des theater- und filmhistorischen Genres des Melodrams. Dieser Vergleich legt keinen Anspruch auf den Nachweis restloser Übereinstimmung im Zusammenspiel von melodramatischen Darstellungsweisen und szenarischen Effekten; aber es geht darum exemplarisch aufzuzeigen, inwiefern das Szenarische auf ästhetischer wie auch politischer Ebene mit einem Instrumentarium des Melodrams operiert.

Dass es sich bei *An Inconvenient Truth* um ein Szenario *par excellence* handelt, wurde bereits konstatiert; im Folgenden soll dies weiterführend anhand der Analyse einzelner Szenen verdeutlicht werden. Die vier oben angeführten Szenario-Faktoren lassen sich auf den Film anwenden: Er hat konsekutiven Charakter, da er sich mit dokumentarischen und quasidokumentarischen Äußerungen auf eine auf ‚unsere‘ Gegenwart – als ob es nur eine gäbe – angeblich unmittelbar folgende und bedrohliche Zukunft bezieht. Er arbeitet mit einer Emotionalität z. B. durch Übertreibung und Visualisierung sowie teilweise mit einer geradezu emblematischen Bildsprache, wie unten gezeigt wird. Der Film operiert mit einer Idee der Immunität, indem er kleine Dosen des Zu-Befürchten-Stehenden verbildlicht und so verabreicht und auf diese Weise immer wieder den Eindruck erweckt, man kön-

ne sich mit seiner Hilfe – und wenn, dann *nur* mit seiner Hilfe – auf Kommendes vorbereiten und vor Kommendem wappnen. Und er stiftet auf diesem Weg kohäsiv eine ganz bestimmte Form der Gemeinschaft, in diesem Fall gar eine universale, die auf der Sorge und Angst vor Zukünftigem beruht: Alle sitzen in einem Boot und müssen jetzt, in der Gegenwart, an einem Strang ziehen, und Al Gore kann uns zeigen, welcher Strang das ist.

Der Szenariofaktor der ‚Emotionalität‘ war es zunächst, der als Ausgangspunkt der nachfolgenden Überlegungen zur These diente, dass szenarischen Inszenierungsformen in ihrer Machart und vor allem ihrer Wirkung etwas zu eigen ist, das man mit einem traditionellen literatur- und theaterwissenschaftlichen Begriff ‚das Melodramatische‘ nennen könnte. Dies steht in engem Zusammenhang mit einer gemäß Robert B. Heilmans 1968 erschienenen Band *Tragedy and Melodrama* für das Melodramatische typischen monopathischen Wirkungsweise, welche anschließend kurz erläutert werden soll – der Eigenart also, auf verschiedenen Ebenen der Darstellung dennoch nur ein einziges Sentiment zu erzeugen. Im Verlauf der Untersuchung des Films stellte sich aber heraus, dass sich alle vier bereits vorgestellten Szenariofaktoren teilweise direkt, teilweise indirekt sehr gut mit vier wesentlichen Tendenzen des Melodramatischen in Verbindung bringen lassen. Der vorliegende Text ist entsprechend gegliedert: Zunächst soll an einige Grundzüge der von Heilman und später auch anderen vorgenommenen Unterscheidung zwischen dem Tragischen und dem Melodramatischen erinnert werden. Dann werden vier wesentliche Faktoren des Melodramatischen erläutert und anhand von *An Inconvenient Truth* veranschaulicht. Anschließend werden diese vier Tendenzen in gebotener Kürze mit den vier vorgestellten Szenariofaktoren kurzgeschlossen.

---

## 5 Das Tragische und das Melodramatische

Gerade in den 1960ern bis in die 1990er Jahre sind zahlreiche Publikationen über das Melodramatische erschienen, und bei etlichen Unterschiedlichkeiten fällt es dennoch nicht schwer, einige übereinstimmende Merkmale und Darstellungsweisen herauszuarbeiten, die fast alle Autoren mit diesem ursprünglich aus dem Musiktheater stammenden Begriff in Verbindung bringen. Wichtigstes Merkmal ist hier sicherlich die tautologische Informationsvergabe, dargebracht in oft demonstrativer Deixis und hyperbolischer Veranschaulichung, wie es auch Johann N. Schmidt in seiner 1986 erschienenen *Ästhetik des Melodrams* beschreibt:

Das Melodrama schafft sich ein geschlossenes System aus sprachlichen und visuellen Zeichen, die in ihrer wechselseitigen Bedeutungsvergebung nicht erst durch

interpretative Kombination und Entschlüsselung freigelegt werden müssen, sondern von vorneherein auf eine ideale, problemlose Identität von Ausdruck und Inhalt, Signifikant und Signifikat zielen. (S. 277)

Peter Brooks (1996) fasst das kürzer: „Nothing is spared because nothing is left unsaid.“ (S. 282) Überdeutliche Plausibilisierung und der Schein unzweifelhafter Endgültigkeit sind somit Faktoren, die kein Autor, der über das Melodramatische schreibt, in Frage stellt. Darauf baut auch die grundlegende These von Robert B. Heilmans (1968) Ansatz: Ihm zufolge ist es die komplette Abwesenheit jeglichen inneren Konflikts, die das Melodramatische vom Tragischen unterscheidet. Der tragischen Geteiltheit – von Subjekten, von Gemeinschaften – steht im Melodram in der Regel eine katastrophische Störung von außen gegenüber, die über jeden Zweifel über ihre Desaströsität erhaben ist: „In tragedy, conflict is within man; in melodrama, it is between men, or between men and things.“ (S. 79) Die unlösbare Teilung des tragischen Konflikts aber, die dem Melodramatischen so ganz und gar abgeht, sei zugleich Grundlage menschlicher Selbsterkenntnis, denn sie erfordert – und ermöglicht – Entscheidung, Wahl, ein Wahrnehmen des Potentiellen. Im ‚*drama of disaster*‘ dagegen, laut Heilman eine wesentliche Kategorie melodramatischer Darstellungsformen, bleibt nur die alternativlose Hinwendung zur bedrohlich gezeichneten Aktualität der Katastrophe in totalitärer Vereindeutigung möglich bleibt. Die desaströse Idee aber, alles Schlimme käme von außen, ließe uns in dem Irrglauben, unter normalen Umständen wäre das Subjekt in bester Ordnung, wie Heilman mit Rückgriff auf Carl Jung ausführt. Während literarische und theatrale Äußerungen des Tragischen in einem unentwegten Umkreisen des Unlösbaren also zeigen, wie wenig greifbar innere Konflikte des Subjekts sind und doch *conditio sine qua non* ihrer ethischen Existenz, dient die melodramatische Äußerung vielmehr gerade der Symbolisierbarkeit und somit Einhegbarkeit des eigentlich Ereignishaften, so Heilman:

While the very word ‚disaster‘ names the unwanted, the dreaded, or the unthinkable, nevertheless the event itself is capable of providing an aesthetic experience in which there are gratifying sensations of wholeness. (S. 85)

Das szenarische Gefühlereignis der Ganzheit strebt also danach, potentiell reale Ereignisse einzuhegen, zu kontrollieren, zu beschneiden und so zumindest auf symbolischer Ebene auch zu verhindern. Genau dieses befriedigende Gefühl der Ganzheit spielt auch im weiteren Verlauf des Textes immer wieder eine Rolle, wenn nun vier konkretere Merkmale des Melodramatischen mithilfe von *An Inconvenient Truth* herausgearbeitet werden sollen.

## 6 Das Melodramatische in *An Inconvenient Truth* – vier Merkmale und ihre Verbindung zum Szenarischen

Bei diesen vier Merkmalen, die ich vor allem den Ausführungen zum Melodramatischen von Schmidt, Heilman und Brooks entnommen wurden, handelt es sich um erstens eine Form der Verklärung von Vergangenheit; zweitens um das wesentliche Heilmansche Merkmal der Monopathie; drittens der damit eng zusammenhängenden Konstruktion einer äußeren Bedrohung; sowie viertens der wiederum darauf aufbauenden Selbst-Viktimisierung von Subjekt und Gemeinschaft, welche sich auf dieser Grundlage bildet.

### a) Vergangenheitstheos

Auch wenn die narrative oder szenische Verklärung einer vorausgesetzten Vergangenheit nicht unbedingt ein dominantes Merkmal der herangezogenen theoretischen Positionen ist, so kann sie sich doch hartnäckig bei allen bemühten Ansätzen behaupten: die Schilderung einer Idee von einem heilen, schönen Damals – einem Damals, das selbst schon wieder in einem engen Zusammenhang mit der Vorstellung einer Ganzheit zu bringen ist, handelt es sich doch bei dieser rückwärtsgewandten Utopie – Uchronie – des Melodrams um die Zeit einer „durch keine Sonderinteressen gespaltenen ‚Gemeinschaft‘“ (S. 133), wie Schmidt (1986) es formuliert. Besonders im 19. Jahrhundert verfasste melodramatische Texte pflegen diese „nostalgische Rückerinnerung an [oft] ländliche Lebensformen“ (ebd., S. 261) vor dem Hintergrund der fortschreitenden Landflucht in durch den dadurch aufkommenden Pauperismus geprägte Städte im Zuge der Industrialisierung. Und auch Gore kommt in seinem Film ohne diesen Bezug auf eine vermeintlich bessere Vergangenheit in Form der unversehrten Idylle nicht aus, im Gegenteil, er beginnt gleich damit, und zwar in typisch melodramatischer Doppelung von Sprache, Geräusch und Bild:

Die allererste Sequenz des Films: Nach schriftlicher Nennung der Produktionsfirmen des Films – Paramount Classics und Participant Productions – setzt einer ruhige, durch wenige Klavierakkorde geprägte Musik ein. Die Kamera zeigt Bäume mit grünen Blättern, die am Ufer eines Flusses mit gemächlicher Strömung stehen; es ist Sommer, Vögel zwitschern. In langsamen Kameranäherungen wird das Gewässer abgefilmt, der Fluss fließt bildlogisch ‚rückwärts‘, von rechts nach links; die Kamera folgt dieser Bewegung. Dazu ertönt Gores nachdenkliche Stimme: ‚You look at that river, gently flowing by. You notice the leaves rustling with the wind. You hear the birds. You hear the tree frogs. In the distance, you hear a cow. You feel the grass. The mud gives a little bit on the river bank. It’s quiet. It’s peaceful. And all of a sudden, it’s a gear shift inside you. And it’s like taking a

deep breath and going, [Seufzen] ‚Oh, yeah, I forgot about this.‘ Die Musik endet mit einem Schlussakkord, die Flusslandschaft wird allmählich überblendet mit einer Aufnahme von Gores Hand vor einem Notebook auf einem Vortragspult, das ein Foto des Planeten Erde zeigt. Gores Vortrag beginnt (*An Inconvenient Truth*. Timecode 00:00:22 – 00:01:21).

Gleich am Anfang des Films werden Bilder eines ‚heilen Urzustands‘ heraufbeschworen. Der gesprochene Text beschreibt die Szene als unvermitteltes Erlebnis einer Situation, die man kennt, an die man sich erinnert – die man aber ‚ganz vergessen‘ hatte. Der Fluss fließt entgegen der westlichen Leserichtung, zurück an einen Anfang. Die Sprache beschreibt, was das Bild zeigt, die Musik unterstützt noch die ruhige Stimmung der Sequenz. Sie geht über in eine Aufnahme der Erde aus dem Weltall – der ersten Fotografie des ‚ganzen‘ Planeten, wie sich später herausstellen wird, bekanntlich in Form einer scheinbar gleichmäßigen Kugel. So steht die Idee eines besseren, ‚richtigen‘, wiederherzustellenden Urzustandes von Beginn des Films an in enger Verbindung mit dem melodramatischen Grundsenti-ment der ‚wholeness‘, des von einem Gefühl von Ganzheit ausgelösten Zustands der Monopathie.

## **b) Monopathie**

Diese Monopathie spielt, wie im übrigen auch die anschließend beschriebenen Merkmale, in „An Inconvenient Truth“ auf zwei Ebenen eine Rolle: einmal auf der der Gemeinschaft, der Gemeinschaft der gesamten Menschheit symbolisiert durch das allgegenwärtige Bild der zu rettenden Erdkugel; andererseits auf der Ebene des Subjekts, verkörpert durch Al Gore selbst. Bilder der Erdkugel also dienen dem Erzeugen des Eindrucks einer ursprünglichen Ganzheit, die verloren gegangen ist; Visualisierungen dieser Einheit und kugeligen Ganzheit prägen vor allem die erste Hälfte des Films.





Stills aus *An Inconvenient Truth* (2006), Timecodes 00:04:40, 00:04:46, 00:05:25, 00:05:28

In Form einer Anekdote unterstützt Gore noch das Hervorrufen eines Gefühls von Zusammengehörigkeit:

Gore spricht im verdunkelten Vortragswahl, in seinem Rücken eine Satellitenaufnahme der sieben Kontinente: „I had a great school teacher who taught geography by pulling a map of the world down in front of the blackboard [ahmt die entsprechende Geste nach]. I had a classmate in the sixth grade who raised his hand [ahmt die Geste nach] and he pointed the outline of the east coast of South America and he pointed to the west coast of Africa [die Kamera vollzieht einen langsamen Schwenk von der Abbildung Südamerikas zu der Afrikas] and he asked: ‚Did they ever fit together?‘ [Das Bild zeigt wieder Gore, er ahmt die naive Sprechweise des Schülers nach] And the teacher said, ‚Of course not. That’s the most ridiculous thing I’ve ever heard.‘ [ahmt parodistisch die ablehnende Sprechweise des Lehrers nach und lacht etwas; Gelächter im Publikum] That student went on to become a drug addict and a ne’er-do-well. [schaut betreten auf den Boden, Publikum lacht lauter] The teacher went on to become science advisor in the current administration.“ [bezieht sich dabei auf die Regierungszeit von George W. Bush; lautes Gelächter und Applaus im Publikum]<sup>1</sup>

Diese Anekdote, die humoristisch auch das Publikum eint, wie das zustimmende Gelächter zeigt, evoziert einmal mehr einen ursprünglichen Zustand der Ganz-

1 a. a. O., Timecode 00:06:01 – 00:06:45.

heit: ‚Wir‘ sind eins, ‚wir‘ gehören zusammen, ‚wir‘ auf ‚unserer‘ perfekt geformten Kugel, auf die ‚wir‘ gut aufpassen müssen. Diese Tendenz wird kontrastiert mit Fotos und Sequenzen, die bereits auf die von Gore intendierte Beschreibung eines Katastrophenszenarios hinweisen – der Globus zerbricht, buchstäblich: Eisberge fallen auseinander; Häuser fallen Erdbeben zum Opfer.



Stills aus *An Inconvenient Truth* (2006), Timecodes 00:16:47, 00:41:45

Das Ideal der Vollständigkeit und die Bedrohung des Bruchs bedingen sich gegenseitig. Bereits der einfache Konflikt zwischen beiden Extremen kann beim Betrachter eine monopathische Grundstimmung vorbereiten. Heilman (1968) betont ausdrücklich, dass sich nicht nur triumphale, sondern auch und gerade auch schwere Gefühle für eine Monopathie eignen, Schwermut, Trauer, Weltschmerz, Sorge, Angst. Wichtig ist vor allem, dass sich die Zuschauer in der ‚Stimmungsaura der ästhetischen Illusion gut aufgehoben fühlen‘ (vgl. S. 299) und nichts die Einheit des emotionalen Effekts stört; und: dass das, was die dargestellten Figuren und die Situationen, in denen sie sich befinden, ostentativ zu fühlen vorgeben, möglichst identisch ist mit den Gefühlen, die bei den Zuschauer\_innen erzeugt werden sollen. Auf diese Weise kann das Gemeinschaftsgefühl gestiftet werden, auf das es melodramatischen Darstellungsweisen ankommt.



Stills aus *An Inconvenient Truth* (2006), Timecodes 00:01:56, 00:02:00, 00:02:05, 00:02:07

Was für das ‚Wir‘ auf der symbolischen Ebene der Bilder gilt, gilt entsprechend auch für den Protagonisten des Films, seinen melodramatischen Helden: für Gore selbst, der als Gewährsmann für das gezeigte Material und Identifikationsfigur gleichermaßen für das im Vortragssaal anwesende und ebenfalls gefilmte Publikum wie auch für die Zuschauer\_innen im Kinosaal fungiert. Immer wieder findet der Film Gelegenheit, Gores Stationen im Kampf gegen *Global Warming* zu verknüpfen mit Stationen aus seiner privaten Biographie, wie der schweren Verletzungen seines Sohnes nach einem Autounfall, dem Tod einer Freundin der Familie an Lungenkrebs, seiner Niederlage im Präsidentschaftswahlkampf gegen George W. Bush. All das habe ihn stärker werden lassen, so Gores unentwegte Selbststilierung, all das habe ihm erst so recht klar gemacht, was seine Aufgabe und sein Kampf im Leben sei:

Traurige Gitarrenklänge ertönen; die Kamera zeigt Gore mit besorgten Gesichtsausdruck in einem Flugzeug. Er schaut aus dem Fenster auf die Erdoberfläche, eine Stadt ist zu erkennen. Aus dem Off ist seine Stimme zu hören: „Making mistakes in generations and centuries past would have consequences that we could overcome. We don’t have that luxury anymore. We didn’t ask for it, but here it is.“ Anschließend werden zur selben Musik verschiedene Nachrichtenbilder collagiert, die an die Ereignisse um Gores missglückten Versuch, sich zum Präsidenten der Vereinigten Staaten von Amerika wählen zu lassen, erinnern: u. a. Gore, der sei-

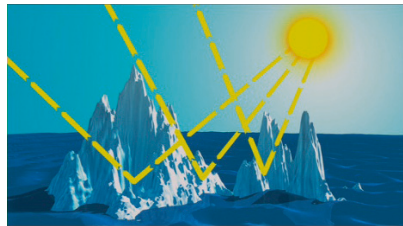
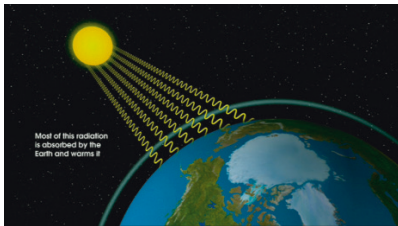
nen Wahlzettel in die Urne wirft; Statistiken des Wahlabends; der harte Kampf um Stimmen im Bundesstaat Florida; Kommentare von Journalisten und Politiker\_innen, die Bush zum Sieger ausrufen; Wahlhelfer\_innen, die die Stimmzettel genauestens prüfen; Bush joggt im Trainingsanzug durchs Bild und präsentiert siegesgewiss seinen nach oben gestreckten Daumen; der Oberste Gerichtshof tagt; dann ein O-Ton Gores, seine Reaktion auf die Entscheidung des Gerichts: „While I strongly disagree with the court’s decision, I accept it. I accept the finality of this outcome.“ Anschließend werden Bilder von Gore gezeigt, der seine betroffenen Familienmitglieder umarmt, die ihn trösten; Bush wird vereidigt; Gore applaudiert mit verkniffener Miene; Bush wird ins Weiße Haus eskortiert und winkt in die Menge. Dann zoomt die Kamera an ein Foto heran, das wieder Gore zeigt, der aus dem Fenster eines Flugzeugs scheinbar von oben auf die Ereignisse herabschaut; im Off meldet sich seine Stimme wieder zu Wort, die auf die umstrittene Wahlniederlage zurückblickt; die Musik verändert ihren Charakter und wird schneller, entschlossener: „Well, that was a hard blow, but... What do you do? You... You make the best of it. It brought into clear focus the mission that I had been pursuing for all these years, and I started giving the slight show again.“ [bezieht sich damit auf seinen Vortrag über Global Warming] Die Kamera lässt nun in gegenläufigem Zoom ein weiteres Foto erkennbar werden: Gore, der auf der Rückbank eines Autos sitzend sein Smartphone bedient und scheinbar Termine koordiniert. Es folgt eine Filmaufnahme des einen Vortragssaal betretenden, von einem stehenden Publikum umjubelnden Gore. (a. a. O., Timecode 00:33:50 – 00:36:10.)

Es habe ihm klargemacht, was seine Aufgabe sei, so formuliert Gore die im Film gleich mehrfach verbalisierte Pseudokonsequenz aus den geschilderten Erlebnissen. Gores biographische Erfahrung, veranschaulicht mithilfe einschlägiger Fernsehbilder, wird inszeniert als Kampf des melodramatischen Helden gegen eine übermächtige Bedrohung, gegen erlittenes Unrecht und großes Leid. Diese Konstellation führt direkt zum nächsten Grundzug melodramatischer Darstellungsweisen: der Konstruktion einer externalisierten Bedrohung.

### c) Externalisierte Bedrohung

Die Klarheit, die Gore durch seine Niederlage gewonnen habe, gründe sich auf dem Fakt, dass sie ihm auf eindeutige Weise klargemacht habe, wer seine Gegner seien – und damit, so das nahe gelegte Argument, zugleich die Leugner und Gegner einer globalen Erderwärmung. Gore gelingt der Trick, für ein so abstraktes Phänomen wie *Global Warming* klare Repräsentanten, seine Antagonisten auszumachen, oder besser: zu figurieren; und die sind in der Regel Republikaner. Gore inszeniert sich als jemand, der – fast wie Dr. Stockmann in Ibsens *Volksfeind* – gegen das Unrecht kämpft, welche eine herrschende politische Klasse sät. „Größter

Betrug der amerikanischen Geschichte', ‚*environmental extremist position*‘ – der Film blendet Zitate von Ronald Reagan, George Bush sen. und republikanischen Senatoren ein, die Gores Position und Person lächerlich machen mit dem Ziel, *Global Warming* zu verharmlosen. Größter Opponent ist hier naheliegender Weise George W. Bush, der im Rahmen des Films nicht Repräsentant einer radikalen Teilung innerhalb des US-amerikanischen Parteiensystems steht, sondern vielmehr als zu bekämpfende Naturkatastrophe inszeniert wird, in rascher Bildfolge mit Abbildungen des Hurricanes Katrina und Vergrößerungen des Ebola-Virus. Die Bedrohungen für das *Subjekt* sind vielfach, und kommen immer von außen. Der Konflikt spielt sich zwischen Menschen und Parteien ab, niemals innerhalb des heilen Subjekts ‚Al Gore‘, das mit sich selbst im Reinen ist.



Stills aus *An Inconvenient Truth* (2006), Timecodes 00:08:31, 00:43:40, 00:44:10, 00:10:28

Auch die Bedrohung für die *Gemeinschaft*, die *An Inconvenient Truth* inszeniert, kommt ebenfalls von außen, ikonisch dargestellt wahlweise als Strahlung aus dem Weltall oder auch als grüne Schurken, gezeichnet von den Machern der Zeichentrickserie *Die Simpsons*. Nur wenige Minuten verwendet der Film dagegen, um ein tatsächliches Selbstverschulden, also menschliches Verhalten selbst als Ursache für das drohende Problem auszumachen. Doch auch hier bleibt das ‚Wir‘ heile und ungebrochen, auch hier wird das Verschulden wieder externalisiert: auf die ‚oil-

*and gaslobby'* und ihre Fabriken – und damit wird unbewusst ein altbekannter Antagonist melodramatischer Literatur des 19. Jahrhunderts bemüht, nämlich der ausbeutende Fabrikbesitzer.



Stills aus *An Inconvenient Truth* (2006), Timecodes 01:14:00, 00:09:01

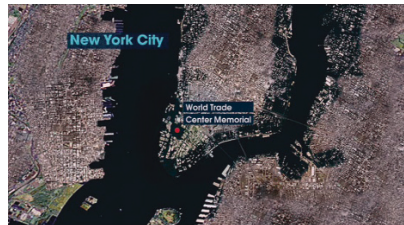
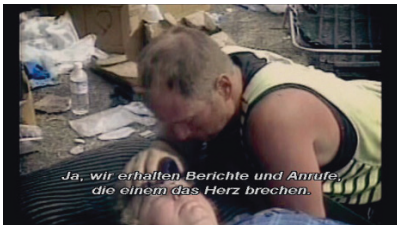
#### d) Viktimisierung

Diese Externalisierung der Bedrohung ist Grundbedingung für etwas, das nachfolgend als letztes Merkmal des Melodramatischen vorgestellt werden soll, nämlich eine Form der unweigerlichen Selbststilisierung als Opfer, und zwar einerseits wieder auf der Ebene des Individuums – man denke wieder an die Darstellung von Gores Niederlage im Wahlkampf – und andererseits auf der Ebene der Gemeinschaft. Die Schwäche der Helden angesichts einer Übermacht der Bedrohung ist genretypisch für melodramatische Stoffe; an der Rechtschaffenheit seines Handelns sollen keine Zweifel aufkommen. Letztlich geht es wirkungsästhetisch um das Erwecken von Mitleid – Schmidt (1986) formuliert es, selbst etwas melodramatisch anmutend, so:

Erst angesichts der Entbehrung und des Opfers werden sowohl Helden als auch Zuschauer ihrer Menschlichkeit gewahr und entdecken im gemeinsamen Fühlen, daß es zum tugendsamen Leben vor allem eines Herzens bedarf. In diesem Trost liegt schon ein Stück des Happy Endings begründet [...]. (S. 246)

Die Logik der von außen hereinbrechenden Katastrophe des *drama of disaster* macht die Betroffenen, *uns* Betroffene, die wir uns mit den Betroffenen in der Darstellung zu identifizieren angehalten sind, zu Opfern, und lässt uns auf diese Weise zugleich schuldlos erscheinen – eine im Übrigen ja durchaus fatale Tendenz bei einem Themenkomplex wie dem, um den es Gore zu tun ist. Bei Gore wird diese Selbststilisierung zum Opfer noch befördert durch eine hartnäckige Monokausalität in seiner Argumentation. So gibt es kaum etwas, das im Verlauf des

Films nicht auf *Global Warming* direkt oder zumindest indirekt zurückgeführt wird: die Gletscherschmelze, das liegt noch nahe, aber auch die Flutkatastrophe von New Orleans, die in den USA sehr präsenten Konflikte in Darfur, Infektionskrankheiten wie Ebola, SARS und Tuberkulose, das Eisbärensterben, aber auch terroristische Angriffe wie 9/11.



Stills aus *An Inconvenient Truth* (2006), Timecodes 00:31:32, 00:31:37, 00:31:44, 00:59:48

Die zunächst abstrakte Bedrohung von *Global Warming* wird Ursache für medial vielfach konkretisierte Probleme der Welt oder zumindest der USA; und die Menschheit oder zumindest der US-amerikanische Teil der Menschheit werden zum Opfer, und zwar vor allem, weil sie in einer ausweglosen Lage seien. Gore entwirft ein melodramatisches, weil alternativlosen Szenario, das jegliche tragische Komponente – denn Tragik entsteht nur durch die Möglichkeit einer Entscheidung – ausblendet. Die einzige Wahl, die der Film darstellt, gerät sogleich zu Parodie und entpuppt sich somit nur als eine scheinbare:

Gore fährt mit seinem Vortrag fort: „Do we have to choose between the economy and the environment? This is a big one. Lot of people say we do. I was trying to convince the previous administration, the first Bush administration, to go to the Earth Summit. And they organized a big White House conference to say, ‚Oh, we’re on top of this.‘ And one of these view graphs caught my attention. And

I want to talk to you about it for a minute.” Auf die Leinwand im Hintergrund der Vortragsbühne wird eine schematische Darstellung projiziert; unter dem Titel ‚Balance‘ zeigt sie eine Waage, in deren einer Waagschale eine Anzahl Goldbarren liegen, in der anderen die Erdkugel. Gore fährt fort: „Now here is the choice that we have to make according to this group. We have here a scales that balances to different things. On one side, we have gold bars. [ahmt ein gieriges Verhalten nach] Mhmmm. Mhmmm. Mhmm. Don’t they look good? I’d just like to have some of those gold bars. Mhmm. Mhmm. On the other side of the scales, [parodiert eine erschrockene Haltung:] the entire planet! Mhmm. [parodiert eine Person, der es schwer fällt, sich zwischen beiden Seiten zu entscheiden] (a. a. O., Timecode 01:15:55 – 01:17:25).

Durch sein Gelächter provozierendes, parodistisches Betonen seiner Interpretation des Bildes und seinem Agieren auf der Bühne markiert Gore die Wahl, die durch das Bild suggeriert, als nur scheinbare. Die Rettung der Erde ist alternativlos. Wie dies aber vonstattengehen soll, dazu macht *An Inconvenient Truth* keine konkreten Angebote. Denn zu dieser Alternativlosigkeit gesellt sich ein zweiter Faktor, der eine Selbst-Viktimisierung vorantreibt: Gores Film fällt auf durch eine verblüffende Abwesenheit von Lösungsvorschlägen für das gezeichnete Problem. Erst im Abspann, also außerhalb des Vortrags, wird ihnen neben den Informationen zu den Beteiligten ein Platz eingeräumt; doch was da zum Song *I need to wake up* von Melissa Etheridge als Lösung angeboten wird, changiert irgendwo zwischen praktischen Alltagstipps („Buy energy efficient appliances + light bulbs.“<sup>2</sup>, „Recycle.“<sup>3</sup>), hilflosen Appellen („Tell your parents not to ruin the world you will live in.“<sup>4</sup>, „Pray that people will find the strength to change“<sup>5</sup>) und einem raffinierten Selbstmarketing („Encourage everyone you know to see this movie.“<sup>6</sup>). Was aber nach der Lektüre des Films bleibt, ist das durchaus als melodramatisch zu bezeichnende Gefühl, es sei nun an der Zeit, endlich etwas zu unternehmen, denn Szenario und Melodram sind in ihrem Kern agitatorisch, indem sie Bedrohung, Feindbild und somit Richtung vorgeben – und gleichzeitig mitunter weniger konkret sind bezüglich des richtigen, des einen Weges zur Bekämpfung der Katas-

2 a. a. O., Timecode 01:28:20.

3 a. a. O., Timecode 01:28:43.

4 a. a. O., Timecode 01:28:51.

5 a. a. O., Timecode 01:29:20.

6 a. a. O., Timecode 01:29:25.



trophe, da dieser die inszenatorisch erreichte Einheit der Zuschauergemeinschaft tendenziell wieder aufs Spiel setzen könnte.<sup>7</sup>

---

## 7 Das Melodramatische und die vier Szenariofaktoren

Zum Ende dieses Artikels sei noch einmal kurz auf Überschneidungen der hier erörterten Merkmale des Melodramatischen mit den im ersten Teil dieses Beitrags vorgeschlagenen Szenariofaktoren hingewiesen. So drehen sich also sowohl die melodramatische Tendenz der Vergangenheitsverklärung als auch der konsekutive Charakter einschlägiger Szenarien um eine je bestimmte Zeitlichkeit. Während allerdings melodramatische ‚*dramas of triumph*‘, ebenfalls eine von Heilman aufgemachte Kategorie, sich ausschließlich auf einen bewältigten Antagonismus der Vergangenheit beziehen – ein besieger Schurke, eine erfolgreiche Revolution – haben *dramas of desaster* fast immer einen zumindest hypothetischen Zukunftsbezug, und das historisch im Versuch einer möglichst bühnenrealistischen Darstellung: Was hier im Theater durchgespielt wird, *könnte* auch in naher Zukunft wirklich passieren. Szenarien könnten somit als Melodramen des vermeintlich Zukünftigen bezeichnet werden. Die Emotionalität, die im Szenario wie auch im Melodram einerseits dargestellt und andererseits erzeugt werden soll, kann in den meisten Fällen als monopatisch bezeichnet werden: Innere Zerissenheit und Entscheidungsunsicherheit werden durch eine Quasi-Ganzheit ersetzt, Monopathie übernimmt eine Ordnungsfunktion, und diese Vereinheitlichung des inneren Selbst kann nur gegenüber einem Äußeren, gegenüber einem Anderen etabliert werden. Zu diesem Äußeren pflegen das monopatische Subjekt und die monopatische Gemeinschaft ein Verhältnis der Impfung, übrigens durchaus im Sinne Roberto Espositos, auf dessen Ausführungen zu Immunität, Kommunität und Biopolitik am Ende dieses Textes hingewiesen sei: Indem man sich die im Außen verortete und als Außen inszenierte Bedrohung in kleinen Dosen verabreicht – indem man sich über sie informiert, dafür betet, dass die Menschen sich ändern, Filme wie *An Inconvenient Truth* anschaut, und weiterempfiehlt –, besteht die Möglichkeit, zumindest steht das Versprechen im Raum, man könne sich gegen die Bedrohung

---

7 Dass zudem tatsächlich revolutionäre Ansätze in der symbolischen Repräsentation jeweils (noch) keinen Platz haben, zeigt Oliver Marchart in seinem Aufsatz „Auf der Bühne des Politischen“, der sich ebenfalls mit dem Melodramatischen auseinandersetzt: Die revolutionäre Äußerung besäße „im strikten Sinn keine genaue Verortung im Feld der Repräsentation, weil sie sich im Zeitloch zwischen dem Alten und dem Neuen entfaltet“; Oliver Marchart, „Auf der Bühne des Politischen“, [http://republicart.net/disc/publicum/marchart03\\_de.htm](http://republicart.net/disc/publicum/marchart03_de.htm).

immunisieren. In diesem Zusammenhang indes erinnert Esposito (2004a) an den Zusammenhang zwischen Immunem und Kommunem:

Das Immune ist nicht einfach vom ‚Kommunen‘ unterschieden, es ist sein Gegenteil – das, was es derart entleert, daß nicht nur seine Wirkungen, sondern seine Voraussetzungen selbst komplett ausgelöscht werden. (S. 25)

Die Idee des Immunisierens, bei Esposito Grundparadigma der Moderne, opfert Fragen und Debatten über die mögliche Form des Lebendigen scheinbar alternativen Notwendigkeiten, ein rein biologisch betrachtetes Überleben zu sichern. Auf der Ebene der Kohäsivität wird auf diese Weise also eine Art Schicksalsgemeinschaft, eine Risikogemeinschaft, eine Wir-sitzen-alle-im-selben-Boot-Gemeinschaft erwirkt, deren Lebensformen auf ihren „nackten biologischen Gehalt zusammengestaucht“ (2004b, S. 23) wurden – eine durch Angst und Sorge angetriebene, ja melodramatische Pseudo-Gemeinschaft; ‚pseudo‘ deshalb, da sie sich ausschließlich über die Inszenierung einer externen Bedrohung konstituiert und ethische Fragen nach der Möglichkeit eines ‚rechten Lebens‘ oder ‚Gemeinlebens‘ ausklammert – denn Zusammenleben wird ausschließlich nach Maßgabe einer vermeintlichen Bedrohungsintensität organisiert und entworfen.

Doch gewährt Esposito in seinen Überlegungen auch einen Ausblick auf eine alternative Philosophie der Immunität. Der notwendige Ausgangspunkt hierfür sei „ein Begriff von individueller Identität, der sich deutlich absetzt von der geschlossenen und monolithischen Konzeption, auf die man sich einst bezog“ (ebd., S. 27f.). Auch bei dieser Neukonzeption ginge es weiterhin darum, das Andere in bestimmten Dosen in sich aufzunehmen, sei es aus der Perspektive des Subjekts oder der Gemeinschaft betrachtet. Doch wäre dieses neue Verhältnis nicht eines der Angst oder Sorge, nicht der melodramatischen Notwendigkeit und nicht dem Phantasma einer holistischen Geschlossenheit verpflichtet. Esposito schlägt vor, das Immunsystem nicht auf die „simple Funktion der Abstoßung des Fremden“ (ebd., S. 28) zu reduzieren, sondern es eher als inneren Resonanzraum zu deuten, und die Grenzen der Gemeinschaft nicht vor allem als bedrohten Schutzwall, sondern vielmehr als „Scheidewand, durch welche hindurch die Differenz uns *als solche* einbezieht und durchquert“ (ebd.). Was dies aber voraussetzt, sind andere Formen der Inszenierung: brüchige und uneindeutige statt monopathische; nicht melodramatische; anti-szenarische.

---

## Literatur

- Beck, U. (1986). Risikogesellschaft. Auf dem Weg in eine andere Moderne. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Brooks, P. (1996). The Melodramatic Imagination. Balzac, Henry James, Melodrama and the Mode of Excess. New Haven: Yale University Press.
- Esposito, R. (2004a). Communitas: Ursprung und Wege der Gemeinschaft. Zürich/Berlin: diaphanes-
- Esposito, R. (2004b). Immunitas: Schutz und Negation des Lebens. Zürich/Berlin: diaphanes.
- Heilman, R. (1968). Tragedy and Melodrama. Washington: University of Washington Press.
- Jonas, W. (2001). Systemtheorie und Designpraxis. Systemdenken und Szenarioentwurf als methodische Komponenten eines erweiterten Designverständnisses.
- Luhmann, N. (2003). Soziologie des Risikos. Berlin: De Gruyter.
- Schmidt, J. (1986). Ästhetik des Melodrams. Studien zu einem Genre des populären Theaters im England des 19. Jahrhunderts. Heidelberg: Carl Winter.
- Schwartz, P. (1991). The Art of Longview. Planning for the Future in an uncertain World. New York: Doubleday-
- Wilms, F. (2006). Szenariotechnik. Vom Umgang mit der Zukunft. Bern: Haupt.

---

## Film

- An inconvenient Truth (2006; R.: Davis Guggenheim)
- Contagio (2011; R.: Steven Soderbergh).

---

## Internetquellen

- CDC. Zombie Preparedness. <http://www.cdc.gov/phpr/zombies.html/>. Zugegriffen: 11.11.2015.
- Oliver Marchart, „Auf der Bühne des Politischen“, [http://republicart.net/disc/publicum/marchart03\\_de.htm](http://republicart.net/disc/publicum/marchart03_de.htm) / Zugegriffen: 15.11.2015
- Raytheon Company. Raytheon Trusted Computer Solutions. Information Sharing Solutions. WebShield. <http://www.youtube.com/watch?v=wM9f-cAXEWI/>. Zugegriffen: 12.11.1015.