

GODZILLA HAT DAS GEBÄUDE VERLASSEN

Ken Hollings



146

Godzilla ist all die Jahre gut zu uns gewesen, wie nur ein schlechter Traum es sein kann. Monster sind Warnungen und sollten als solche willkommen sein. Da sie weder in der Natur noch in der besseren Gesellschaft zu Hause sind, bleibt ihnen kaum etwas anderes übrig, als uns durch ihre Existenz an Dinge zu erinnern, die wir lieber vergessen würden. Am 4. Mai 1897 verbrennen auf dem jährlichen Bazar de la Charité in Paris über hundert Frauen und Kinder bei lebendigem Leibe, als der billige Nachbau des Mittelalter-Viertels der Hauptstadt aus bemalter Pappe und Sperrholz, den man als Kulisse für die Veranstaltung errichtet hatte, plötzlich in Flammen aufgeht. Das Feuer bricht in der Zeltbude aus, die für die Aufführung eines Films der Brüder Lumière gedacht war, als die Ätherlampe für die Projektion der bewegten Bilder aus Versehen umgestoßen wird und mehrere Sauerstoffflaschen entzündet, die sich in der Nähe befinden. Unter den Opfern sind einige der prominentesten Vertreter der französischen Aristokratie, dazu Würdenträgerinnen wie die Fürstin Sophie von Bayern, Schwester der österreichischen Kaiserin Elisabeth und ehemalige Verlobte Ludwig II. Man macht den neuen 35-mm-Joly-Normandin-Projektor für das Unglück verantwortlich, was die Verbreitung des Kinos in Frankreich um mehrere Jahre zurückwirft. Die Schuld trifft aber genauso die gewundenen Gässchen und verstopften Sackgassen von Le vieux Paris. Das mittelalterliche Paris, das Baron Haussmann hinweggefegt und durch breite, von Bäumen gesäumte Boulevards und ausgedehnte Parks ersetzt hatte, in einem Modernisierungsprogramm, in dessen Rahmen in der zwanzigjährigen

Renovierungsphase von 1852 bis 1872 20.000 Häuser zerstört und 40.000 neu gebaut wurden, ist zur Zeit der Feuersbrunst im Gedächtnis immer noch lebendig. In seiner Nachbildung aus Leinwand und Holz, bloß drei Jahre vor dem Beginn eines Jahrhunderts, das rasch durch die Organisationskraft des Kinos beherrscht werden sollte, belegt es, in welchem Maße bewegte Bilder und Architektur jeweils zu Negativformen voneinander geworden sind, besonders wo es um Katastrophen geht. Beide vergrößern deren Wirkung.

In Begriffen des Kinos wie der Architektur gilt Tokios riesiges Stadtgebiet seit langem als definitives Muster für die Gestalt und Natur städtischen Lebens im 21. Jahrhundert. Die Planer und Ingenieure, die für Tokios Sicherheit verantwortlich sind, haben die Stadt als einen »Katastrophenvergrößerungsmechanismus« beschrieben: ein Ausdruck, den man in einem Land, das alle fünf Minuten ein seismisches Beben verzeichnet, auch für Godzilla selbst verwenden kann. Die blendende Intensität von Godzillas Geburt – unvorhergesehenes Resultat von Atomtests, die vor über sechzig Jahren im Pazifik durchgeführt wurden – hat dafür gesorgt, dass er den ein oder anderen Schatten auf die Jahrzehnte danach wirft. Wie auch immer man ihn anschaut, er bleibt der ultimative Outcast. Eine riesige Urzeitchse, gefangen in einer von winzigen Menschen eroberten Welt, ein Wunderwerk moderner Wissenschaft, das keine Zukunft hat, ein mächtiger Gott, der vernichtet werden muss, und, vielleicht am peinlichsten von allem, ein Mann, der verzweifelt versucht, in einem schweren Gummikostüm aufrecht zu gehen – all dies und mehr ist Godzilla zu seiner Zeit gewesen. »Warum tauchte das Monster ausgerechnet in Japan auf?«, fragt der renommierte Paläontologe Dr. Yamane im allerersten Godzilla-Film von 1954. Gute Frage! Wie alle wahren Monster bleibt Godzilla auf Abstand zur wirklichen Welt: Der Schaden, den er ihr zufügt, ist weitgehend illusionär. Immer wieder zerstört er Tokio, nur um jedes Mal aufs Neue zu sehen, wie es als noch größere und ausgefeiltere Filmkulisse wieder aufgebaut wird.

147

Kinolandschaften können immer nur temporär sein, dafür hat die Auf- führung des Bazar de la Charité vor der brennenden Kulisse des mittelalterlichen Paris gesorgt. Fliehende Massen werden zu den wahren Stars des Kinos im 20. Jahrhundert. So lernt beispielsweise mit dem Auftauchen Godzillas eine ganze Generation, im Rückwärtslaufen schreiend auf den Himmel zu zeigen. In einem Szenario dieses Typs entkommen Michael Jackson, Elizabeth Taylor und Marlon Brando in einem Mietwagen aus New York, nach den Angriffen auf das World Trade Center am 11. September 2001. Nachdem alle Inlandsflüge gestrichen sind, halten sie das für ihren einzigen Weg zurück in die relative Sicherheit von Los Angeles und der Westküste. »Brando nervte angeblich seine Kollegen, weil er an jedem KFC und Burger King anhielt, der an der Autobahn lag«, berichtet »Vanity Fair« später. Ein zunehmender Prozentsatz der Bevölkerung

des Planeten befindet sich im Transit, ohne gültige Papiere oder Ausweis: eine wandernde menschliche Wüste. Die Autoritäten in New York wissen bis heute nicht genau, wie viele Arbeitsmigranten bei den Ereignissen von 9/11 umkamen, weil ihre Existenz niemals offiziell dokumentiert wurde. Andersherum sind Opfer des Feuers auf dem Bazar de la Charité unter den ersten in der Geschichte, die allein anhand ihrer zahnmedizinischen Akten identifiziert wurden. Individuelle Charaktere, Ereignisse und Szenen sind nur zufällige Gebilde aus Gesten und Perspektiven – in unserer Bewunderung von Architektur und Kino lassen wir bewusst außer Acht, wie schlecht diese Teile zusammenpassen. Folglich ist das Verhältnis zwischen der menschlichen Vorstellungskraft und der Katastrophe auch nie so richtig entspannt.

Godzillas Herkunft bleibt im Unklaren, existiert er doch nur, um interpretiert zu werden. Letztlich tritt jedes Monster so in die Welt. Die Bedeutungen stoßen aufeinander, Godzillas Präsenz hängt davon ab, wie wir ihn uns erklären, als Konflikt zwischen Natur und Wissenschaft, Vergangenheit und Zukunft, Zerstörung und Sicherheit, Stadt und Land. Wenn er radioaktives Feuer auf brennende Gebäude speit, verwandelt er Städte in Wüsteneien, und hilflose Menschenmassen stehen dabei und gaffen. Japanweit werden nach dem Tōhoku-Erdbeben von 2011 insgesamt elf Reaktoren von Kernkraftwerken automatisch heruntergefahren: »Man spricht von einer Apokalypse«, erklärt Europas Energiekommissar Günther Oettinger, »und ich halte das für eine ausgesprochen zutreffende Wortwahl. Es ist so ziemlich alles außer Kontrolle. Für die kommenden Stunden und Tage kann ich das Schlimmste nicht ausschließen.« Gewaltige Explosionen und hochtoxische Lecks führen zur Zwangsevakuierung aller Bewohner in einem Zwanzig-Kilometer-Umkreis des Kraftwerks Fukushima I und einem Zehn-Kilometer-Umkreis von Fukushima II. Trotz des Kontaminationsrisikos suchen Hunderte von Überlebenden Zuflucht vor den Folgen des Erdbebens im Innern des Kraftwerks von Onagawa.

150

Ein Leben mit der Strahlung wird zur zweiten Natur in einem Zeitalter, in dem Energie und Information so unbekümmert gemeinsam gehandelt werden. Unter einem derartigen ideologischen Druck kommt die Atomwissenschaft der Alchemie gleich. In beiden Fällen handelt es sich um hermetisch kontrollierte Operationen, die die Natur ebenso subtil wie radikal verwandeln und von denen alles mit Ausnahme ihrer Wirkungen im Verborgenen bleibt. Die Zwischenlagerung radioaktiver Materialien bedeutet eine substanzielle Störung des natürlichen Geländes: Es wird wiederaufbereitet. Der Kernreaktor steht festgemauert in einer Landschaft, die nur zerfallen kann. Seine Gegenwart, unsichtbar und doch von mächtigem Einfluss, liest man am besten am Verhalten derjenigen ab, die ihr Leben um ihn herum gestaltet haben: Wie Finger sich

blindlings um den Henkel eines Bechers legen, um ihn gerade zu halten. Innerhalb von sechs Monaten nach dem Meltdown von Fukushima meldeten sich über 18.000 Leute freiwillig, um am Kraftwerk zu arbeiten.

Kernkraftwerke sind die archäologischen Stätten der Zukunft, aber mit Fortschritt hat das nichts zu tun. Jedes Gebäude enthält die Blaupause seiner eigenen Zerstörung. »Ich sehe Brasilia so, wie ich Rom sehe. Am Beginn von Brasilia stand die endgültige Vereinfachung der Ruinen«, erinnert sich Clarice Lispector ihrer ersten Begegnung mit Brasiliens neuer Bundeshauptstadt. Ruinen bekräftigen das epische Element in der Geschichte selbst dann, wenn sie es verneinen. Wie jede Verbesserung der Landschaft täuschen sie das Auge, um zu gefallen. Daher markieren Ruinen die spektakuläre Rückkehr der Natur, die zugleich die Abwesenheit der Menschheit ist – die Wissenschaft wird in ihrem halbwildem Zustand enthüllt. Wie im Tschernobyl-Reiseführer angezeigt, befindet sich der Atommeiler im Zentrum einer touristischen Attraktion, die zwangsläufig verlassen daliegen muss, so lange die Aussicht auf eine Katastrophe noch über ihr hängt. Wenn ein Ereignis eine Halbwertszeit hat, ist jeder nur Besucher. Radioaktive Kontamination verleiht jedem Ort eine malerische Moralität, so wie »der Garten, den Mr. Tyers für seine freien Stunden in Denbie angelegt hat, in dem die Pfade Sinnbilder des menschlichen Lebens waren, mal flach und bequem, mal steil und rau, hie und da ein Stein mit einer moralischen Inschrift; und das Beste von allem: das Tal der Schatten der Toten, mit Särgen statt Säulen und malerisch verstreuten Totenschädeln.«

Ruinen lassen die Landschaft in Metaphern sprechen, sie unterbrechen die große Erzählung der Vergangenheit mit Omen für die Gegenwart; und wie alles eindeutig Künstliche existieren sie nur, um zu unterhalten. Eine der Statuen in Jonathan Tyers Garten zeigt die Wahrheit, wie sie die Maske der Illusion mit Füßen tritt – vielleicht eine reuevolle Erinnerung an seine Rolle bei der Einrichtung der Spring Gardens in Vauxhall, eines der frühesten Beispiele für Rokoko-Gartenkunst in England. Mit der Einführung der Landschaft wird die Natur durch ein Wertesystem ersetzt, das sie künstlich werden lässt: zum Gegenstand von Vorwürfen, Widersprüchen und schließlich Vernichtung. Die Gärten von Versailles, geschaffen für Ludwig XIV. von Frankreich, komplett mit einem Labyrinth, in dem »neununddreißig hydraulische Marmorgruppen die Äsopischen Fabeln darstellen«, werden von einem englischen Aristokraten als »bleibendes Monument des verderbtesten Geschmacks« beschrieben, obwohl sie »mit unermesslichen Kosten von den bedeutendsten Künstlern des Zeitalters ausgeführt wurden«. Das Künstliche bewahrt demnach das, was vielleicht nicht existiert, womöglich niemals existiert hat und dessen Existenz vielleicht niemals zugelassen wird. Bewahrung verändert jedoch eben das, was sie zu bewahren trachtet – es kann außerhalb ihres Einflusses

nicht mehr überleben. So unterhaltend und täuschend es auch sein mag – das Äußere der Landschaft bleibt gänzlich negativ.

Ein früher Vorschlag von Baron Haussmann zum Umbau von Paris sieht die Umsiedlung aller bestehenden Friedhöfe in eine extra dafür geschaffene Nekropolis vor, die in den ländlichen Außenbezirken der Stadt liegt und per Bahn mit dem Zentrum verbunden sein sollte. Der Plan gibt eine passende Antwort auf die monströse Beobachtung, die Lautréamonts Maldoror auf einem miternächtlichen Friedhof machen musste, als Haussmanns Pläne allmählich Wirklichkeit wurden: »Totengräber, es ist tunlich, die Ruinen der Städte zu betrachten, doch tunlicher noch ist es, die Ruinen der Menschen zu betrachten.« Im schrecklichen Gefolge des Tōhoku-Erdbebens nutzt man eine ehemalige Kegelbahn in einem Vorort bei Sendai als temporäre Leichenhalle. Über 100 weiße Särge liegen auf den Trennungen zwischen den fünfundzwanzig Bahnen von Airport Bowl. Die Leute gehen die leeren Bahnen rauf und runter und schauen in jeden Sarg auf der Suche nach Angehörigen – für jeden identifizierten Toten bringen die japanischen Verteidigungskräfte mindestens fünf neue herein; »am Ende fühlt man sich nur noch schuldig, dass man am Leben ist«, bemerkt ein Journalist vor Ort. Als Kinofantasie, ein Zusammenstoß projizierter Bedeutungen, erscheint Godzilla schlicht als wild gewordene Landschaft, kein bisschen natürlich, aber ungezähmt.

152

Godzilla ist tot, und wir haben ihn umgebracht. Analoge Spezialeffekte waren noch mit einer bestimmten Deutlichkeit der cinematischen Illusion verbunden, indem sie sowohl das Monster als auch die Ruinen von demselben Hintergrund abhoben. In einer Sequenz aus »Gojira«, die einen Angriff auf Godzilla mit Kampfflugzeugen zeigt, erkennt man deutlich, wie kleine Modellflugzeuge erst gegen ein Kulissenensemble am Rand des Bühnenraums knallen, das den Himmel darstellt, und dann in Flammen auf den Studioboden fallen. Digitale Effekte dagegen sind ein verheerender Anschlag auf die Sinne: Die spektakulärsten VFX schaffen die größten Leinwandkatastrophen, wo jede neue simulierte Welt uns krachend um die Ohren fliegt. Unglaublich schnelle Abfolgen halten das Publikum in ständiger Verwirrung; endlos sich abspulende computergenerierte Actionszenen reproduzieren die Interaktivität von Videospiele. Unfähig zu deuten, was gerade vor ihnen liegt, trauen wir unseren Augen nicht mehr. Digital erzeugte Verzerrung und Wackelkamera, verschwommene Bewegung und verzerrter Sound stehen nunmehr für krudeste »Realität«. An diesem Punkt kann man davon ausgehen, dass das Publikum vollständig von Sinnen ist und die Kinoerfahrung, die diese Sinne ursprünglich geformt hatte, nicht länger existiert.

Mit dem Digitalen Regime kehrt die Deutlichkeit zurück, nicht auf die Kinoleinwand, sondern in der Wahrnehmung des Publikums, vor allem soweit sie sich auf die äußere Welt bezieht. Mit Einführung des ›Bürger-Reporters‹, der Bilder niedriger Auflösung von Bombenangriffen, Aufständen und Katastrophen online postet, ist die digitale Fragmentierung, die die aufgenommenen Explosionen kennzeichnet, zur neuen Chiffre für Aktualität avanciert. Wo der Unmittelbarkeit selbst die Autorität eines ›Ereignisses‹ verliehen wird, ist visuelle Verwirrung das Maß der Erfahrungswirklichkeit. Natur wird als Rauschen wahrgenommen, was dazu führt, dass wir versuchen, sie zu korrigieren, die Wildnis weniger ›wild‹ und dafür interessanter zu machen. Dies geschieht schneller, als die Augen folgen können. Die Grenze zwischen Abstraktion und Darstellung verwischt sich rasant. Bilder gibt es, die niemals vollständig aufgelöst werden können. Je umfassender die digitale Illusion, desto mehr wird die cinematische Erfahrung selbst verwischt, verzerrt, verschmiert und zerstückelt. Sie kann nurmehr am äußeren Rand des Digitalen Regimes existieren, als werde das binäre Gewebe aus Einsen und Nullen aufgeribbelt oder zerpfückt, wodurch die Organisationskraft des Kinos plötzlich unverständlich wird und ihre Wirkung auf unsere Sinne sich der Wahrnehmung entzieht.

Das digitale Bild hat den malerischen Reiz einer Landschaft, die kunstvoll mit Ruinen übersät wurde. In letzter Vereinfachung drückt es sich als ›Wille zur Unvollkommenheit‹ aus, die Natur mit Gewalt und cinematische Erfahrung mit Katastrophe gleichsetzt. Infolgedessen ist ein ganz neues Filmgenre entstanden, das so tut, als bestehe es aus ruckelndem, ›vorgefundenem Filmmaterial‹. Die Studio-Panik, mit der George Romeros »Dawn of the Dead« anfängt, wird in »Diary of the Dead« abgelöst von einer Gruppe Filmstudenten, die an einem Drehort irgendwo draußen im Wald einen Low-Budget-Horrorfilm machen; als sie Medienberichte über Aufstände, Massenmorde und Kannibalismus hören, richten sie die Kameras auf sich selbst, um einen ›echten‹ Zombieangriff zu dokumentieren. Die rohen Szenen von Gewalt, Chaos und Tod, die sie einfangen, werden später zusammengeschnitten, um das geheime Narrativ – ›die wahre Geschichte‹ – zu ergeben, die dem Publikum gezeigt wird. Als ›menschliche Ruinen‹, die immer noch unter Menschen wandeln, sind Zombies Geschöpfe ohne einen Gott und also nach niemandes Bild geschaffen. Kein Wunder, dass der Zombie sich so perfekt einer Online-Existenz angepasst hat, als eine eigene Form stumpfsinnig viraler Präsenz.

In letzter Vereinfachung werden Ruinen immer digital sein. »Du meinst wohl«, wie Lemmy Caution knapp anmerkt, »es ist gar nicht Alphaville, von dem du da ununterbrochen redest, es ist Zeroville. Und was in aller Welt werden wir da überhaupt zu sehen bekommen?« Was noch? »Alphaville« ist der Film, den Alpha 60 am Ende von seiner eigenen Zerstörung macht: In einer

vernetzten Stadt benehmen sich die Leute entweder auf anständig programmierte Weise oder sie rotieren in unkontrollierbarer Panik. Von Anfang an werden die Ereignisse von 9/11 in den Mainstream-Medien mit Szenen aus einem Katastrophenfilm verglichen, als hätte sich die Welt selbst verändert und wir hätten es gerade erst gemerkt. Katastrophen, schrieb Maurice Blanchot, ruinieren alles, und gleichzeitig lassen sie alles intakt – mit anderen Worten: Eine Katastrophe wird immer lokal bleiben, ebenso wie unser Verständnis von ihr. Die sofortige globale Verbreitung der Information versichert uns dessen. Das Netzwerk formt sich auf dem Bildschirm zu einer Serie computergenerierter Spezialeffekte: Gigantische Gebäude, Organismen und Maschinen fallen ständig auseinander und setzen sich wieder zusammen. Städte werden zerstört, das heißt digital umgewandelt; ihr ›Netz von Zwecken‹ wird offengelegt als Informationsschaltkreis, der sie durchzieht.

154

Vom strahlenden Müll in Tschernobyl bis hin zu Chinas verlassenen Themenparks und den vergilbenden Resten von Amerikas aufgegebenen Vorstädten vermitteln Online-Bilder städtischer Ruinen, stillgelegter Vergnügungsorte und vergifteter Stätten den Zugang zu einer neuen Ordnung von Gestalten und Räumen. Dinosaurs Fairyland in der Äußeren Mongolei ist eine leerstehende Touristenattraktion mit lebensgroßen Fake-Dinosauriern, die zwischen echten und nachgemachten Skelettresten Mauern umwerfen oder aus Eiern schlüpfen; der Name des Parks steht in riesigen Buchstaben geschrieben, die das Hollywood-Zeichen imitieren, ausbuchstabiert in Englisch und Mandarin, und Militärfahrzeuge befahren seine staubigen Wege. In der Wüste Gobi liegt die verlassene Stadt Ordos, eine Plansiedlung für eine Million Einwohner, in der zu leben sich niemand leisten kann: Man hat sogar ein neues örtliches Museum gebaut, Dienstleistung für eine Bevölkerung, die sich bis heute weigert zu existieren. Die von Zinnen gekrönten Mauern und verfallenden Märchentürme von Wonderland, der chinesischen Version von Disneyland, regieren über viele Hektar entvölkerten Ackerlandes, während der Freizeitpark Enchanted Forest in Ellicott City, Maryland, der erste seiner Art in den Vereinigten Staaten, hinter verschlossenen Toren vor sich hin rottet. Und die legendäre Zombie-Architektur von Detroit, wo ein Drittel aller Häuser leer steht, verkörpert mit ihren verfallenden Einkaufszentren und Kinosälen alles, was von einem Katastrophenfilm übrig bleibt, sobald die Kameras nicht mehr laufen.

In Großstädten weltweit läuten computergesteuerte Feuerwerksvorführungen den Beginn jedes neuen Jahres mit sorgfältig organisierten Szenen harmloser Verwüstung ein; eine grandiose Nachbildung der Götterdämmerung, in der Büros, Läden, Wohnblocks und städtische Wahrzeichen hinter synchronisierten Projektionen aus glühendem Qualm und bunten Flammen verschwinden. Wer hätte gedacht, dass es mit der Apokalypse so lange dauern

würde? »Cornegidouille!«, schreibt Alfred Jarry in seiner Maske des monströsen Ubu aus den Tiefen von Haussmanns Paris. »Niemals hätten wir alles abgerissen, wenn wir nicht auch die Ruinen hätten zerstören wollen. Und ich sehe keinen anderen Weg, dies zu tun, als ein paar neue, schöne Gebäude zu errichten.« Godzilla und seine Monsterbande sind früher Ausdruck der Sinnesenergie, die seither die Mauern der physischen Stadt einreißt, um uns auf ihr neues Dasein in Form einer Serie von vernetzten Erfahrungen vorzubereiten. »Seht der Notwendigkeit direkt ins Gesicht und versteht sie in ihren eigenen Begriffen!«, mahnt John Ruskin ein volles halbes Jahrhundert vor Jarrys Worten. »Es ist die Notwendigkeit der Zerstörung. Akzeptiert sie als solche, reißt das Gebäude ein, werft seine Steine in abgelegene Winkel, macht Ballast aus ihnen oder von mir aus Mörtel; aber macht es richtig, und ersetzt sie nicht durch eine Lüge!« Im Dezember 1996 verkündet Dr. Yasuyuki Shirota von der Hirosaki Universität den Plan, den Moa, einen seit über einem Jahrhundert ausgestorbenen flugunfähigen Riesenvogel, unter Verwendung von DNS-Proben und lebendigen Hühnerembryos wiederzuerzeugen. Letztlich hofft Dr. Shirota so, einen lebendigen Dinosaurier wiederzuerschaffen. Wie sich herausstellt, haben ihn die Godzilla-Filme, die er als Kind sah, dazu inspiriert. Aber warum hier aufhören? Warum überhaupt irgendwo aufhören? Gott existiert nicht – noch nicht. Der Vorhang hat gerade erst zu fallen begonnen. ◆

- ▶ Kapitel 86, 87 und 95 aus: Ken Hollings, *The Bright Labyrinth. Sex, Death and Design in the Digital Regime*, London 2014.
- ▶ Übersetzung aus dem Englischen von Moritz Baßler.
- ▶ Mit freundlicher Genehmigung des Autors und Strange Attractor Press.