

»This was an act of nature, and we'll never fully understand it.«

Wenn Pflanzen die menschliche Bevölkerung zum Suizid bringen

Sarah Engelhard

Ich zerbreche mir zwar noch immer den Kopf über das »Sein«, doch die Frage ist nicht mehr *Sinn* oder *Zweck* von Menschen und ihrer Existenz, sondern welche Wesen anderen Wesen erlauben, in der Existenz zu bleiben, und welche sie genau daran *hindern*.
(Schultz 2024, 25, Herv. i. O.)

Abstract Der Beitrag untersucht den Film *The Happening* (2008), in dem Pflanzen durch die Freisetzung eines Toxins eine Suizidwelle auslösen. Er analysiert die Wechselwirkung zwischen Mensch und Natur und fokussiert die Darstellung von Pflanzen als reaktive Entitäten, denen *agency* zugewiesen wird. Der Beitrag beleuchtet, wie der Film als Reflexion über die Klimakrise und den Anthropozentrismus gelesen werden kann, und stellt neue Perspektiven auf die Repräsentation von Pflanzen im Endzeitfilm dar.

In Nikolaj Schultz¹ *Landkrank* (2022) wird durch die Reflexion des Erzählers über die fundamentale Frage der menschlichen Existenz deutlich, dass ange-

1 Der Soziologe Nikolaj Schultz zählte bis zu seinem Ableben zu den engsten Mitarbeiter*innen von Bruno Latour. Gemeinsame Publikationen u.a. Zur Entstehung einer ökologischen Klasse (2022), [franz.: *Mémo sur la nouvelle classe écologique* (2022)].

sichts der gegenwärtigen Klimakatastrophe und ihrer potenziell apokalyptischen Konsequenzen ein neues Verständnis hinsichtlich der Rolle der Menschen innerhalb eines umfassenden Netzwerks, das sämtliche Entitäten des Planeten berücksichtigt, unausweichlich ist.

Ebendieser komplexen Relation zwischen Menschen und Natur nähert sich Regisseur M. Night Shyamalan im Jahr 2008 in *The Happening* filmisch an. Bereits im Filmintrou wird das bevorstehende Unheil unmittelbar prophezeit: Dynamische Wolkenformationen am sich verdunkelnden Himmel werden von heulendem Wind und einer dramatischen Orchestrierung der Filmmusik begleitet. Die steigende Geschwindigkeit des Wolkenflugs, verstärkt durch den intensiven Einsatz von Streichinstrumenten, erzeugt von Beginn an eine unheilvolle Atmosphäre. Zunächst scheint es sich um einen gewöhnlichen Morgen inmitten des *Central Parks* in der Metropole New York zu handeln, in dem sich etwa Jogger*innen, Hundebesitzer*innen, Schüler*innen und Personen auf dem Arbeitsweg tummeln. Umgeben von einer Vielzahl grüner Bäume und dem Rascheln der Blätter im Wind werden die Menschen in kürzester Zeit von sprachlicher Verwirrung und Orientierungslosigkeit erfasst, was letztlich im Suizid mündet. Im weiteren Verlauf des Films breitet sich eine Suizidwelle im dicht besiedelten Osten der USA aus. Es wird sich herausstellen, dass ein von Pflanzen² freigesetztes Toxin als Ursache für die Bedrohung der menschlichen Zivilisation ausgemacht werden kann.

Zur Veröffentlichung des Films erklärte Shyamalan 2008 gegenüber dem Fernsehsender CNN: »This is the best B-movie you will ever see, that's it. That's what this is« (Ganley, Shyamalan calls »The Happening« the best B movie ever, CNN). Trotz der Bemühungen des Regisseurs, den Film als Hommage an das B-Movie-Genre³ zu gestalten, konnte der Film die Erwartungen der Kritiker*innen nicht erfüllen. Somit konnte der Regisseur nicht mehr an frühere Meisterwerke wie etwa *The Sixth Sense* (1999), *Unbreakable* (2000), *Signs* (2002) und *The Village* (2004) anknüpfen. Bezeichnend für seine filmischen Erfolge ist die thematische und motivische Wiederkehr mysteriöser Phänomene, des Übersinnlichen, des Glaubens und der Familie. Im Zusammenspiel von eigenwilliger visueller Gestaltung und der spezifischen Erzählweise, insbesondere

2 Mit »Pflanzen« sind hier und im Folgenden sämtliche vegetabile Lebensformen (Bäume, Sträucher, Gräser, Moose etc.) gemeint.

3 Der Begriff »B-Movie« ist hier im Sinne einer (qualitativen) Beschreibungskategorie zu verstehen. Vgl. dazu Bender und Merschmann (o. S.). Weiterführend u.a. Cross (1981) und MacClelland (1981).

die für ihn typischen Plot-Twists, changieren diese Filme zwischen den Genres Horror, Psychothriller, Mystery und Science-Fiction.

Mit *The Happening* wagt der Regisseur sich an das Katastrophenfilmgenre, das aus Sicht von Georg Seeßlen im Spannungsfeld von populärem Erzählen und Gesellschaftskritik anzusiedeln ist (2001, 26). Die im Film angelegte Betrachtungsweise von Pflanzen als reaktive und sich verteidigende Entitäten, die die menschliche Selbstausschöpfung induzieren, kann – insbesondere im Kontext der Klimakatastrophe – als Kritik einer anthropozentrischen Sichtweise, in der andere Lebensformen und Ökosysteme sekundär oder gar irrelevant erscheinen, gelesen werden. Wenngleich die Berichterstattung zum Film vorwiegend negativ ausfiel, vermag er dennoch die Notwendigkeit einer bewussten und nachhaltigeren Beziehung zwischen Menschen und Pflanzen zu illustrieren.

In diesem Beitrag widme ich mich aus einer medienkulturwissenschaftlichen Perspektive dem Film *The Happening*, der auf die Frage »Oh my God, what if [the plants] turned on us?« (Ganley, Shyamalan calls »The Happening« the best B movie ever, CNN). ein filmisches Unterhaltungsangebot liefert. Der Fokus liegt auf der thematischen Verdichtung des spekulativen Bedrohungsszenarios für die Menschen einerseits und die Zuweisung von agency an vegetabile Lebensformen andererseits. Dabei gilt es, apokalyptische (Horror-)Motive als tradierte Diskursfragmente zu identifizieren und in Bezug zur Dichotomisierung von Mensch und Natur zu setzen, um *The Happening* abschließend als allegorische Auseinandersetzung mit der menschengemachten Klimakrise zu interpretieren.

Wissenschaft und die Gesetze der Natur

Held des Films ist der High-School-Lehrer Elliot Moore (Mark Wahlberg), der parallel zu den morgendlichen Ereignissen in New York eine Unterrichtsstunde in Philadelphia mit einem Klassengespräch über das Bienensterben beginnt:

- Elliot: Look, I don't know if you guys have heard about this article in The New York Times about honeybees vanishing? Well, apparently, honeybees are disappearing all over the country. Tens of millions of them. Just disappearing. There's no bodies, no sign of them. They're just mysteriously gone. It's scary, huh? All right, let's hear some theories about why this might be happening. [...] Nothing? Come on, guys.
- Student: Disease?
- Elliot: Right. Could be a virus or infection. But it's all over the country. It's a coordinated event in 24 states. It's a little tricky.
- Student: Pollution?
- Elliot: Could be. I mean, we're just pumping so much junk into the environment they're just keeling over. But there are no bodies. Keep guessing.
- Student: Global warming?
- Elliot: Temperature goes up a fraction of degree, makes them disoriented? Maybe. Jake? You don't have an opinion? You're not interested in what happened to the bees? You should be more interested in science, Jake. [...] Come on, buddy. Take an interest in science. What could be a reason the bees have vanished?
- Student: An act of nature and we'll never fully understand.
- Nice answer, Jake. He's right. I mean, science will come up with some reason to put in the books, but in the end, it'll be just theory. We will fail to acknowledge that there are forces at work beyond our understanding. To be a good scientist, you must have a respectful awe for the laws of nature.

(*The Happening*⁴, 00:06:29-00:08:30)

Diese Szene im Klassenzimmer führt den Protagonisten als sympathischen Biologielehrer ein und erfüllt dabei mehrere symbolische wie auch narrative Funktionen. Zum einen wird Elliot innerhalb des Figurenensembles verortet, denn er wird später eine Gruppe Überlebender beschützen und führen, wobei er auf seine Fähigkeiten als Lehrer zurückgreift. Des Weiteren lässt sich das Rätseln über die Ursachen des Bienensterbens auf das mysteriöse Bedrohungsszenario in *The Happening* übertragen. Die Schüler*innen führen Krankheiten, Umweltverschmutzung und globale Erwärmung als potenzielle Gründe an und verweisen in dieser selbstreflexiven Passage damit auf die menschengemachte Klimakrise, nichtsahnend, dass sich ein

4 Im Folgenden zitiert mit der Sigle TH.

ähnlich mysteriöses Phänomen nicht auf die Bienen, sondern ihre eigene Spezies auswirken wird. Elliot wird nicht nur in seiner sozialen Rolle als Lehrer dargestellt, sondern gleich zu Beginn des Films als Repräsentant von Wissen charakterisiert⁵, der die Existenz von Unerklärlichem, das sich der menschlichen Fassungskraft entzieht, durchaus akzeptiert. Damit wird die Selbstverherrlichung der Wissenschaft, d.h. ihre epistemische Autorität angemahnt. Rein anthropozentrische Denksysteme korrelieren nicht (immer) mit den Gesetzen der Natur. Überdies wird implizit über die Zuschreibung von Eigenschaften eines*r guten Wissenschaftler*in postuliert, was im weiteren Sinne für das Mensch-Natur-Verhältnis von Bedeutung ist – nämlich die respektvolle Ehrfurcht gegenüber anderen Entitäten. Mit einer kurzen Einblendung des Tafelbilds im Klassenzimmer wird auf die Abhängigkeit des Menschen von anderen Lebewesen in der Biosphäre verwiesen. Auf der Tafel ist ein Zitat Albert Einsteins zu lesen, das die Abhängigkeit des Menschen von Tieren für das Überleben auf der Erde verdeutlicht: »If the bee disappeared off the surface of the globe then man would only have four years of life left« (TH, 00:10:34).

Gleichwohl Elliot die Grenzen der Wissenschaft reflektieren kann, hat er ihre Paradigmen verinnerlicht: »Identify variables. Design the experiment. Careful observation and measurement. Interpretation of experimental data« (TH, 00:10:12–00:10:20). Und so scheint es auch nicht überraschend, dass er die Schüler*innen diese Grundsätze wiederholen lässt, als die Schulbehörde die Schulen aufgrund der Ereignisse im *Central Park* schließt. In einer Krisensituation, die nicht logisch erklärbar ist, sind es die wissenschaftlichen Denkmuster, die ordnen und beruhigen.

Auf der Suche nach der Ursache

In den Medien spekulieren auf den Nachrichtensendern vermeintliche Expert*innen über mögliche Ursachen der Katastrophe. Zunächst vermuten sie einen terroristischen Angriff auf die USA, später sogar die Beteiligung der Regierung selbst, dessen Geheimdienst, die CIA, in einer Geheimoperation

5 Im weiteren Verlauf der Handlung wird die Figur Elliot noch durch seine Freundschaft zu Julian und seine Ehe mit Alma charakterisiert. Diese Vielzahl an sozialen Rollen ermöglicht eine Mehrfachadressierung unter den Zuschauenden und erhöht das Identifikationspotenzial, das bei der Rezeption von Katastrophenfilmen als wesentlich erachtet wird.

chemische Waffen testen soll. Nach anfänglichem Unglauben angesichts der mysteriösen Ereignisse muss Elliot feststellen, dass wissenschaftliche Vorgehensweisen der Ursachenforschung zu keinen Ergebnissen führen.

Schließlich ist es auch kein*e Wissenschaftler*in, sondern ein Gärtner, der eine plausible Erklärung für die rätselhafte Bedrohung liefert. Während der Flucht aus der Stadt werden Elliot und seine Frau sowie das Kind seines besten Freundes Julian von einem Ehepaar mitgenommen, das noch Plätze im Auto hat. Sie legen einen Halt auf dem Grundstück des Ehepaares ein (Abb. 1), das sich dort mit Lebensmitteln für die Flucht eindecken will. Währenddessen schauen sich Elliot, seine Ehefrau Alma und Jess im Gewächshaus um.

Abb. 1: Gegenüberstellung von Gärtnerei und Kraftwerk



Quelle: TH, 00:29:37

Augenfällig wird in dieser Totalen die Gärtnerei im linken Vordergrund mit den Kühltürmen eines Kraftwerks im Hintergrund kontrastiert. Beim Betreten des Gewächshauses stellen die Figuren zunächst fest, dass den Pflanzen klassische Musik von Mozart vorgespielt wird⁶. Als dann der Gärtner herein-

6 In einer Vielzahl an Studien aus den 1960er- und 1970er-Jahren wird berichtet, dass Pflanzen positiv auf die Musik von Mozart reagieren. Einen Überblick und kritische Reflexion dieser Forschungsarbeiten findet sich bei Daniel Chamovitz. Er resümiert: »Der entscheidende Faktor war also die Wärme, nicht die Musik von Mozart...« (2017, 133, Herv. i. O.).

tritt, lässt er en passant verlauten: »I think I know what's causing this. [...] It's the plants. They can release chemicals« (*TH*, 00:29:34-00:29:43).

Irritiert gehen Elliot und seine Frau nicht näher auf den Erklärungsversuch des Gärtners ein. Bevor sie allesamt das Gewächshaus verlassen, verabschiedet sich der Gärtner bei den Pflanzen: »Okay, babies, we are gonna be going, but we will back soon, okay?« und erklärt sich direkt: »Oh, plants react to human stimulus. They've proved it in tests« (*TH*, 00:29:52-00:30:02). Es folgt ein Blickwechsel zwischen Elliot und Alma, der andeutet, dass sie den Gärtner für verrückt halten. Sicherlich ist diese Gegenüberstellung einer Pflanzen-Idylle einerseits und des Kraftwerks als menschengemachter Natursünde andererseits alles andere als subtil. In dieser Szene wird ein Menschen-Pflanzen-Verhältnis demonstriert, das Fähigkeiten der Pflanzen zur Kommunikation (auch mit Menschen) und zur Produktion von chemischen Stoffen anerkennt. In dieser Szene wird ein Menschen-Pflanzen-Verhältnis demonstriert, das Fähigkeiten der Pflanzen zur Kommunikation (auch mit Menschen) und zur Produktion von chemischen Stoffen anerkennt. Das Gärtner-Ehepaar steht (als einzige Figuren innerhalb des gesamten Figurenpersonals) für ein harmonisches Zusammenleben mit Pflanzen, das nicht nur von liebevoller Kommunikation geprägt ist. Die Tatsache, dass sie den Pflanzen Musik vorspielen, zeigt einmal mehr, dass sie den Pflanzen kongruente Sinneswahrnehmungen wie den Menschen attribuieren. Diese Zuschreibung von Fähigkeiten lässt die Belebtheit der Pflanzen erkennen. Indem der Gärtner das von den Pflanzen freigesetzte Toxin als Ursache der Krise ausmacht, spricht er den Pflanzen über die reine Belebtheit hinaus Handlungsmacht zu. Sie setzen sich gegen die Menschen, die etwa durch Kraftwerke der Natur Schaden zufügen, zur Wehr und bringen sie zum Suizid.

Das Gärtner-Ehepaar spricht hier den Pflanzen generell Belebtheit zu, was die Voraussetzung für die ihnen zugewiesene agency, also Handlungsmacht gegenüber menschlichen Akteur*innen, darstellt und erkennt somit Pflanzen als gleichwertige Entitäten an.

Am Ende des Films wird ein Wissenschaftler die Äußerungen des Gärtners bestätigen: Die Ursache der Suizidwelle lässt sich darauf zurückführen, dass der Mensch durch sein zerstörerisches Handeln eine Bedrohung für den Planeten geworden ist, worauf die Pflanzen mit der Freisetzung eines Toxins reagieren, das den Selbsterhaltungstrieb der Menschen aussetzen lässt. Die Grenzen der Wissenschaft werden somit nochmals pointiert: Während Expert*innen, Wissenschaftler*innen, Politiker*innen noch über die Ursache spekulieren, wusste derjenige, der in Harmonie mit den Pflanzen lebt, längst: »It's the

plants.« Ebenjene Vorstellung, dass Menschen von einer Katastrophe eingeholt werden, die nicht vorhersehbar und nicht unmittelbar zu begreifen ist, macht den Schrecken des Films aus.

Das vegetabile Unheimliche: Pflanzen im Horrorgenre

Populäre Filme, in denen Pflanzen ihr bedrohliches Unwesen treiben, haben eine lange Tradition im Horrorgenre und erlebten bereits in den 1950er bis 1970er Jahren eine Hochphase. Filme wie etwa *The Day of the Triffids* (1963), *The Little Shop of Horrors* (1960) und *Invasion of the Body Snatchers* (1956, 1978) sind insbesondere als politische Allegorien gedeutet worden, die Ängste »westlicher«⁷ Gesellschaften in der Nachkriegszeit widerspiegeln.

In einer Besprechung zu *Invasion of the Body Snatcher* verdeutlicht Noël Carroll 1978, wie die Ängste der »westlichen« Gesellschaften vor einer fremden politischen Ideologie und möglichen nuklearen Konsequenzen des Kalten Kriegs im Horrorfilm durch die Idee von monströsen Pflanzen sinnbildlich zum Ausdruck kamen:

The vegetarian metaphor literalizes Red-scare rhetoric of the ›growth‹ of Communism [...]. There is a scene in which the pod people are assembled in the town square, where a loudspeaker reads off the day's orders; it is the quintessential Fifties image of socialism. (o. S.)

Stephanie Lim verweist 2013 zudem auf die Neuausrichtung ökologischer Denkweisen in Folge des zweiten Weltkriegs und den Einfluss auf das Narrativ der Horrorpflanzen:

World War II sparked concern regarding the physical effects the war had on the Earth's natural resources. [...] In view of this, the latter part of the 1950s brought about a multitude of killer plant narratives, [...] and this outbreak of man versus plantscenarios in mass media may be society's attempt to negotiate an understanding of human-plant relationships. (215)

7 Es handelt sich dabei um ein soziokulturell konstruiertes Konzept, das eine vermeintliche Einheitlichkeit und Abgrenzung impliziert. Dies reproduziert eurozentrische Sichtweisen und wird der Vielfalt der damit bezeichneten Gesellschaften nicht gerecht und blendet dabei globale Verflechtungen sowie interne Differenzen aus (vergleiche dazu Hall 1996).

Neben der politischen Dimension ist im Pflanzenhorror als Subgenre zudem ein Perspektivwechsel angelegt, der über die reine Faszination für bösartige vegetabile Lebensformen hinausgeht und die Beziehung zwischen Menschen und Pflanzen neu aushandelt. In seiner Forschung zu sprechenden Pflanzen stellt Gary Farnell heraus, dass es in diesen Narrativen konkret um die Frage geht: »What do plants want?« (2016, 179), womit eindeutig die Fähigkeit zu intentionalem Handeln von Pflanzen akzentuiert wird. Seit den späten 2000er-Jahren erfährt das Genre erneut eine Hochphase der Popularität. Der Grund dafür liegt in der zunehmenden Erforschung des Klimawandels seit den 1970er-Jahren, in damit einhergehenden politischen Maßnahmen und in der daraus resultierenden öffentlichen Aufmerksamkeit und gesellschaftlichen Sensibilisierung für die globale Klimakrise.⁸ Im Zuge dessen reihten sich Filme wie *The Ruins* (2006), der Kinder- und Jugendfilm *Little Joe* (2019) und eben auch *The Happening* in die Riege filmischer Horrorszenarien mit dem vegetabilen Unheimlichen ein.

Der bereits erwähnte Kunstphilosoph Noël Carroll legte mit *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart* 1990 wegweisende Betrachtungen zur Ästhetik des Horrors vor, in denen er sich sowohl aus einer philosophischen wie auch filmwissenschaftlichen Perspektive dem Genre als transmedialem Phänomen widmet. Unter *art-horror* versteht Carroll eine spezifische Form des Horrors in Künsten wie Literatur und Film, die sich von alltäglichen Erfahrungen des *natural horror*⁹ unterscheidet. Im Gegensatz zu unserer realen Lebenswirklichkeit ist die künstlerische Darstellung von Horror durch übernatürliche Phänomene geprägt, in denen fiktive Monster zentral sind. Die Konfrontation mit monströsen Wesen sind für den Menschen unnatürlich und abnormal, weswegen sie komplexe emotionale Reaktionen hervorrufen (Carroll 1990, 12–16).

Carrolls Terminologie folgend sind Monster Wesen, deren Existenz von der Wissenschaft nicht anerkannt wird (68). Weiter spezifiziert er das Monströse als Prämisse des *art-horror*s exemplarisch anhand der Figur Dracula und rückt dabei die rezeptionsästhetische Ausrichtung des Genres in den Fokus:

8 Man denke dabei etwa an die ersten internationalen Klimakonferenzen in Brasilien 1992, die UN-Klimakonvention 1994 oder die Verabschiedung des Kyoto-Protokolls 1997.

9 Als alltägliche Erfahrungen von Horror nennt Carroll beispielgebend das Entsetzen über eine Umweltkatastrophe oder einen terroristischen Anschlag (1990, 12).

I [as an audience member] am occurrently art-horrified by Dracula if and only if (1) I am in some state of abnormal physical agitation (shuddering, tingling, screaming etc.) which (2) has been caused by (a) my thought: Dracula is a possible being, and my evaluative beliefs that (b) said Dracula has the property of being impure, where (3) such beliefs are accompanied by the desire to avoid the touch of things like Dracula. (27)

Horror-Narrative zielen demnach auf die Störung der natürlichen Ordnung, worauf die Zuschauenden sich in einem Zustand körperlicher und geistiger Exaltation befinden und sich vor der Unreinheit des Monsters erschrecken und ekeln – Monster sind eine kognitive Bedrohung.¹⁰ Die konzeptuellen Ausführungen Carrolls sind demnach nicht auf bestimmte Wesensformen beschränkt. Vielmehr können jegliche Arten von Entitäten zu Monstern werden, solange sie außergewöhnliche Wesenszüge zeigen. Diese Prämisse trifft ebenso auf Pflanzen zu, sofern sie die ontologischen Grenzen überschreiten und ihre vermeintlich naturgegebenen Existenzformen transzendieren.

Die Literaturwissenschaftlerinnen Natania Meeker und Antónia Szabari etablieren 2012 den Begriff ›Plant Horror‹ und beschreiben, wie Denkmuster der frühen westlichen (Natur-)Philosophie, die ein Ordnungsprinzip mit vegetabilen Lebensformen ganz unten und Menschen ganz oben konstatierten¹¹, durch Pflanzen involvierende Horror-Narrative aufgebrochen werden:

Plant horror constructs a sense of other points of view on a world that looks like ours and is in many ways exactly the same as ours but ultimately is not ours. It is in this context that the plant, once again, has a particularly vital role to play in imagining the future, since, in plant horror, vegetal beings are

10 Weitere Monster-Forscher*innen legen dar, wie die Paradoxie des Monsters im Zusammenhang mit der Widersprüchlichkeit der Moderne und kulturellen Kontexten zu verstehen ist (vergleiche dazu insbesondere Prince 1982 und Skal 2012).

11 Bereits bei Plato und Aristoteles ist die Vorstellung einer naturgegebenen Hierarchie mit Pflanzen auf unterster Ebene und Menschen auf oberster Ebene angelegt. Michael Marder postuliert, dass diese anthropozentrische Weltsicht in Max Webers Konzept der Entzauberung der Welt (1917) kulminiert. Er argumentiert, dass der unbestrittene Vorrang der Wissenschaft Hand in Hand geht mit der Delegitimierung von allem, was empirisch nicht nachweisbar ist. »The soul and plants, the most ethereal and the most earthly entities, are, thus, united by their exclusion from the purview of respectable philosophical discourses in late modernity« (2011, 84). Diese Auffassung wurde von Philosophen wie etwa Thomas von Aquin (1225–1274), Descartes (1596–1650) und John Locke (1632–1704) über mehrere Jahrhunderte weitergetragen.

figured as having found a way to navigate the contradictions of modern social relations that stymie or defeat human (or humanist) impulses. (148)

Dawn Keetley und Angela Tenga übernehmen diese Terminologie für ihren Sammelband *Plant Horror. Approaches to the Monstrous Vegetal in Fiction and Film* 2016. Einleitend stellt Keetley sechs Thesen¹² auf, die das Horrorpotential von Pflanzen in Horrorfilmen aufzeigen: »(1) Plants embody an absolute alterity; (2) Plants lurk in our blindspot; (3) Plants menace with their wild, purposeless growth; (4) The human harbors an uncanny constitutive vegetal; (5) Plants will get their revenge; and (6) Plant horror marks an absolute rupture of the known« (2016, 6–25). Aus der darin verankerten Wesensverschiedenheit von Pflanzen und Menschen gehe die Angst der Menschen hervor, Pflanzen nicht (mehr) determinieren zu können: »[P]lant horror marks humans' dread of the ›wildness‹ of vegetal nature – its untameability, its pointless excess, its uncontrollable growth. Plants embody an inscrutable silence, an implacable strangeness, which human culture has, from the beginning, set out to tame« (1).

Der Sammelband enthält mit Gary Farnells Aufsatz *What Do Plants Want?* und Jericho Williams *An inscrutable Malice: The Silencing of Humanity in The Ruins and The Happening* zwei Aufsätze, die einerseits in der Handlungsfähigkeit der Pflanzen den Schrecken in *The Happening* sehen und andererseits die Pflanzen als das Böse per se erachten. In Anlehnung an das Forschungsreferat zu monströsen Pflanzen im Horrorgenre möchte ich eine alternative Lesart des Films vorlegen. Fred Botting macht Folgendes geltend: »The threat of monstrous consequences thus establishes a limit between the selfish ambitions of human endeavor and the balance of a natural order, marking a line that, if crossed, leads to disaster« (2003, 340). Insofern stellt sich die Frage, ob es nicht die Menschen selbst sind, die hier zur monströsen Konsequenz ihrer selbst werden und somit die Katastrophe herbeiführen.

Menschliche Monstrosität in *The Happening*

Bei *The Happening* handelt es sich um einen genrehybriden Film, in dem Charakteristika des Katastrophen- wie auch des Horrorfilms verschmelzen. Fil-

12 Diese Thesen sind angelehnt an Jeffrey Cohens einflussreiches Essay *Monster Culture (Seven Theses)* von 1996.

me dieser Genrekonvergenz zeichnen sich üblicherweise durch eine eindringliche, schockierende Ästhetik von Zerstörung und Bedrohung aus. Zerstörte Landschaften, Trümmerfelder und grausame Gewaltdarstellungen prägen die visuelle Ästhetik dieser Filme. Gerade durch filmtechnische Innovationen seit den 1990er-Jahren haben sich digitale Filmeffekte zum Spezifikum dieser Genres etabliert.

In *The Happening* infiziert die Vegetation die Menschen mit einem Stoff, der den Selbsterhaltungstrieb unterdrückt. Damit manifestiert sich die agency der Vegetation auf dramatische Weise: Die Pflanzen stellen dabei nicht nur passive Katalysatoren der Bedrohung für die Menschen dar, sondern greifen als autonome Akteur*innen in das Geschehen ein. Die Pflanzen demonstrieren hier eine Form strategischer Intelligenz, indem sie die Menschen als Werkzeuge für ihre eigenen Zwecke instrumentalisieren. Obwohl die Pflanzen die Ereignisse initiieren, bleiben die Menschen handelnde Subjekte, die dem pflanzlichen Willen folgen und somit in deren Sinne agieren. In dieser Dynamik werden Menschen zu Werkzeugen der Pflanzen, die die Menschen kontrollieren und ihr Verhalten lenken. Diese Umkehrung der Menschen-Pflanzen-Hierarchie stellt die aktive, gestaltende Rolle der Vegetation in der Narration infrage. Die Pflanzen werden zu den eigentlichen Protagonist*innen, die das Schicksal der Menschen bestimmen und somit eine unkonventionelle¹³ Form von agency offenbaren. Ein Blick auf die Darstellung der Selbsttötung der Menschen zeigt, dass Shyamalan entgegen den Genrekonventionen eine subtile Bildsprache wählt und dabei auf effektvolle, spektakuläre Bilder verzichtet.

Im Intro des Films werden zunächst orientierungslose Menschengruppen gezeigt. Es folgt die erste Szene, in der es zu einer Selbsttötung kommt. Die Figur zieht dazu aus ihren Haaren eine Haarnadel und sticht sich mit dieser in eine Hauptschlagader am Hals. Kurz darauf ist eine Großbaustelle an einem Wolkenkratzer der Stadt zu sehen. Zunächst stürzen zwei Bauarbeiter vom Baugerüst der Fassade. Kurz darauf fallen weitere Personen vom Dach des Gebäudes.¹⁴

13 In dem Sinne unkonventionell, als in üblichen Narrativen, die die Wehrhaftigkeit der Pflanzen behandeln, die Pflanzen selbst zu aktiv handelnden Subjekten werden und die Menschen angreifen.

14 Für diese Szene erntete Shyamalan besonders heftige Kritik. Der Vorwurf: Die Szene erinnere an die herausfallenden Menschen des World Trade Centers bei den Terroranschlägen des 11. September 2001 (Borcholte, Kino-Desaster »The Happening.« Good Night, Shyamalan, Spiegel Kultur).

Im Gegensatz zur Wahl einer Haarnadel als Mittel zum Suizid, die willkürlich erscheinen mag, offenbart diese Szene auf der Baustelle (Abb. 2) eine subtile Kritik am menschlichen Umgang mit vegetabilen Lebensformen. Die dichte Bebauung und die großen Wolkenkratzer verdrängen pflanzlichen Lebensraum zunehmend und führen zu dessen Zerstörung. Die im weiteren Handlungsverlauf inszenierten Suizidszenen lassen sich gleichfalls als eindringliche Kritik an der vom Menschen verursachten Naturzerstörung deuten.

Abb. 2: Suizidopfer auf einer Baustelle in New York (oben links).

Abb. 3: Ein Polizist erschießt sich inmitten eines Verkehrsstaus (oben rechts).

*Abb. 4: Landschaftsgärtner*innen erhängen sich bei der Arbeit an Bäumen (unten links).*

Abb. 5: Die Selbsttötung erfolgt mittels eines Rasenmähers (unten rechts).



Quelle: TH, 00:06:18 (oben links), TH, 00:17:34 (oben rechts), TH, 00:30:47 (unten links), TH, 00:52:48 (unten rechts)

So kann die Szene, in der eine Straße mit hohem Verkehrsaufkommen zum Schauplatz wird (Abb. 3) und sich zwischen den im Stau stehenden Autos ein Polizist mit seiner Waffe das Leben nimmt, als Darstellung der zunehmenden Bedrängnis, in der sich die Pflanzen befinden, interpretiert werden. Die Straße selbst lässt sich als Manifestation menschlicher Eingriffe in natürliche Lebensräume sehen, die Ökosysteme zerschneiden und die Ausbreitung der Pflanzen behindern. Die im Stau stehenden Autos symbolisieren die Haupt-

quelle urbaner CO₂-Emissionen und deuten auf die Belastung für die gesamte Biosphäre hin. Die weiterhin zunehmenden CO₂-Emissionen, verursacht durch die Menschen, treiben den Klimawandel rasant voran. Damit einhergehende Dürren, extreme Wetterereignisse sowie steigende Temperaturen gefährden das Wachstum der Pflanzen und ihre Biodiversität.

Eine evidente Darstellung pflanzlicher Vulnerabilität ist in den folgenden Darstellungen menschlicher Suizide zu sehen, in denen technische Geräte zum Einsatz kommen, um die »störenden« Pflanzen zu entfernen und sich die Natur anzueignen: In dieser Filmsequenz (Abb. 4) werden die Sphären von Natur und Technik kontrastiert. Eine langsame Kamerafahrt streift zunächst verschiedene landwirtschaftliche Maschinen und Geräte, die offensichtlich für Zwecke der Landschaftsgärtnerei vorgesehen sind. Augenscheinlich sind diese Werkzeuge der menschlichen Naturbeherrschung unbenutzt und stehen verlassen am Straßenrand. Unmittelbar im Anschluss ist eine Gruppe von Bäumen zu sehen, an deren Ästen regungslos die leblosen Körper mehrerer Menschen hängen.

In einer weiteren markanten Szene wird die Dichotomie von Natur und Technik auf nachdrückliche Weise vertieft. Shyamalan inszeniert einen Suizid mittels eines Rasenmähers (Abb. 5) – einem Gartengerät, das dem Menschen üblicherweise zur Beherrschung und Umformung der Natur dient, indem es eine zuvor natürlich wachsende Umgebung in einen nach menschlichen Wünschen künstlich angelegten Garten umgestaltet. Die Maschine, die als Naturbezwingerin für die Unterdrückung der Natur steht, wird hier als Werkzeug der Selbstzerstörung eingesetzt. Im Kontrast zur vorherigen Sequenz, in der sich die Opfer der Bäume bedienen, avanciert die von Menschen entwickelte Technik selbst zur tödlichen Bedrohung. Die Geräte und Maschinen, geschaffen, um die Natur zu unterwerfen, richten sich im fatalen Zirkelschluss gegen ihre Schöpfer*innen. Die Unkontrollierbarkeit der Technik verleiht dem Bedrohungsszenario eine zusätzliche beunruhigende Dimension. Shyamalan greift hier auf eine typische Motivik des Horrorgenres zurück, bei dem Alltagsgegenstände zu improvisierten Waffen und tödlichen Instrumenten umfunktioniert werden, um Schockeffekte beim Publikum zu erzielen. Die Zweckentfremdung von Haushaltsobjekten und Werkzeugen dient dazu, das Grauen in eine vertraute Umgebung zu verlagern und das Gefühl der Sicherheit im Alltäglichen zu untergraben. Man denke hierbei an die Vielzahl an Horrorfilmen, in denen Kettensägen (z.B. *The Texas Chain Saw Massacre* 1974) oder Äxte (z.B. *Sinister* 2012) und Gartenscheren (z.B. *The Burning* 1981) eingesetzt werden. Im Finale des Horror-/Splatterfilms *Braindead* (1992) entscheidet sich der Regisseur

Peter Jackson ebenfalls für einen Rasenmäher, dessen rotierende Sichel unter den Zombies ein Blutbad anrichtet. Während diese Filme das charakteristische Motiv in genretypischen Gewaltszenarien aufgreifen, verarbeitet Shyamalan das Motiv nicht nur visuell unkonventionell, sondern kontextualisiert es inhaltlich in Hinblick auf die Frage nach dem Menschen-Pflanzen-Verhältnis – genauer gesagt auf die Dichotomie von Natur und Technik.

In Rückbezug auf die theoretischen Ausführungen zum Horror-Genre und den gängigen Konventionen der Darstellung monströser, bedrohlicher Horror-Pflanzen offenbart sich in *The Happening* insgesamt ein Bruch mit den Sehgewohnheiten. Shyamalan verzichtet auf fiktive, übernatürliche Wesen als Quelle des Schreckens.

Stattdessen wird der Horror auf eine existenziellere, subtilere Ebene verlagert. Die eigentliche Bedrohung geht nicht von einer divergierenden, monströsen Entität aus, sondern entspringt der menschlichen Existenz selbst. Der Schrecken manifestiert sich in der Erkenntnis, dass der Mensch die Konsequenzen seines eigenen Handelns nicht mehr kontrollieren kann. Anstatt die Rezipierenden mit ekelerregenden und angsteinflößenden Bildern zu konfrontieren, zielt der Film auf die Verlagerung von Schockelementen auf psychologischer Ebene:

Wie sein Vorbild Hitchcock ist Shyamalan ein Anhänger der alten Filmschule und benötigt keine reißerischen Effekte, um Wirkung zu erzielen. Der Horror findet meist im Kopf des Zuschauers statt, angeregt durch den langsamen Schnitt, Kamerawinkel, sparsame Musik – und durch die subversive Wirkung von im Hintergrund schwelenden Fragen. (Roschy, M. Night Shyamalan: Der Wahnsinn hat Methode)

Die Fähigkeit zur Selbstzerstörung ist bereits im (monströsen) Menschen angelegt – eine Prämisse, die der Film auf eindringliche Weise vor Augen führt. Es braucht keine bössartigen Monsterwesen, um den Blick auf die menschliche *Conditio* als einen inhärent selbstzerstörerischen Zustand zu lenken. Stattdessen treten die Pflanzen in *The Happening* als aktive Akteur*innen hervor, indem sie den menschlichen Selbsterhaltungstrieb überwinden und eine Selbstdezimierung herbeiführen. Hierin zeigt sich neben der reinen Belebtheit der Pflanzen die konkrete agency – sie bringen die Menschen dazu, den Anteil ihrer eigenen Spezies auf dem Planeten zu verringern. Die Ergründung der Krisenursache offenbart ein intrikates Netzwerk aus menschlichen und pflanzlichen Akteur*innen, in dessen Geflecht Ursachen und Wirkungen nicht im-

mer eindeutig auszumachen sind. Die pflanzliche Handlungsmacht zeigt sich im Film in Folge menschlicher Eingriffe in natürliche Systeme, während Menschen ihrerseits die Natur für ihr (Über-)Leben modifizieren. Dieser Zirkelschluss unterstreicht die Notwendigkeit, alle Entitäten – ob Menschen oder Pflanzen – als gleichwertige Akteur*innen innerhalb von Ökosystemen zu betrachten. Nur so lassen sich die komplexen Verflechtungen und wechselseitigen Abhängigkeiten in dem gemeinsamen planetaren Lebensraum vollständig erfassen. Die Pflanzen erweisen sich dabei nicht als passive Kulisse, sondern als aktive Mitgestalter*innen des ökologischen Gleichgewichts, die durch ihre Handlungsfähigkeit und Handlungsmacht tiefgreifende Veränderungen herbeiführen können.

Die Natur als Zufluchtsort

In (spekulativen) Katastrophen- und Bedrohungsszenarien resultiert aus der näherkommenden Gefahr meist eine aufgeregte, panische Atmosphäre, die Einzelpersonen dazu veranlasst, sich in Menschengruppen zusammenzufinden. Shyamalan kontrastiert diese gängigen Bilder von zusammengedrängten Menschenansammlungen jedoch mit der Inszenierung einer ruhigen Naturkulisse, bestehend aus friedvoller Vegetation. Paradoxaerweise flüchten die Protagonist*innen in *The Happening* aus den Metropolen, den Sinnbildern menschlicher (Über-)Zivilisation, in die ländliche Umgebung, um dort vermeintlich Sicherheit vor der unbekannten Bedrohung zu finden.

Die Flucht der Notgemeinschaft beginnt mit einer Zugfahrt aus der Stadt Pennsylvania heraus. Mit zunehmender Distanz zur dicht bebauten Stadt gewinnt die natürliche Vegetation im Bild an Präsenz (Abb. 6). In dieser idyllischen, naturbelassenen Szenerie stellt lediglich das Schienennetz samt Zug einen zivilisatorischen Fremdkörper dar, der die sich frei entfaltende Pflanzenwelt stört. Im Anschluss an die Zugfahrt wird die Flucht zunächst mit dem Auto fortgesetzt. Je tiefer die Menschen jedoch in die natürliche Umgebung vordringen, desto unmöglicher scheint eine Fortbewegung mittels technischer Hilfsmittel zu werden. Schließlich bleibt ihnen als einzige Option, sich zu Fuß durch die zunehmend unberührte Vegetation zu bewegen (Abb. 7). Durch diese sukzessive Entfernung von den Insignien der Zivilisation wie Schienen und Fahrzeugen und das gleichzeitige Eintauchen in eine naturbelassene Sphäre inszeniert Shyamalan eine symbolische Regression der Menschen in einen ursprünglichen, naturhaften Daseinszustand. Die Kamera

fokussiert zunehmend eine von menschlichen Eingriffen unberührte, sich frei entfaltende Pflanzenwelt.

Abb. 6: Kontrastierung von Naturidylle und zivilisatorischen Störfaktoren (oben links)

Abb. 7: Flucht in die unberührte Natur (oben rechts)

Abb. 8: Jardin des Tuileries in der Metropole Paris (unten links)

Abb. 9: Rückkehr zum Wohnort, an dem Pflanzen zwischen den Wohnhäusern und der Straße gepflanzt sind (unten rechts)



Quelle: TH, 00:20:27 (oben links), TH, 00:46:32 (oben rechts), TH, 01:21:01 (unten links), TH, 01:20:47 (unten rechts)

Am Anfang und Ende des Films wählt der Regisseur Parkanlagen als Schauplatz. Die ersten Suizidfälle finden im *Central Park* der Weltmetropole New York statt, eine der am dichtesten besiedelten Städte der USA. Die letzte Szene des Films zeigt den *Jardin des Tuileries* in der europäischen Großstadt Paris (Abb. 8). Am Ende ist ein Schrei zu hören, der auf eine Ausbreitung der rätselhaften Geschehnisse in den Metropolen Europas hindeutet. In beiden Filmsequenzen werden die Parkanlagen als Räume der Naherholung und Freizeitgestaltung gezeigt. Die Grünflächen werden von unterschiedlichsten Menschen aufgesucht, um sich dort allein oder in Gemeinschaft mit Freunden und Familie die Zeit zu vertreiben. Aktivitäten wie Lesen, Sport und Spaziergehen finden in diesen urbanen Naturräumen statt. Auffällig ist, dass die

Parks nicht am Rande, sondern inmitten der städtischen Bebauung angelegt sind und somit eine zentrale Stellung im Gefüge der Metropolen einnehmen.

Obgleich die Parkanlagen inselartige Rückzugsräume in der städtischen Zivilisation sind und als Lebensraum für die pflanzliche Spezies dienen, handelt es sich dennoch um von Menschen künstlich geschaffene und nach deren Vorstellung gestaltete Naturkulissen. Die Vegetation unterliegt einer gezielten Formgebung durch die Menschen, was ihre freie Ausbreitung und Entfaltung erheblich einschränkt. In der Illustration der Parkanlagen als domestizierte, von Menschen nach ihren Bedürfnissen geformte Naturräume offenbart sich ein ambivalentes Spannungsverhältnis: einerseits das Bedürfnis nach Naturerfahrung und Rückzug aus der urbanen Enge – jenen Orten also, an denen die pflanzlichen Lebensformen zunehmend verdrängt werden, andererseits der Wunsch nach Kontrolle und Beherrschung der Natur durch Eingriffe der Menschen. Die Grünanlagen repräsentieren sowohl die menschliche Sehnsucht nach Naturnähe als auch den Drang, die Natur den zivilisatorischen Anforderungen zu unterwerfen.

Dass die Figuren erst gegen Ende des Films begreifen, dass ausgerechnet die Ansammlung vieler Menschen zur stärkeren Verbreitung des Toxins führt, verweist auf die Unfähigkeit der Figuren, das komplexe Wechselverhältnis zwischen Menschen und Pflanzen und die daraus resultierenden fatalen Konsequenzen menschlichen Handelns zu reflektieren. Zugleich wird die agency der Pflanzen verdeutlicht: Sie lenken die Menschen gezielt in vermeintlich sichere Gebiete, um sie effizienter in den Suizid zu treiben. Diese Orte sind besonders reich an Pflanzen, die vermehrt Toxine freisetzen können. In Kombination mit dem wehenden Wind wirken diese Toxine dort besonders effektiv. In der vielschichtigen Verkettung von Paradoxien und Dichotomien zwischen Natur und Zivilisation, Kontrolle und Unkontrollierbarkeit, Sicherheit und Bedrohung entfaltet Shyamalan eine Auseinandersetzung mit der fragilen Existenz der Menschen im ökologischen Gefüge. Die Naturkulisse dient dabei also nicht nur als Kontrastfolie zur selbstverschuldeten Katastrophe, sondern versinnbildlicht die Handlungsmacht und die strategische Intelligenz der Pflanzen.

Verwurzelt und verbunden: pflanzliche Allianzen und die Kernfamilie

Transzendente Sphären gelten als Charakteristikum für das Oeuvre Shyamalans: »Alle seine Filme gründen im Spirituellen und Mystischen. Sie haben

zwei Seiten, eine beunruhigende und eine kontemplative. Die nacherzählbare Handlung ist bei Shyamalan immer nur der halbe Film« (Everschor 2010, 48). Obwohl Shyamalan durch seine indische Herkunft und Familientradition dem Hinduismus und dessen offener Spiritualität näher zu stehen scheint als dem dogmatischen Katholizismus seiner schulischen Erziehung in einem katholischen Internat, lassen sich in seinen Filmen zugleich deutliche Bezüge zu biblischen Urbildern erkennen (Zywietz 2008, 20). Fragen nach dem Verhältnis von Mensch, Natur und Schöpfer, nach Sünde und Gericht sowie nach der angemessenen Stellung des Menschen in der Schöpfungsordnung sind allesamt theologische Leitfragen, die im populären Film verhandelt werden, so auch in *The Happening*. Daria Pezzoli-Olgiati verweist auf die fortwährende Faszination für die Johannesapokalypse:

Apokalyptische Schriften orientieren sich an einem Weltbild, das durch unterschiedliche Zeitepochen gekennzeichnet ist. Der jetzigen, historischen Zeit wird eine künftige, eschatologische Zeit folgen. Schaltstelle zwischen diesen Zeitspannen ist die gewaltige, furchterregende Zerstörung der aktuellen Schöpfung, die durch eine schwierige, ambivalente Mischung von Gutem und Bösem charakterisiert ist. [...] [Die Johannesoffenbarung] hat unter allen apokalyptischen Schriften den größten Erfolg in der Rezeptionsgeschichte erlebt, nicht zuletzt im populären Kino. (Pezzoli-Olgiati 2009, 256–257)

Es handelt sich dabei um eine narrative Strategie, die sich populäre Produktionen zu eigen machen. Als wiederkehrende Motive der Apokalypse sind die Zerstörung, der Tod, die Stadt, die gesamte Menschheit und die Familie auszu-machen (263–269). Das, was für die Menschen die Integrität der Familie ist, ist für die Pflanzen die Allianz zu anderen Akteur*innen, die durch den Menschen unterdrückt werden. So sind etwa Tiere und andere vegetabile Lebensformen von der Wirkung des freigesetzten Toxins nicht betroffen, obwohl sie die gleiche Luft atmen. Der Wind ist nicht nur Vorbote des Unheils, sondern zugleich ein Verbündeter der Pflanzen, der ihnen hilft, das Toxin zu verbreiten. Auf der Flucht versucht Elliot wiederholt zu begreifen, was geschieht:

- Elliot: All right, be scientific, douchebag. Identify the variables. That's the two groups. Design an experiment. That's what we're in. Careful observation and measurements. That's what I'm trying to do. Interpret the experimental data. Interpret. What if it is the plants? Their group was larger than ours. This thing has been escalating all day. Smaller and smaller populations have been setting this off. They react to human stimulus. Maybe people are setting off the plants?
- Alma: What are you saying? That guy was crazy. We have to save them.
- Elliot: They're already dead. What if they're targeting us as threats? This part of the field may not have been set off. Something in this field could be releasing the chemical into the air when there's too many of us together. Let's just stay ahead of the wind.
- (TH, 00:44:40 – 00:45:52)

Er kommt zu demselben Schluss wie der Gärtner: Es müssen die Pflanzen sein, die im Netzwerk verschiedener Akteur*innen ein Bündnis mit dem Wind eingegangen sind und auf menschliche Stimulation reagieren. Diese pflanzliche Allianz wirkt sich zugleich auf die (Neu-)Konstellation der menschlichen Akteur*innen aus.

Aus einer größeren Notgemeinschaft kristallisieren sich Elliot, seine Ehefrau Alma und die Tochter seines Freundes als Kerngruppe heraus, die gemeinsam um das Überleben der Katastrophe kämpfen. Während Julian und die Mutter der Tochter den Ereignissen zum Opfer fallen, übernehmen Elliot und Alma am Ende die Rolle der Elternfiguren für das Mädchen. So präsentiert das Filmmende ein traditionelles Familienbild, das »als Grundstein für die Rekonstruktion einer neuen Gesellschaft nach der Zerstörung« (Pezzoli-Olgiati 2009, 268) verstanden werden kann.

The Happening behandelt damit noch eine weitere Tatsache – nämlich, dass das Sichern des eigenen Überlebens und das Verlangen nach Fortpflanzung ein Wille ist, der bei sämtlichen Entitäten zum Tragen kommt. Folglich kann die von den Pflanzen hervorgerufene Selbstauslöschung der Menschen als Form der Resistenz gelesen werden, die pflanzliche Lebensformen gegenüber der Zerstörung und externer Beeinflussung durch den Menschen entwickelt haben. Die agency der Pflanzen offenbart sich in der Fähigkeit, die Biosphäre nach eigenen Interessen zu verändern und damit eine neue Ordnung des Zusammenlebens auf der Erde zu erzwingen. Der Film rekurriert vielfach auf die menschlichen Wirkungsbereiche respektive seinen wissenschaftlichen

Fortschritt und seine Kulturtechnik, wodurch den Menschen ihre Dominanz innerhalb des Netzwerks unterschiedlichster Lebensformen zukommt. Diese Stellung ermöglicht ihm einerseits die Kontrolle über die gesamte Biosphäre und über andere Lebensformen. Andererseits entsteht dadurch ein Paradoxon: Trotz dieser Machtstellung bleibt der Mensch in seinem Dasein und seiner Weiterentwicklung fundamental von der Natur abhängig.

In *The Happening* wird die agency der Pflanzen als treibende Kraft für eine ökologische Machtverschiebung demonstriert. Die Vegetation, bedroht durch menschliches Handeln, entwickelt Überlebensstrategien und setzt dazu ihre Handlungsmacht ein. Pflanzen werden zu aktiven Akteur*innen, die das Weltgeschehen beeinflussen, indem sie biochemische Prozesse initiieren, die das Verhalten des Homo sapiens steuern.

Es ist nochmals zu akzentuieren, dass die vegetabile Intervention nicht die vollständige Auslöschung der Menschheit bezweckt, sondern eine gezielte Dezimierung, insbesondere in urbanen Ballungsräumen, anvisiert. Die Pflanzen demonstrieren damit eine Form von strategischem Handeln: Sie reduzieren die menschliche Population auf ein Niveau, das ein Gleichgewicht zwischen den Spezies ermöglicht. Dies wird im Film als einziger Weg zu einem gleichberechtigten Dasein aufgezeigt. Die Pflanzen schaffen durch ihre agency die Voraussetzungen für eine neue Form der Koexistenz, in der Menschen nicht mehr die dominante Spezies sind. Diese Neuordnung des Menschen-Natur-Verhältnisses wird als notwendiger Schritt dargestellt, um ein nachhaltiges und ausgeglichenes Ökosystem zu etablieren.

Gegen Ende des Films wird die Wehrhaftigkeit der Pflanzen nicht in das Zentrum der Narration gestellt. Vielmehr wählt Shyamalan mit der Kernfamilie einen gängigen Topos des Katastrophenfilms: Die Familie bleibt suizidresistent und kehrt in die Millionenstadt Philadelphia zurück. Die zuvor bestehenden Eheprobleme von Elliot und Alma sind überwunden, sie haben Jess aufgenommen und erwarten selbst ein weiteres Kind. Mit der Schwangerschaft wird das Motiv der Familie im Kontext von Geburt und Hoffnung nochmals aufgegriffen. Obwohl Elliot zu der Erkenntnis kommt, dass die Menschen selbst die eigentliche Bedrohung sind, führt dies paradoxerweise nicht zu einer grundlegenden Änderung seines Verhaltens. Das Filmende unterstreicht die Diskrepanz zwischen Einsicht und Handeln durch subtile visuelle Hinweise in den Schlusseinstellungen: Die Familie kehrt in ihre Wohnung zurück, in der Kakteen als dekorative Elemente am Badewannenrand platziert sind. Entlang der Straße werden Bäume in klar abgegrenzten Bereichen gepflanzt (Abb. 9). Anstatt die neu erkannte agency der Pflanzen – ihre

Interessen und Handlungsmacht – vollständig anzuerkennen und zu respektieren, lässt sich eine fortbestehende menschliche Tendenz zur Kontrolle und Domestizierung der Natur erkennen.

Fazit: Spekulative Bedrohungsszenarien im Film und die Klimakrise

In populären Erzählungen – somit auch in populären Kinofilmen – spiegeln sich aktuelle gesellschaftliche Veränderungen wider. In ihnen ist ein besonderes Wirkungspotenzial angelegt, das zur Konstruktion kollektiver Wirklichkeitsvorstellungen beiträgt (Bleicher 2012, 199). Im Genre des Katastrophenfilms ist die Kritik am Anthropozentrismus von Grund auf intendiert, denn in ihm kommen gesellschaftliche Missstände und die Schwächen technischer Systeme zum Ausdruck (Seeßlen 2001, 26).

Mit *The Happening* entwirft Shyamalan ein Katastrophenszenario, das als Allegorie zur menschengemachten Klimakrise auszulegen ist und dabei die agency der Pflanzen akzentuiert. Damit wird schließlich die vermeintliche Andersartigkeit von Menschen und Pflanzen fundamental in Frage gestellt und ferner ein Netzwerk aller Lebensformen aufgedeckt. Die daraus resultierende Interpendenz sämtlicher Entitäten macht Allianzen notwendig.

Der Film liefert sicherlich keine Lösungsansätze für das Abwenden der Klimakatastrophe, vermag aber angesichts der potenziell apokalyptischen Folgen die richtigen Fragen zu stellen. Aus dem Gedankenspiel ›Was wäre, wenn die Pflanzen sich gegen die menschliche Spezies wenden?‹ resultieren zum einen selbstreflexive Fragen: Was heißt es, menschlich zu sein? Wer wollen die Menschen innerhalb der bestehenden Ökosysteme sein? Welche (Macht-)Rolle wollen Menschen einnehmen? Welche Auswirkungen hat menschliches Handeln auf andere Lebensformen? Zum anderen ermöglicht der Perspektivwechsel, Fragen nach dem Willen und Handlungspotenzial von anderen Lebensformen zu stellen: Aus welchem Grund wenden sich die Pflanzen gegen die Menschen? Warum sind Tiere nicht betroffen? Wie kommunizieren unterschiedliche Entitäten untereinander? Wie gehen sie miteinander um?

Der Regisseur konfrontiert die Zuschauenden mit dem Auflösen von etablierten Kategorien und Mustern: Ein Phänomen tritt ein, das so komplex zu sein scheint, dass es für die Menschen nur schwer greifbar ist. Gleiches gilt für den Klimawandel. Er ist nicht für alle Menschen gleichermaßen sichtbar oder spürbar. Gerade die multifaktoriellen Ursachen und mehrdimensionalen Folgen der Klimakatastrophe lösen einen apathischen Zustand aus, wobei die

Dringlichkeit des Handelns nicht größer sein könnte. Die Unbegrenztheit des Films und speziell die Imagination der Katastrophe bieten eine besondere Gestaltungsoption, wie Susan Sontag bereits 1965 in *The Imagination of Disaster* betont:

For one job that fantasy can do is to lift us out of the unbearably humdrum and to distract us from terrors – real or anticipated – by an escape into exotic dangerous situations which have last-minute happy endings. But another one of the things that fantasy can do is to normalize what is psychologically unbearable, thereby inuring to use it. In the one case, fantasy beautifies the world. In the other, it neutralizes it. (Sontag 1965, 42)

Auch Donna Haraway bringt die Möglichkeiten eines spekulativen Bedrohungsszenarios – bei ihr im Sinne einer *spekulativen Fiktion* – ebenso treffend zum Ausdruck und hebt den Konnex von Fabulation und Realität hervor: »And so I look for real stories that are also speculative fabulations and speculative realisms. These are stories in which multispecies players, who are enmeshed in partial and flawed translations across difference, redo ways of living and dying« (2016, 10). Spekulative Bedrohungsszenarien im Film spiegeln also nicht nur lebensreale Ängste und Hoffnungen wider, sondern besitzen auch das Potenzial, die Realität selbst zu beeinflussen. So tragen Filmschaffende dazu bei, psychologisch Unerklärliches durch Fantasie darzustellen und – wie Shyamalan – komplexe Phänomene durch Mystik, Spiritualität und Glauben zu ordnen, zu erklären und zu verstehen. Dadurch leiten sich für die Rezipierenden implizit Handlungsanweisungen ab: »Kombiniert werden verschiedene Funktionspotenziale der Emotionalisierung wie etwa die Angsterzeugung als traditionelle Wirkungsdimension, die eng mit moralischen Implikationen verknüpft sind und die Botschaft »Du musst dein Leben ändern« an die RezipientInnen richten« (Bleicher 2012, 199).

Im Kontext von *The Happening* bedeutet dies, über die Interessen, Konkurrenzen und Probleme von Pflanzen und Menschen in der Klimakrise zu reflektieren. Die Umkehrung der Pflanze als monströses Horrorobjekt hin zu der Pflanze als Sympathieträger*in schwächt die Dichotomie zwischen divergierenden Lebensformen ab. Die Auflösung der strikten Grenzziehung verschiedener Lebewesen impliziert eine Neuverhandlung der Verhältnisse und eine Anerkennung der Verbundenheit aller Akteur*innen. Der Film rekurriert auf zwei entscheidende Aspekte der menschlichen Existenz, die der Erzähler in

Schultz' *Landkrank* metaphorisch mit den beiden Seiten einer existenzialistischen Münze beschreibt:

Auf der einen Seite die Wahrnehmung der vielen verschiedenen Wesen und Existenzen, von denen ich in meinem Sein abhängе. Auf der anderen Seite das Verständnis, dass ich, ein Mensch, der auf diese Wesen angewiesen ist, heute an der Vernichtung solcher Wesen – und damit der Lebensgrundlagen anderer Menschen – beteiligt bin. Das ist meine neue *Conditio humana*, durchdrungen vom planetarischen Ausmaß der Aktivitäten meiner Spezies, die sie in deren *Conditio terrea* verwandelt. Meine Existenz ist weitaus komplizierter geworden und spielt sich innerhalb einer neuen Geografie ab, die die Grenzen zwischen Lokalem und Globalem verwischt und vielfältige Arten von Wesen samt ihrem Erscheinen und Verschwinden umfasst. (Schultz 2024, 26, Herv. i. O.)

Die Tatsache, dass der menschengemachte Klimawandel wissenschaftlich längst belegt ist und dennoch in rasanter Geschwindigkeit voranschreitet, zeigt einmal mehr, dass intermediale Darstellungsweisen dazu beitragen, individuelles wie auch kollektives Denken und Handeln zu ändern und so die katastrophalen Auswirkungen des Klimawandels bestmöglich zu minimieren.

Filmografie

- Braindead*. Peter Jackson, Wingnut, 1992.
- Invasion of the Body Snatchers*. Don Siegel, Walter Wanger Productions, 1956.
- Invasion of the Body Snatchers*. Philip Kaufman, Solofilm, 1978.
- Little Joe*. Jessica Hausner, Coop99 2019.
- Signs*. M. Night Shyamalan, Touchstone Pictures, Blinding Edge Pictures, The Kennedy/Marshall Company, 2002.
- Sinister*. Scott Derrickson, Alliance, Blumhouse, Summit Entertainment, Automatik, IM Global, 2012.
- The Burning*. Tony Maylam, Miramax Films, 1981.
- The Day of the Triffids*. Steve Sekely, Freddie Francis, Allied Artists Pictures Corporation, A Security Pictures Ltd. Production, 1963.
- The Happening*. M. Night Shyamalan, Twentieth Century Fox, Blinding Edge Pictures, 2008.
- The Little Shop of Horrors*. Roger Corman, Santa Clara Productions, 1960.

- The Sixth Sense*. M. Night Shyamalan, The Kennedy/Marshall Company, Spyglass Entertainment Production, Hollywood Pictures, 1999.
- The Ruins*. Carter Smith, Red Hour Films, 2008.
- The Texas Chain Saw Massacre*. Tobe Hopper, Vortex, 1974.
- The Village*. M. Night Shyamalan, Touchstone Pictures, Blinding Edge Pictures, The Kennedy/Marshall Company, 2004.
- Unbreakable*. M. Night Shyamalan, Touchstone Pictures, Blinding Edge Pictures, Barry Mendel, Barry Mendel Productions, Spyglass Entertainment, 2000.

Bibliografie

- Bender, Theo, und Helmut Merschmann. [B-Film] B-Film. *Kieler Lexikon der Filmbegriffe*, <https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/b:bfilm-1040>. (letzter Aufruf: 04.07.2024).
- Borcholte, Andreas. »Kino-Desaster ›The Happening.« Good Night, Shyamalan.« *Spiegel Kultur*, 12. Juni 2008, <https://www.spiegel.de/kultur/kino/kino-desaster-the-happening-good-night-shyamalan-a-558998.html> (letzter Aufruf: 04.07.2024).
- Botting, Fred. »Metaphors and Monsters.« *Journal for Cultural Research*, Bd. 7, Nr. 4, 339–365, <https://doi.org/10.1080/1479758032000165020>.
- Bleicher, Joan Kristin. »Klimawandel als Apokalypse. Ein Streifzug durch populäre Kinofilme und TV-Movies.« *Das Medien-Klima. Fragen und Befunde der kommunikationswissenschaftlichen Klimaforschung*, hg. von Irene Neverla und Mike S. Schäfer, VS für Sozialwissenschaften, 2012, 197–212, https://doi.org/10.1007/978-3-531-94217-9_9.
- Carroll, Noël. »You're next.« *Soho Weekly News*, 21. Dezember 1978.
- Carroll, Noël. *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart*, Routledge, 1990.
- Chamovitz, Daniel. *Was Pflanzen Wissen: Wie sie hören, schmecken und sich erinnern*. Aus dem Englischen von Christa Broermann, erw. u. überarb. Neuauflage, Carl Hanser, 2017.
- Cohen, Jeffrey Jerome. »Monster Culture (Seven Theses).« *Monster Theory: Reading Culture*, hg. von Jeffrey Jerome Cohen, University of Minnesota Press, 1996, 3–25.
- Cross, Robin. *The Big Book of B Movies or How Low Was my Budget*. St. Martins, 1981.

- Everschor, Franz. »Irrgärten der Fantasie.« *film-dienst*, Bd. 10, Nr. 48, 2010, <https://www.filmdienst.de/artikel/fd155472/irrgarten-der-fantasie> (letzter Aufruf: 04.07.2024).
- Farnell, Gary. »What Do Plants Want?« *Plant Horror: Approaches to the Monstrous Vegetal Fiction and Film*, hg. von Dawn Keetley und Angela Tenga, palgrave macmillan, 2016, 179–196, https://doi.org/10.1057/978-1-137-57063-5_10.
- Ganley, Doug. »Shyamalan calls ›The Happening‹ the best B movie ever.« CNN, <https://edition.cnn.com/2008/SHOWBIZ/Movies/06/17/mnigh.shyamalan/index.html> (letzter Aufruf: 04.07.2024).
- Hall, Stuart. »Five The West and the Rest: Discourse and Power [1992].« *Essential Essays, Volume 2: Identity and Diaspora*, hg. von David Morley, Duke University Press, 2018, 141–184. <https://doi.org/10.1515/9781478002710-010>.
- Haraway, Donna. »Staying with the trouble: making Kin in the Chthulucene.« *Experimental futures: technological lives, scientific arts, anthropological voices*, Duke University Press, 2016, <https://doi.org/10.1515/9780822373780>.
- Keetley, Dawn, und Angela Tenga. *Plant Horror. Approaches to the Monstrous Vegetal in Ficion and Film*. Palgrave macmillan, 2016.
- Lim, Stephanie. »A Return to Transcendentalism in the Twentieh Century: Emerging Plant-Sympathy in The Little Shop of Horrors.« *Plants and Literature. Essays in Critical Plant Studies*. Bd. 1, Brill, 2013, 197–219, https://doi.org/10.1163/9789401209991_013.
- MacClelland, Doug. *The Golden Age of »B« Movies*. Bonanza, 1981.
- Marder, Michael. »Plant-Soul: The Elusive Meanings of Vegetative Life.« *Environmental Philosophy*, Bd. 8, Nr. 1, 2011. 83–100, <https://www.jstor.org/stable/26168061>.
- Meeker, Natania, und Antónia Szabari. *Radical Botany. Plants and Speculative Fiction*. Fordham University Press, 2019.
- Pezzoli-Olgiati, Daria. »Vom Ende der Welt zur hoffnungsvollen Vision. Apokalypse im Film.« *Handbuch Theologie und Populärer Film*, Bd. 2, hg. von Thomas Bohrmann, Werner Evith und Stephan Zöller, Schöningh, 2009, 255–276.
- Prince, Stephen. »Dread, Taboo, and The Thing (1982): Toward a Social Theory of the Horror Film.« *The Horror Film*, hg. von Stephen Prince, Ruthgers 2004. 118–130, <https://doi.org/10.36019/9780813542577-007>.
- Roschy, Birgit. »M. Night Shyamalan. Der Wahnsinn hat Methode.« *epd Film*, 22. Januar 2021.
- Seeßlen, Georg. »Das Kino und die Katastrophe. Filmische Schreckensphantasien und die mediale Wirklichkeit.« *epd Film*, Bd. 11, 2001, 16–27.

- Skal, David J. Skal: »Foreword. What We Talk About When We Talk About Monsters.« *Speaking of Monsters. A Teratological Anthology*, hg. von Caroline Picart und John Browning, palgrave macmillan, 2012, 11–14.
- Sontag, Susan. »The Imagination of Disaster.« *Commentary*, Bd. 21, Nr. 10, 04. Oktober 1965, 42–48.
- Schultz, Nikolaj. *Landkrank*. Suhrkamp, 2024.
- Williams, Jericho. »An Inscrutable Malice: The Silencing of Humanity in The Ruins and The Happening.« *Plant Horror: Approaches to the Monstrous Vegetal Fiction and Film*, hg. von Dawn Keetley und Angela Tenga, palgrave macmillan, 2016, 227–242, https://doi.org/10.1057/978-1-137-57063-5_13.
- Zywietz, Bernd. *Tote Menschen sehen. M. Night Shyamalan und seine Filme*. Edition Screenshot, 2008.

