



Der Anfang vom Ende.

Worst-Case-Szenarien und die Aporien der Voraussicht

*Die Zeit verzweigt sich beständig zahllosen Zukünften entgegen.*¹

*Zukunft ist das, was sich gravierend vom Gegenwärtigen unterscheiden wird.*²

Techniken der Providenz

Wann beginnt eigentlich eine Katastrophe? Wo zeigen sich ihre ersten Vorboten, an welchen Symptomen kann man eine Entwicklung ablesen, die dann – in vielleicht relativ ferner Zukunft – zum Desaster führen wird? Welchen »Gefahrensinn« braucht man, um diese Zeichen zu lesen? Die Frage ist die nach den latenten Anzeichen und unmerklichen Wendepunkten eines katastrophischen Wegs, Anzeichen, die in der Gegenwart noch nicht oder kaum lesbar sind. Erkennbar als Anfang vom Ende, als Vorboten der Katastrophe, werden sie erst im Rückblick, im Wissen um das, was gekommen sein wird. »Gefahrensinn« hat darum immer mit einer temporalen Fiktion zu tun, einem hypothetischen Vorgriff auf Kommendes. Es geht darum, sich auf einen Standpunkt in der Zukunft zu stellen, um auf die Gegenwart als Vergangenheit eines kommenden Zustands, einer antizipierten Zukunft, zurückblicken zu können. Alle Techniken und Verfahren der Voraussicht beruhen auf diesem Vorgriff in ein *futurum exactum*: Sie produzieren ein Wissen, das vorwegnimmt, was kommen wird, um von hier aus die Gegenwart lesen und in ihr Entscheidungen treffen zu können.

Die Techniken des Voraus-Sehens und Vorher-Sagens haben eine sehr lange Geschichte. Sie wäre gleichermaßen als Poetologie bestimmter Textformen (Prophezeiung, Orakel, apokalyptische Vision, Science Fiction etc.), als Epistemologie bestimmter Erkenntnisverfahren (delphischer Rausch, Vogelflugbeobachtung, die Idee der *historia magistra vitae*, Wahrscheinlichkeitsrechnung, Szenarien, Expertenbefragungen, Simulationen etc.) und als Geschichte bestimmter Apparaturen (Schreibwerkzeug, Zeichentafeln, Spiele, Rechenmaschinen etc.) zu schreiben. Charakteristisch für die Verfahren der Zukunftserkenntnis ist dabei ihre unmittelbare Verknüpfung mit einem Imperativ des Handelns: Entweder man will wissen, was man tun soll, oder herausfinden, was verhindert werden muss. Darum trennt der alteuropäische Begriff der *providentia* (sei es die Gottes oder des Imperators) Vorausschau und Steuerung nicht: Die allwissende Voraussicht ist immer auch die planende Vorsorge, deren Wege allerdings zumeist dunkel sind.³ Weniger dunkel, aber vom selben Imperativ der Intervention geprägt, sind darum auch die säkularen Formen der

(1) Jorge Luis Borges, *Der Garten der Pfade, die sich verzweigen*, in: ders., *Fiktionen*, Frankfurt/M. 1992, S. 77–89, hier S. 88f.

(2) Swiss Re, *Risikolandschaft der Zukunft*, 2004, online unter: http://www.swissre.com/resources/411a9a00455c7a2ab124bb80a45d76a0Publ04_Risk_Landscape_en.pdf, Reihe Risk Perception, hier: S. 11. Zugriff [2.Juni 2009.]

(3) Vgl. Johannes Köhler, *Art. Providenz*, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. XI, Darmstadt 2001, S. 1206–1218.

Providenz in Form staatlicher Präventions-Politik, militärischer oder polizeilicher Präemption oder sozialer Vor- und Fürsorge.

Beim Blick in die Zukunft gibt es grundsätzlich zwei Arten von Resultat: die positiven und die negativen Zukunftserwartungen, die in heutigen – insbesondere in den unternehmerischen – Formen der strategischen Zukunftsplanung als »Chancen« vs. »Risiken« adressiert und gegeneinander abgewogen werden. Von »Chancen« und »Risiken« zu sprechen, impliziert eine Zukunft als Gemengelage von Erwartungen, die tendenziell gegeneinander aufgerechnet oder – etwa durch »Absicherung« der Risiken – in einen Ausgleich gebracht werden können. Risiko-Kalküle – etwa die von Versicherungen und Agenturen des Katastrophenmanagements oder die Berechnung eines *Value at Risk* – gehen immer von einem Abwägungs- und Absicherungskalkül aus, das mit quantifizierbaren Gewinnen und Verlusten operiert. Positive wie negative Zukunftsereignisse werden dabei in ihren jeweiligen Geldwert umgerechnet und damit monetarisierbar, d.h. versicherbar gemacht.⁴ Was immer geschehen wird, ob der individuelle Unfall, der Sturz einer Aktie, das Scheitern einer Geschäftsidee oder die üblen Folgen einer neuen Technologie – dem Absicherungskalkül geht es darum, die entstehenden Kosten dadurch zu minimieren, dass man die Wahrscheinlichkeit ihres Auftretens mit den Kosten des entstehenden Schadens aufrechnet und das Ganze versichert. Grundlage des Absicherungskalküls ist dabei, dass man es immer noch mit »erträglichen« Verlusten zu tun hat, die in Geldwerten kompensierbar sind.⁵

Mögliche Zukünfte: Szenarien

Nun gibt es aber Formen von Zukunftserwartungen, die ein solches versicherungsmathematisches Absicherungskalkül politisch, ethisch, aber in letzter Konsequenz auch finanziell sprengen: Es sind Desaster, die nicht mehr versicherbar sind, nicht nur weil es keine Instanz gibt, die ihre Kosten noch tragen könnte, sondern vor allem auch, weil sie politisch und sozial nicht mehr als »erträglich« eingeschätzt werden. Die Vernichtung eines großen Teils der Menschheit durch einen Atomkrieg, die tief greifende Veränderung unserer Lebensbedingungen durch den Klimawandel, Terroranschläge in dicht besiedelten Gebieten, eine Pandemie wie die Spanische Grippe 1918/19 oder Naturkatastrophen wie der Tsunami in Südostasien 2004 sind solche Katastrophen, die in keiner Form der Ausgleichslogik noch »akzeptabel« sind. Sie erfordern damit einen anderen Blick als den rein versicherungsmathematischen – was die Versicherungen selbst so formulieren: »An international reinsurer is supposed to have a certain experience with catastrophes. But the question is [...] how can we meaningfully process such experience? This is scarcely possible using actuarial methods alone. It calls for professional methods that are probably more akin to those of a social historian than those of an actuarial scientist or legal expert.«⁶ Die dichte Beschreibung einer Katastrophe durch den Sozialhistoriker, die der Vertreter einer Rückversicherung hier vorschlägt, überführt den Blick in die Zukunft damit von einem mathematischen Kalkül in eine Form des »katastrophischen Imaginären«, das sich mehr mit dem Erfinden

(4) Vgl. François Ewald, *Insurance and Risk*, in: Graham Burchell u.a. (Hg.), *The Foucault Effect. Studies in Governmental Rationality*, Hertfordshire 1991, S. 197–210.

(5) Zur Kritik des Absicherungskalküls und zur Heraufkunft einer Zweiten Moderne der unversicherbaren Risiken vgl. Ulrich Beck, *World Risk Society*, Cambridge 1999.

(6) Aussage eines leitenden Angestellten einer Rückversicherung, zit. nach Richard Ericson, Aaron Doyle, *Catastrophe Risk, Insurance, and Terrorism, Economy and Society*, Jg. 33, 2004, S. 135–173, hier S. 144.

und der detaillierten Ausmalung eines Desasters beschäftigt als mit dem Verhältnis von Kosten und Eintrittswahrscheinlichkeit.⁷

Was dabei entsteht, sind *Worst-Case-Szenarien*. Die großen Desaster sind im Blick einer Erkenntnis der Zukunft nicht mehr einfach historische Tragödien, sondern Bausteine für die imaginäre Konstruktion einer schlimmsten anzunehmenden Katastrophe. Worst-Case-Szenarien sind keine Berechnungen, sondern Narrative. Sie antizipieren einen möglichen Ablauf von Ereignissen in der Zukunft, sind also *eine Version* einer Geschichte, die auch, mit leicht geänderten Parametern, ganz anders ablaufen könnte. Als solche sind sie Teil einer anderen Form des Vorhersehens von Zukunft, der so genannten *Szenario-Technik*. »Scenario Planning ist eine Technik der ›Imagination‹ möglicher Zukünfte und gilt damit als die angemessene Methode, um einer radikal unbekanntem Zukunft zu begegnen.«⁸ Szenario-Technik als Risikoanalyse beruht auf einer Poetologie alternativer Narrative, die mögliche Verläufe einer gegebenen Situation ausmalt und nebeneinander stellt. Sie macht keine Vorhersagen, sondern entwirft »mögliche Zukünfte«.⁹ Sie verfährt dabei in drei Schritten: *Erstens* werden diejenigen Faktoren bestimmt, die den Ablauf einer bestimmten Situation überhaupt maßgeblich beeinflussen, *zweitens* werden diese Faktoren in ihrer Wichtigkeit und Interdependenz analysiert, *drittens* werden dann mehrere – mindestens drei, gern sieben oder zwölf – Geschichten darüber erzählt, wie sich eine gegebene Ausgangssituation verändert, wenn man einen oder mehrere dieser Faktoren verändert. Drei Geschichten werden immer erzählt: Eine vom bestmöglichen Ausgang (*best case scenario*), eine darüber, wie es wird, wenn die gegenwärtig gegebenen Trends sich weiter fortsetzen (*trend scenario*), und schließlich die vom ungünstigsten möglichen Ausgang (*worst case scenario*). Eingeführt werden zusätzlich so genannte *wildcards*, Zufallereignisse, die irgendwo auf dem Zeitstrahl der Erzählungen zuschlagen und einen oder mehrere der Faktoren schwerwiegend verändern.¹⁰

Wichtig ist bei der Szenario-Technik vor allem ihr »erfinderischer« Umgang mit Situationen und Faktoren. Es geht hier nicht mehr um die Extrapolation aus bekannten Faktoren und Entwicklungen aus der Vergangenheit in die Zukunft und auch nicht um das probabilistische Kalkül wahrscheinlicher oder unwahrscheinlicher Ereignisse.¹¹ Szenarien sind Erfindungen von möglichen Wirklichkeiten, Gedankenexperimente, die im narrativen Ablauf ausleuchten sollen, *was passiert, wenn ...* Dieses »wenn« aber ist eine willkürliche Setzung, das möglichst ungebundene Spiel eines »katastrophischen Imaginären« (Tellmann/Opitz), das – anders als Extrapolationen aus der Vergangenheit

(7) Ich übernehme den Begriff des »katastrophischen Imaginären« sowie zahlreiche Anregungen für diesen Text aus der exzellenten Studie von Ute Tellmann und Sven Opitz, *Katastrophale Aussichten. Gegenwärtige Zukunft in Recht und Ökonomie*, in: Leon Hempel, Susanne Krasmann, Ulrich Bröckling (Hg.), *Sichtbarkeitsregime. Überwachung, Sicherheit und Privatheit im 21. Jahrhundert*, Leviathan Sonderheft, Jg. 25, 2009, (im Erscheinen).

(8) Ebenda.

(9) Vgl. Hermann Miller, *Connecting Present and Future. A conversation with Chris Ertel & Maryln Walton*, *SEE Magazine*, Spring, 2006, online unter: http://www.gbn.com/articles/pdfs/SEE_ConnectingPresent%20and%20Future.pdf (Strategiepapier des Global Business Network) [Zugriff 14. Oktober 2009]

(10) Der Klassiker der Szenario-Technik für Strategische Planung ist Peter Schwartz: *The Art of the Long View. Path to Strategic Insight for Yourself and your Company*, New York 1991. Knapp gefasste und allgemeine Einführungen zur Szenario-Technik bieten Paul J. H. Schoemaker, *Scenario Planning. A Tool for Strategic Thinking*, *Sloan Management Review*, Winter, 1995, S. 25–40, Liam Fahey, Robert M. Randall (Hg.) *Learning from the Future*, New York 1998 und Falko E. P. Wilms, *Szenariotechnik. Vom Umgang mit der Zukunft*, Bern 2006. Diesen geht es aber grundsätzlich um Fragen der unternehmerischen Planung und der Ausleuchtung möglicher Risiken und Störungen, weniger um die Antizipation kommender Desaster.

(11) Zur Epistemologie der Szenario-Technik als Versuch, der radikalen Kontingenz und Unabsehbarkeit der Zukunft ins Auge zu sehen, ohne sie, wie es das Versicherungskalkül vorschlägt, zu »zähmen«, siehe Tellmann, Opitz, *Katastrophale Aussichten*, wie Anm. 7.

– gerade ermöglichen soll, die radikale Neuartigkeit von in der Zukunft einbrechenden Ereignissen zu antizipieren und zu erforschen. In Ermangelung von Erfahrung mit – sagen wir – atomaren Weltkriegen, radikalem Klimawandel, globalen Pandemien etc. und in der Unmöglichkeit, diese experimentell zu testen, ermöglichen Szenarien ein »thinking about the unthinkable«, wie es Herman Kahns berühmter Titel über Szenarien eines atomaren Weltkriegs vorschlug.¹² Kahn macht dabei auch deutlich, worin der Erkenntnisgewinn des Ausspinnens von möglichen Zukünften liegen wird. Der Erfinder der Szenario-Technik aus dem Geist des Kalten Krieges definiert Szenarien als »hypothetical narratives dealing with the causation, initiation, course, and termination of possible future crises and wars [...] By the use of scenarios we would like to get a sense of the character of most of the major branching points ...«. ¹³ Diese »branching points« zu erkennen, die Momente der Verzweigung, wo sich eine entscheidende Veränderung einstellt oder unmerklich eine Entscheidung getroffen wird, ohne bereits in ihren Folgen sichtbar zu sein, sind der eigentliche katastrophentechnische Spieleinsatz der Szenario-Technik. In ihnen wird die Zukunft gedacht als ein *Garten der Pfade, die sich verzweigen*¹⁴ – und diese Pfade werden ausgeleuchtet, indem man sie erzählt.

Das Pathos des schlimmsten Falls: Worst-Case-Szenarien

Nun sind Worst-Case-Szenarien aber nicht irgendwelche Szenarien. Sie zeichnet ein Extremismus des Denkens aus, der sowohl epistemische, als auch politische und ethische Konsequenzen hat. Vier Punkte sind dabei wichtig: (1) Worst-Case-Szenarien fordern ein Denken in totalisierenden Kategorien. In ihnen geht es *per definitionem* immer um das große Ganze, das Maximum dessen, was in einer Situation auf dem Spiel steht: Der Totalverlust von Gütern, die Lebensbedingungen, wenn nicht gar das Überleben von ganzen Bevölkerungen, der Fortbestand von Volkswirtschaften. (2) Sie sind in ihrem Schadensaufkommen zwar maximalistisch gedacht, aber ihre Wahrscheinlichkeit ist sehr gering.¹⁵ (3) Worst-Case-Szenarien müssen um jeden Preis erkannt und ausgelotet werden. *Obwohl* oder gerade *weil* sie sich aus Indikatoren der Gegenwart nicht leicht ableiten lassen, weil es keine offensichtlichen Trends gibt, die auf sie hinweisen, müssen jene »schwachen Signale«¹⁶ erkannt und interpretiert werden, jene unmerklichen Veränderungen, die auf sie hinweisen. Es gibt gleichsam ein ethisches Gebot, diese Indikatoren zu erkennen. (4) Neben dem Imperativ der Erkenntnis katastrophischer Vorzeichen enthalten Worst-Case-Szenarien auch einen dringlichen Imperativ zum Handeln: Sie sind mit allen denk- und ergreifbaren Mitteln zu verhindern. Der Prognose müssen, trotz der extremen Unwahrscheinlichkeit ihres Eintretens, Strategien der Prävention und Präemption folgen. Im europäischen, zunehmend aber auch im amerikanischen Recht ist diese Haltung als so genanntes *Vorsorgeprinzip* (pre-

(12) Herman Kahn, *Thinking About the Unthinkable*, New York 1962. Dazu demnächst Claus Pias (Hg.), *Herman Kahn. Szenarien für den Kalten Krieg*, Berlin/ Zürich 2010.

(13) Zit. nach Claus Pias, *Abschreckung denken. Herman Kahns Szenarien*, in: ders. (Hg.), *Abwehr. Modelle Strategien Medien*, Bielefeld 2009, S. 169–187, hier S. 182.

(14) Und genau um die Entscheidungen und Verzweigungen in der Zeit geht es der Geschichte von Jorge Luis Borges, die diesen Titel trägt.

(15) Worst-Case-Szenarien werden zumeist als wesentlich wahrscheinlicher wahrgenommen als sie wirklich sind. Zur Kritik des daraus resultierenden Alarmismus vgl. Cass R. Sunstein, *Gesetze der Angst. Jenseits des Vorsorgeprinzips*, Frankfurt 2007, S. 97–133 und ders., *Worst Case Scenario*, Cambridge/ London 2007.

(16) Vgl. H. Igor Ansoff, *Managing Strategic Surprise by Response to Weak Signals*, *California Management Review*, Jg. XVIII, Nr. 2, 1975, S. 21–33.

cautionary principle) umgesetzt: So müssen Hersteller neuer Technologien ihrerseits aktiv nachweisen, dass ihre Produkte keine von den Folgen auslösen wird, die in einem Worst-Case-Szenario imaginiert werden können.

Worst-Case-Szenarien sind dramatisch und dringlich, so weit hergeholt und so unwahrscheinlich sie sein mögen. Genauer gesagt: sie entfalten ein apokalyptisches Pathos der Dringlichkeit. Apokalyptisch meint hier nicht nur die Entfaltung einer Untergangs-Vision, sondern vielmehr die Offenbarung einer Wahrheit, die im sicheren Normalbetrieb verborgen geblieben ist. Die Apokalypse ist der Moment, wo die Gerechten von den Verworfenen getrennt werden, wo die Menschen und die Dinge ihre wahre Bedeutung und ihren wahren Wert zeigen. Vom Ende her tritt die Wahrheit hervor. Das Ende zu imaginieren ermöglicht dabei eine Erkenntnis, die nur durch eine temporale Konstruktion zustande kommt: Ich stelle mir vor, vom Ende her auf die Gegenwart zurückzuschauen. Was vom Jetzt aus prophetische Spekulation war, ordnet sich in der fiktiven Retrospektive zu einer klaren Verkettung von Ursachen. Damit liegt der epistemische Wert von Worst-Case-Szenarien nicht nur in der vorsorgenden Ausleuchtung von möglichen Ereignisketten, sondern viel mehr noch in einem heuristischen Gedankenexperiment, das vom Ende her Licht auf die Gegenwart werfen könnte. Von hier aus kann sich zeigen, was wichtig und was unwichtig, was nützlich und unnützlich, was gefährlich und was ungefährlich gewesen sein wird.

Hollywoods Katastrophen

Die Fiktion einer solchen privilegierten Erkenntnis mag der Grund sein, warum das katastrophische Imaginäre, das sich in der Szenario-Technik als Verfahren der Risikoevaluation und Bedrohungsantizipation durchsetzt, auch eine ungeheure Anziehungskraft als Unterhaltungsstoff hat. Hollywood produziert Worst-Case-Szenarien am laufenden Band, Szenarien, in denen sich mit schönster Prägnanz eine Geschichte der schlimmsten Ängste einer jeweiligen Epoche schreiben lässt. Oder dessen, was sich eine Zeit als ihren »Ernstfall« imaginiert. Während im Kalten Krieg der fünfziger und sechziger Jahre von Domsday-Maschinen (*Dr. Strangelove*, 1964) und Alien-Invasionen (*War of the Worlds*, 1953, *Invasion of the Body Snatchers*, 1956 und 1978) geträumt wird, imaginierten die besonders katastrophenauffinen achtziger und neunziger Jahre Asteroid-Kollisionen (*Deep Impact*, *Armageddon*, beide 1996), einen Kampf intelligenter Maschinen gegen die Menschheit (*Terminator I*, 1984, und *Terminator II*, 1991), hochgerüstete, aber sprachlose Aliens, die die Städte zerstören (*Independence Day*, 1996), gelegentlich auch schon Terroristen, die in New York Busse und Theater in die Luft sprengen (*The Siege*, 1998) oder Viren-Pandemien (*Twelve Monkeys* 1995, *Outbreak* 1995). Die post-9/11 traumatisierten 2000er nun haben dem etliche weitere Alien-Filme (*War of the Worlds*, 2005, *Signs*, 2002, *Invasion*, 2007), aber auch Wetterkatastrophen (*The Day After Tomorrow*, 2004) oder explizite Terror-Szenarien (*The Sum of all Fears*, 2002) hinzugefügt.

Was diese Filme ausdenken, ist der Worst Case aller Worst-Case-Szenarien: die Vorstellung einer Auslöschung der gesamten Menschheit. Selten geht diese Auslöschung dabei von moralisch neutralen Instanzen wie dem Wetter oder einem Asteroiden aus, zumeist kommt die Bedrohung durch einen erbarmungslosen, gänzlich andersartigen, ebenso radikal fremden wie radikal bösem Feind, seien es Aliens, fanatisierte Terroristen oder Mad Scientists. Das apokalyptische Pathos der Dringlichkeit wird hier zum Imperativ

eines Vorgehens mit allen Mitteln. Genau darum sind aktive Feinde so wichtig für die Katastrophen-Imagination. Am rücksichtslosen, weil um die ultimative Rettung der Art kämpfenden Vorgehen gegen einen Feind kann ein Dringlichkeitsgebot auf den ethischen Prüfstein gestellt werden, das in seinem innersten Gehalt eine zentrale biopolitische Phantasie der Moderne auslebt: Dass nämlich das Überleben der einen nur durch die Vernichtung der anderen gewährleistet werden kann. Es muss getötet werden, um leben zu können.¹⁷ Den schlimmsten denkbaren Fall zu verhindern, bedeutet, alle Bedrohungen restlos zu eliminieren – und das heißt nicht selten auch: Leben zu opfern.

Diese ›tragische‹ Struktur der Katastrophen-Szenarien, das Leben unter Opfer anderer Leben zu retten, ist unmittelbarer Ausfluss jenes Gebots der absoluten und radikalen Intervention im Denken des Worst-Case-Szenarios. Es ist der absolute Ernstfall, in dem jedes Mittel nicht nur erlaubt, sondern sogar geboten ist. Über diese Ethik des Ernstfalls, die aus Worst-Case-Szenarien erwächst, wäre einiges zu sagen. Aber ich möchte mich hier auf den dritten Aspekt der Szenarien konzentrieren, das unbedingte Gebot des Vorauswissens. Grundlage jeder möglichen Intervention oder Prävention der Katastrophe ist eine epistemische Operation: die Erkenntnis von latenten Bedrohungen und Risiko-Faktoren.¹⁸ Diese Erkenntnis erfordert einen speziellen Helden: den Propheten oder Prognostiker, jemanden mit der Fähigkeit, die Zukunft zu erkennen. Um diesen Helden zu konstruieren (bzw. um nicht einfach langweilige Wissenschaftler ins Rennen zu schicken), benutzen einige Zukunfts- und Katastrophenthriller einen narrativen Trick. Dieser macht sich genau jene Fiktion zunutze, die die Prognose-Technik des Szenarios als Blick vom Ende auf die Gegenwart immer schon enthält: Er lässt die Protagonisten einfach aus der Zukunft kommen. Genau das tun die beiden Filme, die ich hier kurz betrachten will: James Camerons *Terminator* (1984) und Terry Gilliams *Twelve Monkeys* (1995).¹⁹ Beide erzählen aus der Perspektive einer Katastrophe, die bereits stattgefunden hat. In den *Terminator*-Filmen werden die Menschen in der Zukunft von intelligenten Maschinen bekämpft und stehen kurz davor, diesen Krieg endgültig zu verlieren. In *Twelve Monkeys* wird die Menschheit von einem tödlichen Virus befallen. Nur einige wenige Überlebende vegetieren noch in unterirdischen Gewölben und versuchen, den Ausbruch des Virus zu rekonstruieren. Die Jetzt-Zeit beider Filme liegt etwa im Jahr 2025, bzw. 2030, die erzählte Zeit in der Gegenwart ihres Erscheinens oder der unmittelbaren Zukunft: 1984 für *Terminator*, 1996 für *Twelve Monkeys*. In beiden Filmen wird ein Held aus der Zukunft (also 2025) zurück in die Gegenwart geschickt. Dieser Held ist der einsame Träger eines Wissens über die kommende Katastrophe. Der Moment in der Zeit, zu dem sie zurück geschickt werden, ist der Augenblick unmittelbar vor dieser Katastrophe. Es ist der Anfang vom Ende: der Moment, in welchem eine Gefahr noch nicht wahrnehmbar, aber schon vorhanden ist – wahrnehmbar nur für die, die wissen, was kommen wird und damit wissen, worauf sie achten müssen. Der Auftrag

(17) Michel Foucault hat gezeigt, dass die moderne Form der Biopolitik als Politik der Produktion und Kontrolle von Leben immer auch Thanatopolitik ist: Sie fördert das Leben um den Preis des Todes. Michel Foucault, *Sexualität und Wahrheit I*, Frankfurt 1977, S. 161–190.

(18) Für die Erkenntnis des Feindes habe ich die Struktur dieses Typs von Wissen untersucht in: Eva Horn, *Knowing the Enemy. The Epistemology of Secret Intelligence*, in: *Grey Room*, Jg. 11, Spring, 2003, S. 58–85.

(19) *Terminator* (1984), Regie: James Cameron, Drehbuch: James Cameron, Gale Anne Hurt, Kamera: Adam Greenberg, mit Arnold Schwarzenegger, Michael Biehn, Linda Hamilton. *Twelve Monkeys* (1995), Regie: Terry Gilliam, Drehbuch: David Webb Peoples, Kamera: Roger Pratt, mit Bruce Willis, Madeleine Stowe, Christopher Plummer. *Twelve Monkeys* ist inspiriert von Chris Markers Experimentalfilm *La Jetée* von 1962, der nicht von einer globalen Pandemie, sondern von einer atomverwüsteten Welt erzählt. Bemerkenswert ist, dass *La Jetée* nicht in bewegten Bildern erzählt, sondern in Standbildern mit einer unterlegten Erzählstimme.

der Protagonisten ist es, an den Ursprung der Katastrophe zurückzukehren, um diese zu verhindern. In *Terminator* wird dabei nicht nur die berühmte, von Arnold Schwarzenegger gespielte Maschine zurückgeschickt, sondern auch Kyle Reese, der den Terminator aufhalten soll. Beide sollen retroaktiv in die Vergangenheit eingreifen. Der Terminator soll Sarah Connor umbringen, die Mutter eines künftigen Widerstandskämpfers gegen die Maschinen, Reese soll sie schützen. Im weiteren Verlauf des Films wird er Sarah Connor nicht nur beschützen, sondern auch schwängern und so zum Vater des künftigen Kämpfers werden. In *Twelve Monkeys* senden die Überlebenden der Pandemie den Strafgefangenen James Cole zurück ins Jahr 1996, in die Wochen vor dem Ausbruch, um herauszufinden, was diesen ausgelöst hat.

Zurück aus der Zukunft: Zeitschleifen

Diese Zeitschleifen, die Rückkehr an einen Zeitpunkt in der Vergangenheit, aber mit dem Wissen darüber, was von diesem Punkt aus in der Zukunft passieren wird, scheinen wie eine Dramatisierung des berühmten Großvater-Paradoxes über Zeit und Kausalität. Das Gedankenexperiment geht so: Eine Person reist in der Zeit zurück, tötet ihren Großvater, bevor dieser ihre Mutter zeugen kann und vernichtet damit die Bedingung für die eigene Existenz. Das wiederum impliziert, dass sie gar nicht erst in der Zeit zurückreisen könnte, um ihren Großvater zu töten. Andere Versionen dieses Sophismas bestehen darin, dass man sich im Modus der Zeitreise so selbst als Kind begegnen könnte (und wiederum – nur um des Paradoxons willen – selbst töten.)²⁰ Oder man könnte, vorwärts reisend, Zeuge des eigenen Todes werden. Diese Paradoxie in der Idee der retroaktiven Kausalität mag auf die Inkonsistenz der Zeitreise verweisen, sie führt aber auch vor, dass eine kontingente Realität von Ursachen abhängt, die nur retrospektiv erkannt werden können. Was unser Ende sein wird, werden wir nur begreifen, wenn wir nicht mehr existieren. Der Film *Twelve Monkeys* macht genau diese Unmöglichkeit der Erkenntnis zu seinem eigentlichen Thema. James Cole wird sein Leben lang von einer Szene verfolgt, die er als Kind auf einem Flugplatz gesehen hat: Ein Mann wurde vor seinen Augen erschossen. Am Ende ist er selbst dieser Mann.

Beiden Filmen liegt die Idee zugrunde, dass ein Vorhersehen der Zukunft bedeutet, auf die Gegenwart mit den Augen der Zukunft zu schauen. Die Gegenwart muss als der Anfang eines Endes entziffert werden. Darum versuchen die Protagonisten, ihre Zeitgenossen vor der kommenden Katastrophe zu warnen. So verrückt ihre Warnungen klingen mögen, so exakt haben sie doch die Form eines Wissens, um das es einer politischen Prognostik wesentlich geht: Die Zukunft muss antizipiert werden, um die Zeichen der drohenden Gefahr im Jetzt entziffern zu können. Cole, Connor, Reese und der Terminator sind so allesamt Agenten einer Politik der Prognose und Prävention. Nichts, was sie tun, macht Sinn in der Gegenwart, aber es macht Sinn im Hinblick auf eine heraufdämmernde Zukunft, die von winzigen, kaum beobachtbaren Ereignissen angekündigt wird. Aber ein Wissen der Zukunft enthält soviel Imagination, das es von Wahnsinn schwer zu unterscheiden ist. Während die Filmfiguren James Cole und Sarah Connor beide in der Psychiatrie landen, würde niemand einen Demographen, Klimaforscher oder Epidemiologen für verrückt erklären, der es sich erlaubt, Langzeit-Prognosen anzustellen. Denn die Fiktion der Zeitschleife, die Fähigkeit, die Gegenwart als die (potentielle) Vergangen-

(20) Paul Horwich, *Asymmetries in Time*, Cambridge 1987, S. 116f.

heit einer (potentiellen) Zukunft zu lesen, ist der fiktionale Kern einer Logik der Prävention, die genau auf der hybriden Vorstellung beruht, man könne auf die Gegenwart vom Standpunkt der Zukunft aus schauen.

In dieser säkularen und hochgradig politischen Version enthält die Providenz, trotz der kontrafaktischen Konstruktion, auf der sie ruht, kein Element mehr von göttlicher Voraussicht oder festgelegtem Fatum. Die Zukunft ist offen und unbestimmt. Das ist das Mantra der all-amerikanischen *Terminator*-Filme ebenso wie aller Katastrophen-Prävention: »The future is not set. The future is what we make of it«, hört Sarah Connor nicht auf zu wiederholen. Wenn es uns gelingt, in die Prozesse und Entscheidungen einzugreifen, die den Weg in die Katastrophe gebahnt haben, dann wird die Zukunft nicht zur Katastrophe werden. Als Reese ihr von der post-apokalyptischen Welt erzählt, aus der er kommt, sagt er (ganz wie ein Szenario-Techniker), das sei »one possible future« und bekräftigt damit die Möglichkeit anderer Ausgänge der Geschichte.²¹ Eine Politik des Voraussehens setzt voraus, dass die Zeit kontingent und offen ist, dass es kein Ende und kein Fatum gibt – und gerade darum eingegriffen werden kann. Die Zeitschleife ist damit die unausgesprochene Fiktion am Grund aller Politik der Prognose und Prävention: der doppelte Traum von einem Wissen über den Gang der Geschichte und von der Möglichkeit, ihn zu ändern. Das jedenfalls ist die optimistische Botschaft der *Terminator*-Filme. Angesichts einer drohenden Katastrophe gilt es, die Gefahr zu erkennen und Maßnahmen gegen sie zu ergreifen.

Die Blindheit der Voraussicht

Gilliams sehr viel komplizierterer Film ist sich da nicht so sicher. Wie sein Vorbild *La Jetée*, der von einer atomverseuchten Welt ausgeht, glaubt er nicht an die Möglichkeit einer Intervention in die Geschichte – auch wenn sich die gesamte Filmhandlung um diese Möglichkeit dreht. Sein Held James Cole verbringt die Hälfte der Handlung in der Psychiatrie und die andere Hälfte in Begleitung der schönen Psychiaterin Dr. Catherine Raily damit, die rätselhaften Spuren zu verfolgen, die zum Ausbruch der Pandemie zu führen scheinen. Wonach er und Raily suchen, sind die Hinweise auf eine Organisation namens *The army of the 12 Monkeys*, die unmittelbar vor dem Ausbruch einen Bekenner-Anruf getätigt hatte, um die Verantwortung für einen nicht näher genannten revolutionären Akt zu übernehmen. Möglich ist, dass dieser Akt die Freisetzung des Virus war. Dreißig Jahre lang glauben die Überlebenden in ihren Bunkern, dass die »12 Monkeys« mit dem Ausbruch in Zusammenhang standen. Ganz am Ende begreift Cole, dass sie nichts damit zu tun hatten. Er ruft einen Anrufbeantworter »in der Zukunft« an und hinterlässt eine Nachricht, um die Nachgeborenen wenigstens das wissen zu lassen. Weil er nichts mehr tun kann, um die Zukunft zu retten, beschließt er, mit der schönen Psychiaterin in der Gegenwart zu bleiben und nach Key West zu fliegen. Auf dem Flugplatz wird ihm klar, dass dies der Flugplatz war, auf dem er als Kind die Schießerei gesehen hat. Ebenso auf dem Flughafen ist eine Nebenfigur des Films, ein rothaariger Virologe, der im ganzen Film präsent, aber nie im Vordergrund der Handlung war. Es ist dieser Virologe, der den tödlichen Virus verbreiten wird – und er ist gerade im Begriff, seine Reise anzutreten, um ihn auf der ganzen Welt zu freizusetzen. Erst in diesem Moment, als er durch die Sicherheitskontrollen des Flughafens geht, wird Cole und Raily klar, dass er der Ursprung der Seuche sein wird. Beim Versuch, den Virologen in letzter Minute

(21) Vgl. Miller, *Present and Future*, wie Anm. 9.

aufzuhalten, wird Cole erschossen.

An diesem Ende – eine lange, in *slow-motion* gedrehte, traumatische Szene vor den Augen des entsetzten kleinen Jungen – wird die Filmhandlung zur Allegorie, eine Allegorie auf die Aporien der Voraussicht. Das lässt sich an drei Figuren zeigen: *Der rothaarige Virologe* ist die Verkörperung der unsichtbaren Gefahr. Als harmloser, kaum bemerkter Nerd geistert er durch den ganzen Film, ohne dass er den Personen oder dem Zuschauer je auffällt.²² Sein völlig ungehinderter Weg durch die Sicherheitskontrollen ist der Beginn der Katastrophe. Als er auf Bitte des Sicherheitsmannes den Glasbehälter mit den unsichtbaren und geruchlosen Viren öffnet, besiegelt er das Schicksal der Menschheit. Genau darum zögert er für einen langen, viel sagenden Moment, bevor er seine Büchse der Pandora öffnet. Und es ist ironischerweise gerade die Instanz der Sicherheit, die diesen finalen Schritt ins Desaster auslöst.

Cole ist die Verkörperung des Helden, der die Katastrophe verhindern soll. Im Versuch, den Virologen aufzuhalten, folgt er der biopolitischen Logik des Opfers und riskiert sein einzelnes Leben, um die vielen Leben zu retten. Er ist aber auch die Verkörperung einer konstitutiven Verkennung, einem Moment der Blindheit in aller Voraussicht: Verkannt wird Cole, indem er für das Risiko und nicht für die Rettung gehalten und deshalb erschossen wird. Er ist aber auch das Subjekt einer Verkennung, weil er erst im Moment seines Sterbens begreift, dass er sich in einer Wiederholung befindet: In jener Szene, die er als Kind gesehen hat. In dieser Szene, die das Sophisma der Zeitschleife zu einer Schließung bringt, wird ein Mensch Zeuge seines eigenen Todes. Das Individuum sieht – im wahrsten und traumatischsten Sinn des Wortes – seine eigene Sterblichkeit. Die lange, traumatische Szene führt diesen Moment vor als Dehnung von Zeit und als Austausch von Blicken zwischen Dr. Railyly und dem Kind, die sich zu erkennen scheinen. Was wir in dieser Szene sehen, ist die Tragödie vom Tod eines Individuums: Coles Tod, Railylys Schmerz, der Schrecken des Kindes, das dem eigenen Sterben zuschaut. Was wir aber gerade *nicht* sehen, haben wir frühestens hier erst verstanden: Cole ist nur der erste Tote, alle anderen werden nur wenige Wochen später an der Seuche sterben. Der Film zeigt (indem er es nicht zeigt, sondern impliziert), dass das Sterben der gesamten Menschheit – die Verwirklichung des Worst-Case-Szenarios, die Katastrophe selbst – gerade nicht repräsentierbar, nicht erzählbar ist. Biopolitische Makro-Ereignisse können, das wäre Gilliams These, ebenso wenig gezeigt werden, wie sie erlebt werden können. Alles was wir sehen können, ist die Tragödie des Einzelnen.

Am Ende gibt es einen *Händedruck*. Die letzte Szene zeigt den Virologen, der ungehindert sein Flugzeug bestiegen hat, über die Menschheit als »endangered species« spricht und seiner Sitznachbarin in der ersten Klasse die Hand gibt. Nicht zufällig ist sie eine Emissärin der Sicherheits-Politik: »My name is Jones. I'm in insurance.« Der Händedruck zwischen Mrs. Jones und dem Virologen ist der zwischen Gefahr und Versicherung, zwischen Katastrophe und Risiko-Kalkül. Aber was der Film klar macht, ist, dass keine Sicherheitsmaßnahmen, kein Versuch der Prävention und nicht einmal das Vorwissen die Katastrophe aufhalten können. Geschweige denn versichern. Der Gefahrensinn ist ebenso scharfsinnig wie blind. Wie James Cole können wir nicht immer, und vielleicht niemals, die kleinen und banalen Zeichen, die unmerklichen Wendepunkte lesen, die das Desaster ankündigen. Selbst wenn wir sie, wie Cole, unser ganzes Leben lang gekannt haben. Wir schauen notwendig in die falsche Richtung. Alles, was wir sehen, ist ein Mann, der erschossen

(22) Er ist insofern die Verkörperung des »Virus«, der Figur einer sich unbemerkt ausbreitenden, unsichtbaren Gefahr, die Philipp Sarasin als das Phantasma des Bioterrors analysiert hat: Philipp Sarasin, »Anthrax«. *Bioterror als Phantasma*. Frankfurt/M. 2004.

wird, die Tränen einer schönen Frau und der entsetzte Blick eines Kindes auf die eigene Sterblichkeit. Die Gegenwart ist undurchsichtig. Was wir immer schon verpassen, sind die Voraussetzungen einer Zukunft, die in der Gegenwart eben nicht lesbar ist. Und selbst wenn wir wissen was kommt, können wir nichts dagegen tun.

Eva Horn lehrt an der Universität Wien.