

Eckart Voigts

Karen A. Ritzenhoff, Angela Krewani (Hg.): The Apocalypse in Film: Dystopias, Disasters, and Other Visions about the End of the World

2017

<https://doi.org/10.17192/ep2017.3.7548>

Veröffentlichungsversion / published version

Rezension / review

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Voigts, Eckart: Karen A. Ritzenhoff, Angela Krewani (Hg.): The Apocalypse in Film: Dystopias, Disasters, and Other Visions about the End of the World. In: *MEDIENwissenschaft: Rezensionen | Reviews*, Jg. 34 (2017), Nr. 3. DOI: <https://doi.org/10.17192/ep2017.3.7548>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung 3.0/ Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by/3.0/>

Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution 3.0/ License. For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by/3.0/>

Fotografie und Film

Karen A. Ritzenhoff, Angela Krewani (Hg.): *The Apocalypse in Film: Dystopias, Disasters, and Other Visions about the End of the World*

Lanham: Rowman & Littlefield 2016, 231 S., ISBN 9781442260276, USD 80,-

Dieser lesenswerte Sammelband möchte das ästhetische und politische Spektrum gängiger Blicke auf den apokalyptischen Film erweitern. So werden Roland Emmerichs *2012* (2009) und *The Day After Tomorrow* (2004) sowie die gängigen Filme der Zombieapokalypse zwar diskutiert, aber auch Kriegsfilm seit dem Ersten Weltkrieg wie Rex Ingrams Stummfilm *Four Horsemen of the Apocalypse* (1921), Stanley Kubricks *Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb* (1964) oder das *arthouse cinema* von Andrej Tarkowskij, Derek Jarman und Peter Greenaway finden Berücksichtigung. Lars von Triers *Melancholia* (2011) wird gleich in vier Kapiteln diskutiert und als Film präsentiert, der einen neuen ästhetischen Maßstab für die Apokalypse setzt. Aber ausgerechnet Tatjana Ljujićs spannende Analyse der religiösen Dimension in Tarkowskij's *Offret* (1986) verweigert sich dem naheliegenden Vergleich mit von Triers *Melancholia* – ebenso wie Angela Krewanis luzide Auseinandersetzung mit Derek Jarmans *The Last of England* (1987) im Kontext von Margaret Thatcher und HIV. Einige Klassiker des Genres wie Peter Watkins' *The*

War Game (1965) oder *On the Beach* (1959) nach Nevil Shute kommen nur am Rande zur Sprache. Schnell wird klar, dass unter den Stichworten ‚Apokalypse‘ und ‚Post-Apokalypse‘ ganz verschiedene Genres verhandelt werden können – beispielsweise Kriegsfilm, Katastrophenfilm, Satiren und Komödien, Superheld_innen-Film, Dokumentationen und Mockumentaries. In einem faszinierenden Beitrag betrachtet Thomas Prasch etwa die generische Verknüpfung von Katastrophe und Farce anhand einer facettenreichen Kontextualisierung von Richard Lesters zu Unrecht weitgehend vergessener Spike-Milligan-Adaption *The Bed Sitting Room* (1969).

Die Qualität der Beiträge ist durchgängig hoch, auch wenn man über einige Thesen streiten mag. Ob Marguerite in Ingrams *Four Horsemen* wirklich eine feministische ‚New Woman‘ ist, wie Clémentine Tholass-Disset (vgl. S.11) argumentiert, darf angesichts ihrer Florence-Nightingale-Rolle bezweifelt werden. Karen Randells Analyse dieses Films – ebenfalls zentral im Kontext des Bands – setzt entsprechend den Akzent auf die weibliche Selbstaufopferung im Zeichen maskuliner Gewalt (vgl. S.22).

Kubricks Arbeiten sind ein weiterer Fokus des Buchs, wobei Catriona McAvoy, Pierre Floquet und Peter Krämer unterschiedliche Schwerpunkte setzen: McAvoy's Vergleich von *Melancholia* und *Dr. Strangelove*, zwei ausgesprochen unterschiedlichen Filmen, baut auf vergleichbaren Gender-Darstellungen auf und argumentiert, beide Filme seien durchaus feministisch lesbar (vgl. S.69). Floquet betont dagegen weniger kontrovers eine verinnerlichte Apokalypse bei von Trier. Krämer ist von der Wirkmächtigkeit Hollywoods überzeugt und setzt Kubricks *2001: A Space Odyssey* (1968) als positive Antwort auf den pessimistischen *Dr. Strangelove* in Beziehung zu Publikumsreaktionen auf Steven Spielbergs Transformationsvisionen, die in James Camerons Ökofantasy *Avatar* (2009) schließlich kulminieren (vgl. S.56). Dagegen beklagt Jean-Antoine Courcoux, wie die weiße Mittelklasse in *2012* öko-maskulin eine neue Weltordnung anführt, und Philip Hammond und Hugh Ortega Breton akzentuieren die lediglich therapeutische Funktion in den Pseudo-Erlösungen entpolitisierter Öko-Apokalypsen (vgl. S.112). Diese Thesen erinnern an marxistische Vorwürfe gegen die dystopische Imagination, wie sie von Fredric Jameson bekannt sind, nämlich das Versagen einer politischen Vorstellungskraft im Angesicht des katastrophalen Kapitalismus. Frederick Wasser attestiert dem zeitgenössischen *disaster movie* das Fehlen heldenhafter Führerschaft, wie

sie der klassische Katastrophenfilm in den 1950er Jahren bietet. Er argumentiert, dass in den Filmen Emmerichs und Spielbergs durch die Darstellung individuellen Überlebens und durch die Verweigerung, Schuldige zu benennen, letztlich eine kapitalistische Logik bestätigt werde, während er von Triers „end of story“ (S.119) als dritten Weg benennt. Wendy Sterba hält wiederum dem Kapitalismus die bekannte antikommunistische Haltung in neuen Genderdiskussionen des Zombiefilms entgegen, während der zweite Aufsatz zur Zombiapokalypse von A. Fiona Pearson und Scott Ellis, der sich mit *The Walking Dead* (2010-) und Colson Whiteheads Roman *Zone One* (2011) beschäftigt, kontrastiv einen humanistischen Ansatz wählt.

Der insgesamt sehr empfehlenswerte Sammelband ist eine nützliche filmwissenschaftliche Ergänzung zur Begleitung der immer weiter ausufernden postapokalyptischen Narrative, die nicht immer mit den zentralen Genres Science Fiction, Horror und Dystopie kongruent sind. Er bietet umfangreiche bibliografische und filmografische Apparate sowie einen ausführlichen Index. Kleinere Fehler sind insofern leicht zu verschmerzen (das akzidentelle „accidental“ [S.68] oder der Filmografie-Eintrag, der Bryant Lows malaysischen Liebesfilm mit Emmerichs Katastrophenfilm verwechselt [vgl. S.xxii]).

Eckart Voigts (Braunschweig)