

„Inárritus Film ist viel gelobt, aber auch kritisiert worden. Die Thematisierung der globalen Zusammenhänge und die Wahrnehmung komplexer Beziehungen sind nachvollziehbar. Deutlich waren auch die kritischen Einwände, die Hanns-Georg Rodeck im Hinblick auf die Schuldthematik zu der Aussage zuspitzte, BABEL sei „ein versöhnlicher [sic] Film, in dem niemand an nichts wirklich schuldig wird.“<sup>15</sup>

BABEL bricht die einfachen Zuordnungen von Schuld und Sühne auf. Der Film konstruiert ein komplexes Abhängigkeitsverhältnis von menschlichen Handlungen. So ist er ein Appell zur Wachsamkeit, ein Beitrag zur Schärfung des Bewusstseins für die schwierigen Fragen, die sich stellen, wenn es um menschliches Handeln, um Fragen wie die nach Schuld und Sühne geht.

DARIA PEZZOLI-OLGIATI

## VOM ENDE DER WELT ZUR HOFFNUNGSVOLLEN VISION. APOKALYPSE IM FILM

Die „Apokalypse“ steht im allgemeinen Sprachgebrauch für das bevorstehende „Ende der Welt“. Auch im populären Spielfilm nimmt sie diese Bedeutung ein. Die starken Bilder, die Hollywood zur Apokalypse liefert, betonen die gewaltigen Dimensionen der Weltzerstörung sowohl im Hinblick auf das Ausmaß, als auch auf die Wucht der endgültigen Katastrophe.<sup>1</sup>

Im vorliegenden Essay möchte ich zuerst das Motiv der Apokalypse religionsgeschichtlich situieren. Dabei wird der Wandel erläutert, den das griechische Wort *apokálypsis* von der ursprünglichen Bedeutung „Offenbarung“ bis hin zu „Ende der Welt“ durchlaufen hat. Der Blick ist sowohl auf die jüdisch-christlichen apokalyptischen Texte als auch auf die Tradierungsprozesse innerhalb der europäischen Religionsgeschichte gerichtet. Danach stehen Variationen zum Motiv der „Apokalypse“ im Film anhand ausgewählter Beispiele im Zentrum, mit besonderer Berücksichtigung für die Vielfalt der Verweise auf traditionelle apokalyptische Themen. Damit soll auch gezeigt werden, dass die apokalyptischen Motive im Film keineswegs auf die Weltzerstörung reduziert werden können.

### *Back to the roots: Zentrale Motive der Apokalyptik und der Johannesoffenbarung*

Motive und Begriffe, die mit der „Apokalypse“ verbunden sind, verweisen auf das gleichnamige Buch, das am Schluss der christlichen Bibel steht.<sup>2</sup> Die „Offenbarung des Johannes“ – dies ist die wörtliche Übersetzung auf Deutsch – ist vor allem aufgrund ihrer Zerstörungsbilder bekannt, aber auch dank der Vision einer himmlischen Stadt, die aus dem Himmel zur Erde heruntergeschickt

<sup>15</sup> Rodeck, Hanns-Georg: Wen der Schmetterling schlägt. In: [http://www.welt.de/print-welt/article219072/Wen\\_der\\_Schmetterling\\_schlaegt.html](http://www.welt.de/print-welt/article219072/Wen_der_Schmetterling_schlaegt.html) (Stand: 21.01.2008).

<sup>1</sup> Als Einführung zu diesem Thema siehe beispielsweise Pezzoli-Olgiati, Daria (Hrsg.): Zukunft unter Zeitdruck. Auf den Spuren der „Apokalypse“, Zürich 1998; Schipper, Bernd U./Plasger, Georg (Hrsg.): Apokalyptik und kein Ende?, Göttingen 2007.

<sup>2</sup> Zur Bedeutung des Begriffes siehe Smith, Morton: On the History of *APOKALUPTW* and *APOKALUYIS*. In: Hellholm, David (Hrsg.): Apocalypticism in the Mediterranean World and the Near East, Tübingen <sup>2</sup>1989, 9-20.

wird (Offb 21,1-22,5). Diese Schrift aus dem Neuen Testament mit ihrer besonderen Sprache, ihren Visionen, Zerstörungs-, Gerichtsszenarien und Hoffnungsbildern ist kein Einzelfall, sondern sie gehört in einen breiteren religionsgeschichtlichen Kontext, der als Apokalyptik bezeichnet wird. Mit diesem Sammelbegriff werden Werke umrissen, die seit dem 3. Jh. v. Chr. zuerst im jüdischen, dann auch im christlichen Umfeld verfasst wurden.<sup>3</sup>

Es ist gar nicht so leicht zu umreißen, was die antike Apokalyptik überhaupt ausmacht. Handelt es sich um eine literarische Gattung, um eine religiöse Strömung oder um ein Weltbild, das eng mit einem bestimmten sozialen Umfeld verbunden ist? Trotz der Vielfalt an Fachmeinungen hat sich ein Konsens um einige Grundmerkmale etabliert, die es erlauben, bestimmte Schriften als apokalyptisch zu erfassen.<sup>4</sup>

Für einen einführenden Überblick sind folgende Grundideen und narrative wie stilistische Strategien von Relevanz. 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. Dem Untergang der ersten, unvollkommenen Welt folgen ein Gericht und anschließend eine neue Schöpfung, die von allem Unvollendeten und Unreinen befreit ist. Es handelt sich um eine Dimension des göttlichen Heils, zu dem alle Zugang haben, die das Gericht bestehen. Diese Auffassung der Geschichte lässt einen starken Gegensatz zwischen der jetzigen Welt und der künftigen Heilsdimension entstehen.

Die Verbindung zwischen diesen Schöpfungen leistet der Gedanke der Allmacht Gottes. Er lenkt die gesamte Welt in Gegenwart und Zukunft. Insbesondere in der gegenwärtigen Schöpfung, die durch den Kampf zwischen positiven und negativen Mächten, zwischen Gott und seinen Widersachern geprägt ist, wird die Absolutheit von Gottes Macht stark betont. Dies wird besonders in den Gerichtsszenarien ersichtlich, in denen Gott als Richter auftritt.

Diese Auffassungen über die Geschichte, die sich ablösenden Schöpfungen und die absolute Macht Gottes werden in Form von (geheimen) Offenbarungen mitgeteilt. Die Adressaten apokalyptischer Schriften werden durch Visionen- und Auditionsberichte sowie durch Dialoge zwischen auftretenden Gestalten über die theologischen Interpretationen der Geschichte unterrichtet. Apokalyptische Schriften weisen nämlich auch auf der stilistischen Ebene Ei-

<sup>3</sup> Dazu vgl. Hellholm, David (Hrsg.): *Apocalypticism in the Mediterranean World and the Near East*, Tübingen 1989; McGinn, Bernard J./Collins, John J./Stein, Stephen J. (Hrsg.): *The Continuum History of Apocalypticism*, New York/London 2003.

<sup>4</sup> Dazu vgl. Pezzoli-Olgiati, Daria: *Im Spannungsfeld zwischen Weltende und Offenbarung. Apokalyptische Zeitmodelle*. In: Dies. (Hrsg.): *Zukunft unter Zeitdruck. Auf den Spuren der „Apokalypse“*, Zürich 1998, 13-15 und die dort angegebene Literatur. Siehe auch McGinn/Collins/Stein (Hrsg.): *The Continuum History*, vor allem Teil I.

gentümlichkeiten auf, die, wenn auch nicht überall und in gleichem Maße präsent, doch sehr typisch sind. Die Sprache und die Sprachbilder sind sehr farbig, stark und beeindruckend. Die inszenierten Räume sind vielfältig, die Hauptfiguren wechseln zwischen Erde, Himmel und anderen Gegenden, manchmal in Form von ekstatischen oder sonstigen Reisen. Ziel der Visionen ist in dieser Art Offenbarungsliteratur die Mitteilung von Botschaften, die nur den Adressaten vorbehalten sind.

In diesen literarischen und religionsgeschichtlichen Kontext gehört nun auch die Johannesoffenbarung, die „Apokalypse“. Die Schrift hat unter allen apokalyptischen Schriften den größten Erfolg in der Rezeptionsgeschichte erlebt, nicht zuletzt im populären Kino.<sup>5</sup> Typische Motive der Johannesoffenbarung sind die Reise durch Orte, die nur Johannes, der Seher, dank göttlicher Hilfe betreten kann (s. Offb 4,1; 17,1-3; 21,9-11), und der Offenbarungscharakter, der immer wieder im Text erwähnt wird: Johannes teilt seinen Adressaten eine Botschaft mit, die ihm von Gott und Christus anvertraut wurde (s. Offb 1,1-3). Damit verbunden ist der Mahnungs- und Trostcharakter: Der Autor möchte die Christen in seinen Adressatengemeinden auffordern, sich aktiv mit der eigenen Geschichte auseinander zu setzen, er weist auf die große Bedrängnis hin, die auf ihnen lastet; er erinnert immer wieder auch an die kostbare Chance, die das Heil Gottes für die Christen darstellt (s. Offb 1,9-3,21).

Wie in anderen vergleichbaren Werken kennt die darin enthaltene Zeitrechnung zwei Phasen: Auf die jetzige, unvollkommene Schöpfung folgt eine vollkommene Welt. Dieses Konzept wird jedoch im Licht der Offenbarung Christi neu gedeutet: Die Gegenwart erscheint nicht bloß als eine Dimension von Gewalt und Leiden, sondern auch als historisches Moment, in dem Gott seinen Sohn (das Lamm) gesendet hat (dazu vor allem Offb 5). Dadurch wird der ambivalente Charakter der Gegenwart noch stärker hervorgehoben.

Die Allmacht Gottes stellt ein weiteres zentrales Motiv dieser Schrift dar: Gott herrscht über die Welt und die Zeit, er ist allen überlegen. Dennoch wird die göttliche Macht als eine zärtliche, schwache Macht geschildert, die dem Heil der Menschen und nicht der Selbstdarstellung dient. Der Kontrast zwischen dem Lamm als Gesandtem Gottes einerseits und dem Drachen sowie verschiedenen anderen Tieren als seinen Gegnern andererseits ist in diesem Zusammenhang sehr deutlich (s. Offb 12). Erst am Ende der Zeit wird die göttliche Macht das Gute vom Bösen trennen und die neue Schöpfung, die von allem Vergänglichen und Verdorbenen frei ist, einleiten.

Der Gegensatz zwischen der Macht der Zuwendung durch Gott und das Lamm sowie der Macht von Gewalt und Zerstörung durch den Drachen und die Tiere spiegelt sich in der Johannesoffenbarung auch in den verschiedenen Räumen, die Johannes auf seiner außerordentlichen Reise betritt. Wichtig im

<sup>5</sup> Als erster Einstieg in die Johannesoffenbarung vgl. z.B. Roloff, Jürgen: *Die Offenbarung des Johannes*, Zürich 1987; Pezzoli-Olgiati, Daria: *Täuschung und Klarheit. Zur Wechselwirkung zwischen Vision und Geschichte in der Johannesoffenbarung*, Göttingen 1997.

Hinblick auf die Rezeptionsgeschichte ist der Gegensatz zwischen Babylon, der Stadt des Bösen (Offb 17-18), und Jerusalem, einem Paradies in städtischer Form. Die Vision dieser neuen Stadt ist durch die kostbarsten Materialien, die Abwesenheit von Leiden und durch eine unmittelbare, vollkommene Beziehung zwischen den menschlichen und den göttlichen Bewohnern charakterisiert. Das neue Jerusalem ist in einer unbestimmten Zukunft angesiedelt (Offb 21-22,5).

Den Adressaten der Offenbarung, den Christen in den florierenden Städten der römischen Provinz Asia im ausgehenden ersten Jahrhundert, wird diese ferne Zeit als Vollendung einer Lebensdimension geschildert, die sie in Ansätzen bereits kennen, nicht zuletzt dank der Johannesoffenbarung selbst, die in der Schlussvision diese künftige Heilsdimension mit ganz konkreten Konturen beschreibt.

### Hinweise auf eine vielfältige und visuell geprägte Rezeptionsgeschichte

Man kann verschiedene Gründe nennen, die möglicherweise zur großen Verbreitung der Johannesoffenbarung bis zum heutigen Tag geführt haben. Sicher spielt die Zugehörigkeit zum christlichen Kanon eine wichtige Rolle. Eine weitere Erklärung gründet in ihrer besonderen Bildersprache. Die Schrift ist als Visionenzyklus konzipiert; ihre Sprachbilder sind stark metaphorisch. Sie können als fiktionale Erzählungen aufgefasst werden, die in sich kohärent und plausibel wirken.<sup>6</sup> Auf eine eindeutige „Entschlüsselung“ der Visionen wird weitgehend verzichtet. An manchen Stellen finden sich stärkere Andeutungen, jedoch keine expliziten Identifizierungen zwischen den Bildelementen und konkreten historischen Begebenheiten.<sup>7</sup> Die tierischen Hauptgestalten und Figuren (das Lamm, der Drache, die Tiere usw.) werden nicht aufgelöst. Es ist folglich die Aufgabe der Adressaten, diese Figuren im kleinasiatischen Kontext des ausgehenden ersten Jahrhunderts zu deuten.<sup>8</sup>

Dieser offene Zug, der in der Schrift selbst angelegt ist, hat in der Geschichte ihrer Tradierung und Kommentierung stark gewirkt. In der Tat wurde die Johannesoffenbarung in engem Bezug zum Leben und zur Zeitgeschichte

<sup>6</sup> Zum Bildcharakter der Johannesapokalypse vgl. Pezzoli-Olgiati: Täuschung und Klarheit; Ulland, Harald: Die Vision als Radikalisierung der Wirklichkeit in der Apokalypse des Johannes, Tübingen/Basel 1997.

<sup>7</sup> Vgl. dazu Offb 17,7-18. Der Engel verspricht Johannes eine Deutung der Vision der Frau Babylon; was kommt, kann als Anspielung gelten, lässt aber immer noch einen breiten Interpretationsrahmen offen.

<sup>8</sup> Dazu vgl. die direkten Aufforderungen an die Adressaten, z.B. 13,10.18.

ihrer jeweiligen Leser und Leserinnen gelesen und gedeutet.<sup>9</sup> Dieser Umgang prägt bis heute die außerordentlich reiche und vielfältige Geschichte der Wahrnehmung und Tradierung der Johannesapokalypse durch die europäische Religionsgeschichte.

Die Rezeption der Johannesoffenbarung hinterlässt Spuren in allen möglichen Medien: vom Text bis zur visuellen Darstellung, von der Predigt bis zum Internet. Überall begegnet man Spuren dieser Schrift, nicht nur im christlichen Kontext, sondern auch in der säkularen Unterhaltungsindustrie erfreut sich die Apokalypse nach wie vor größter Beliebtheit.

Es ist in diesem Rahmen nicht möglich, auf die Vielfalt der Tradierung apokalyptischer Motive, vor allem in visueller Form, einzugehen. Aufgrund einiger weniger Bildbeispiele soll exemplarisch auf das Interpretationsspektrum eines Motivs hingewiesen werden. Im Hinblick auf die Aufnahme apokalyptischer Motive im Film werden im Folgenden Bilder zum Kampf zwischen der schwangeren Frau und dem Drachen (Offb 12) und zur Zerstörung der Stadt Babylon aus drei ikonographischen Zyklen vorgestellt: dem Morgan-Beatus Manuskript, der Tapisserie von Angers und Dürers Holzschnitten zur Apokalypse aus den 90er Jahren des 15. Jhs. Es handelt sich allesamt um sehr bekannte Illustrationen der Johannesapokalypse, die die ikonographische Tradierung nachhaltig geprägt haben (Abb. 35-40).

Obwohl hier nicht Platz ist, um detailliert auf diese Bilder einzugehen, möchte ich einige Züge ihres Umgangs mit den apokalyptischen Sprachbildern hervorheben. Die Motive aus dem Text sind jeweils auf Anhieb identifizierbar. Dennoch ist die Variationsmöglichkeit in der Gewichtung und der Darstellungsart sehr breit. Die Bilder weisen lockere Anspielungen auf die Texte auf. Elemente werden stark hervorgehoben oder in den Hintergrund gerückt; sie werden in origineller Weise zusammengestellt und in eigentümlichen Bildprogrammen neu komponiert. Die diachrone Dimension der Erzählung wird durch die statische Darstellung einzelner Elemente ersetzt oder durch neuartige Bilddynamiken wiedergegeben.

Beispielsweise ist die Frau von Offb 12 im Morgan Beatus-Manuskript und in Dürers Werk als Schwangere dargestellt (Abb. 35 und 39), während sie im Tapisserie-Bild eben geboren hat (Abb. 37). Dadurch wirkt die Gewichtung der Gestalt unterschiedlich: Neben dem neugeborenen Sohn ist sie eine Mutter, als Schwangere eine ausgesetzte Figur, die von Gott beschützt werden muss. Ähnliches kann man bezüglich der Zerstörung der Stadt Babylon beobachten: Feuer spielt eine große Rolle bei deren Vernichtung; die Art der Darstellung der Bildelemente und -komposition divergiert aber sehr.

<sup>9</sup> Dazu vgl. Kovacs, Judith/Rowland, Christopher: Revelation, Oxford 2004. Dieser Kommentar fokussiert den Bibeltext aus der Perspektive seiner Rezeptionsgeschichte. Siehe auch McGinn/Collins/Stein (Hrsg.): The Continuum History.

## Abb. 35 und 36

Illustrationen eines mittelalterlichen Kommentars zur Johannesoffenbarung aus Nordspanien, 10. Jh.<sup>10</sup>



Abb. 35.:  
Detail von f. 152v., der Drache bedroht die schwangere Frau im Himmel.



Abb. 36:  
f. 202v., „Wo Babylon, d.h. die Welt, brennt“ MS M.644, Beatus, Commentary on the Apocalypse, fol. 152 v. and 202 v. © The Pierpont Morgan Library, New York.

Neben dem Umgang mit Einzelementen einer Vision sind unterschiedliche Handhabungen mit den narrativen Programmen des Textes festzustellen. In den Manuskriptillustrationen und in Dürers Zyklus wird das Gesehene, die Vision, direkt präsentiert. Die Apokalypse von Angers hingegen erinnert in jedem Bild daran, dass Johannes die Visionen gesehen und nacherzählt hat. Der Seher ist stets dargestellt; seine Figur bringt die Gefühle zum Ausdruck, die das Anschauen der Vision bewirkt.

<sup>10</sup> Quelle: A Spanish Apokalypse. The Morgan Beatus Manuscript, Introduction and Commentaries by John Williams, New York 1991.

## Abb. 37 und 38

Bilder der Tapissérie von Angers, ein Meisterstück aus der französischen Hofkultur des 14. Jhs.<sup>11</sup>



Abb. 37: Illustration zu Offb 12.  
Ein Engel bringt das Kind in Sicherheit, während der Drache die Frau bedroht. Der himmlische und der irdische Bereich sind deutlich getrennt; die zwei Hauptfiguren gehören in unterschiedliche Räume.



Abb. 38: Illustration zu Offb 17.  
Auf der Erde liegt die Stadt Babylon in Trümmern, während im himmlischen Bereich die Türme einer prächtigen Stadt ersichtlich sind. © Centre des monuments nationaux, Paris, Foto: Caroline Rose.

<sup>11</sup> Quelle: La tenture de l'Apocalypse d'Angers, Cahiers de l'Inventaire 4, Nantes 1987.

## Abb. 39 und 40

Albrecht Dürers Illustrationen zur Johannesoffenbarung, 15. Jh.<sup>12</sup>

Abb. 39:  
Die Frau und der Drache.



Abb. 40  
Im Vordergrund sitzt Babylon als Frau  
auf dem siebenköpfigen Tier. Die wuch-  
tige Zerstörung der Stadt Babylon ist im  
Hintergrund dargestellt.

Der Hinweis auf diese Beispiele dient dazu, an die Kontinuität in der Verwendung und Umdeutung apokalyptischer Motive in der europäischen Religionsgeschichte zu erinnern. Ich gehe auf den jeweiligen Kontext, die intermedialen Wechselwirkungen, die Funktion und die Aktualisierungstendenzen der Beispiele nicht ein, obwohl es sich um wesentliche Aspekte der Analyse solcher Bilder handeln würde. Als Überleitung von den antiken religionsgeschichtlichen Bemerkungen und zur Auseinandersetzung mit apokalyptischen Motiven im Spielfilm sind die visuellen Quellen auch dazu geeignet, allgemeine Tendenzen im Verhältnis zwischen apokalyptischen Texten und Bildern aufzuzeigen.

Einerseits kann man nämlich den Bezug der Bilder zur literarischen Tradition aufgrund von rekurrierenden semantischen Motiven herstellen: Der Dra-

<sup>12</sup> Quelle: Krüger, Peter: Dürers „Apokalypse“. Zur poetischen Struktur einer Bilderzählung der Renaissance, Wiesbaden 1996, Abb. IX; XIII.

che, die Schwangere, die brennende Stadt, das himmlische Jerusalem wären beispielsweise deutlich erkennbare Hinweise auf apokalyptisches Gedankengut.

Andererseits kann der Verweis auf die Johannesoffenbarung und auf apokalyptische Muster auch über die Ebene der Transformationsprozesse und der Kontraste innerhalb der verschiedenen Bereiche laufen. Der Gegensatz zwischen dem Himmel als göttlicher Dimension und der Erde als Ort von Zerstörung und Gewalt, die Spannung zwischen den guten und bösen Kräften im göttlichen als auch im menschlichen Bereich, die Entwicklungen auf der zeitlichen Ebene, wo die Zukunftsdimension durch die Vision bereits in der Gegenwart erschlossen werden kann, bilden narrative Muster, die häufig in der Rezeptionsgeschichte apokalyptischer Weltbilder eine Rolle spielen.

### Apokalypse im Kino: Vom Ende der Welt zur Offenbarung einer erneuerten Welt

Die bewegten Bilder des Kinos bringen neue Möglichkeiten mit sich, die visuelle Rezeption der Johannesapokalypse mit (neuen) narrativen Programmen zu verbinden. Apokalyptische Motive im Kino sind geläufig, man begegnet ihnen sowohl auf der ästhetischen als auch auf der narrativen Ebene. Vor allem in den großen, populären Produktionen scheinen apokalyptische Szenarien sehr beliebt zu sein.

Angesichts der Vielfalt an Beispielen werde ich mich auf ausgewählte Filme beschränken müssen. Ich werde zunächst auf zwei filmgeschichtliche Beispiele eingehen, METROPOLIS (D 1927, R: Fritz Lang) und DET SJUNDE INSEGLET (Das Siebente Siegel, S 1956, R: Ingmar Bergman). Danach richtet sich der Blick auf Filme, die in der Zeitspanne zwischen 1980 und 2006 herausgekommen sind. Es handelt sich in den meisten Fällen um amerikanische Großproduktionen.

Der Bezug zwischen den ausgewählten Filmen und der apokalyptischen Tradition ist vielfältig, denn der Begriff „apokalyptisch“ umreißt weder eine präzise Filmgattung noch eine genau definierte Geschichte oder Erzählung.<sup>13</sup> Ich möchte diese Bezeichnung für Spielfilme verwenden, in denen entweder einzelne semantische Motive oder umfassende Transformationsprozesse als deutliche Verweise auf die christlich-jüdische Apokalypik vorliegen.

<sup>13</sup> Dazu siehe Martig, Charles/Loretan, Matthias: Apokalyptische Visionen im Film. Geschichtsbilder zwischen Weltuntergang und radikalem Neuanfang. In: Pezzoli-Olgiati, Daria (Hrsg.): Zukunft unter Zeitdruck. Auf den Spuren der „Apokalypse“, Zürich 1998, 109-134.

## Semantische Bezüge

Sucht man nach apokalyptischen Motiven im Kino, so lässt sich eine ganze Reihe an Themen finden, die sich auf die Johannesoffenbarung oder auf ihre Rezeptionsgeschichte zurückführen lassen.

## Die Zerstörung

Am bekanntesten ist der Verweis auf die Zerstörungsszenarien sowohl der negativ besetzten Stadt als auch der ersten, unvollkommenen Schöpfung.<sup>14</sup> So wird in *METROPOLIS* die unterirdische Stadt der Arbeiter durch Überflutung vernichtet, was Folgen für ganz Metropolis hat. In *THE DAY AFTER* (Der Tag danach, USA 1983, R: Nicholas Meyer) wird die Vernichtung von Kansas City stellvertretend für die Zerstörung aller wichtigen Städte der Welt durch einen atomaren Konflikt inszeniert; in *THE TERMINATOR* (Der Terminator, USA 1984, R: James Cameron) droht die totale Vernichtung von Los Angeles durch dieselbe kriegerische Ursache. Eine tödliche, menschlich verursachte Virusepidemie macht in *TWELVE MONKEYS* (12 Monkeys, USA 1995, R: Terry Gilliam) die gesamte Welt, ausgehend von Philadelphia, für die wenigen Überlebenden unbewohnbar. In *INDEPENDENCE DAY* (Independence Day, USA 1996, R: Roland Emmerich) werden die strategischen Großstädte der Welt von Außerirdischen mit einer gigantischen Feuerwaffe dem Erdboden gleich gemacht. Die Zuschauer erleben die Vernichtung der wichtigsten US-amerikanischen Zentren wie Washington D.C. und New York. Eine von Menschen unabhängige Ursache leitet auch die drohende Vernichtung des Planeten durch einen riesigen Asteroiden in *ARMAGEDDON* (Armageddon – Das jüngste Gericht, USA 1998, R: Michael Bay) ein. Das Ausmaß der bevorstehenden Katastrophe wird durch einen Meteoritenhagel vorangekündigt. Hier wird der Einschlag der Fremdkörper beispielsweise in Paris oder zwischen den Hochhäusern von Manhattan effektiv inszeniert – und für die Zuschauer, die den 11.9.2001 mediatisch erlebt haben, erscheint dies retrospektiv mahnend (Abb. 41).

In *THE DAY AFTER TOMORROW* (The Day After Tomorrow, USA 2004, R: Roland Emmerich) sind es klimatische Phänomene als Folge der globalen Erwärmung wie riesige Orkane, extreme Flutwellen und Kälteeinbrüche, die die Bewohner der nördlichen Hemisphäre dezimieren. Auch hier steht Manhattan im Zentrum des Orkans. In *CHILDREN OF MEN* (Children of Men, USA 2006, R: Alfonso Cuarón) ist die Erde durch den unökologischen

<sup>14</sup> Vgl. Offb 6-7; hier wird die Öffnung der ersten sechs Siegel und die darauf folgende Zerstörung von Teilen der Welt beschrieben; Offb 16-18, wo die Verwüstung Babylons eingeführt und durchgeführt wird; Offb 20-21,1 spielt im Hintergrund eine Rolle, denn hier wird auf die Vernichtung der ersten Schöpfung hingewiesen, ohne dass jedoch die einzelnen Momente der Zerstörung im Detail ausgeführt werden.

Umgang der Menschheit bereits aus dem für das Leben notwendigen Gleichgewicht geraten.

Das Motiv der Zerstörung nimmt auf unterschiedliche Momente apokalyptischer Vernichtungsszenarien Bezug, die Verwüstung geschieht durch Feuer, atomare Eingriffe, Überflutungen oder durch die Kombination all dieser Wirkungen. Stets ist diese Zerstörung eine Ankündigung für eine globale, den gesamten Planeten umfassende Verheerung – oder auch bereits die Durchführung einer solchen. Nicht nur der Auslöser der Zerstörung wird dargestellt, sondern auch ihre Folgen für die Menschen, als Individuen und als Gemeinschaft.



Abb. 41: *ARMAGEDDON*

Es wird gezeigt, wie ein Meteoritenregen New York bedroht. Ein Turm des World Trade Center wurde getroffen. (00:09:20)

Die Kamera zeigt verzweifelte Unschuldige, die vergeblich versuchen, dem Tod zu entkommen. In *THE DAY AFTER* werden in der ersten Hälfte des Filmes verschiedene Szenen aus dem amerikanischen Alltag nachgezeichnet; damit wird ein Repertoire an Identifikationsfiguren vorgestellt, das unterschiedliche soziale Stände, Generationen, Volks- und Genderzugehörigkeiten sowie Lebensformen umfasst. Über diese Einzelschicksale wird das Publikum emotional stark involviert: Der Tod der Figuren erscheint umso schlimmer und wird als Einstieg in die Unfassbarkeit der Auslöschung der Menschheit eingesetzt. Die Massen gehen zugrunde, nur wenige überleben durch heldenhaftes Handeln oder durch Zufall das Ende der Erde, so wie wir sie kennen.

## Der Tod

Der Tod ist während der Zerstörungsphase allgegenwärtig. Dies wird auf der narrativen Ebene beispielsweise durch Aussagen von Machträgern, Wissen-

schaftlern oder durch TV-Nachrichten und Sonderprogramme bekannt gemacht. In der ästhetischen Umsetzung findet man eine Vielfalt an Variationen: Menschen, die vergeblich versuchen zu entkommen, sterbende Personen, erstarrte Leichen gehören zum Repertoire.

In METROPOLIS und DAS SIEBENTE SIEGEL spielt die Personifizierung des Todes und die Darstellung des Totentanzes eine Rolle.<sup>15</sup> Obwohl sich dieses apokalyptische Motiv in den späteren Massenproduktionen verliert, findet man auf der ästhetischen Ebene immer wieder Anspielungen darauf.

### Die Stadt

Ein weiteres dominantes apokalyptisches Thema, das das Science Fiction-Genre stark beeinflusst hat,<sup>16</sup> liegt in der Darstellung der Stadt als Ort, in dem sich das menschliche Leben (im positiven und/oder negativen Sinne) entfaltet.<sup>17</sup> Die globale Zerstörung wird an neuralgischen Punkten exemplifiziert: Dies sind primär US-Großstädte mit hohem symbolischen Wert wie New York, Los Angeles und Washington D.C. Dazu werden häufig Paris, Tokio und weitere Hauptstädte verschiedener Kontinente erwähnt.

Die Stadt wird dabei aus einer ambivalenten Perspektive gezeigt: als Ort, in dem sich Wissen und Macht konzentriert, und damit auch das Potenzial, die Katastrophe abzuwenden oder zu überleben. Die Stadt steht aber auch für einen Ort, der für seine Bewohner zur Falle wird. Die Versorgung von Energie und Technik, die das großstädtische Leben erst ermöglichen, fällt im Endzeitszenario weg, was zu noch mehr Todesopfern führt. Der sich stauende Verkehr der Autofahrer, die in die freie Natur fliehen wollen, um dort Sicherheit zu suchen, wird ihnen so zum Verhängnis.

Eine gute Illustration dazu liegt bereits im komplexen Stadtbau von METROPOLIS vor. Die Stadt besteht aus unterschiedlichen Bereichen, deren Zusammenhang erst durch die Vernichtung eines Teiles – der Arbeiterstadt – bewusst wird. Die Vernichtung trifft eine Stadt, die jedoch nicht nur durch Negatives, sondern vielmehr durch ein komplexes Gewebe von die Zerstörung unterstützenden und sie hemmenden Faktoren gekennzeichnet ist.

<sup>15</sup> Zur Gestalt des personifizierten Todes in Offb vgl. 6,8; 20,13-14.

<sup>16</sup> Zum Bezug zwischen Science-Fiction und apokalyptischen Elementen im Film vgl. Martig, Charles/Pezzoli-Olgiati, Daria (Hrsg.): *Outer Space – Reisen in Gegenwelten*, Marburg 2009; Gladigow, Burkhard: *Andere Welten – andere Religionen?* In: Stolz, Fritz (Hrsg.): *Religiöse Wahrnehmung der Welt*, Zürich 1988, 245-273. Dazu vgl. auch Plate, Brent S./Linafelt, Tod: *Seeing Beyond the End of the World in Strange Days and Until the End of the World*. In: *Journal of Religion and Film* 7 (2003), online: <http://www.unomaha.edu/jrf/Vol7No1/seebeyond.htm> (Stand: 02.09.2008) und Doyle, Tom: *Christian Apocalyptic Fiction, Science Fiction and Technology*. In: Gutierrez, Cathy/Schwartz, Hillel (Hrsg.): *The End That Does*. Art, Science and Millennial Accomplishment, London/Oakville 2006, 95-209.

<sup>17</sup> Dazu Offb 2-3: hier werden die Städte genannt, in denen die Adressaten der Apokalypse leben; Offb 17-18 fokussiert auf Babylon und Offb 21-22 auf das himmlische Jerusalem.

So wie beim Motiv des Todes, wird an manchen Stellen auch mit der Personifizierung der Stadt als Frau experimentiert. In METROPOLIS wird dieser Zug kohärent umgesetzt: Die Stadt ist ambivalent, gute und negative Kräfte prallen aufeinander. Maria, die gegen die Unterdrückung der Arbeiterklasse und die Vernachlässigung der Kinder kämpft, erhält eine Doppelgängerin, die Roboter-Maria, die das Motiv der Hure Babylon visuell explizit in Anlehnung an Dürers Illustration (Abb. 40) aufnimmt (Abb. 42).



Abb. 42: METROPOLIS

Die Roboter-Maria wird visuell als die Hure Babylon präsentiert, die auf dem siebenköpfigen Tier sitzt. (01:16:27)

Variationen dieses Spiels zwischen der ambivalenten Stadt Babylon, die prächtige Gebäude besitzt, totalitäre Macht ausübt und höchst technologisiert ist, und der „*Roboterin fatale*“ klingen auch in BLADE RUNNER (Blade Runner, USA 1982, R: Ridley Scott) an.

Die Ambivalenz der Städtedarstellung kann im apokalyptischen Kontext als Schaltstelle zwischen Bedrohung, Gefahr und Vernichtung auf der einen Seite sowie Optimismus, Hoffnung und Rettung auf der anderen angesehen werden.

## Gebärende, Geburt und Familie

Ein wiederkehrendes Motiv, das auf die Möglichkeit eines Ausweges jenseits der Katastrophe hinweist, ist die gebärende, oft direkt bedrohte Schwangere (vgl. Offb 12), die häufig explizite Marienzüge aufweist. In *THE DAY AFTER* zerreißt der Schrei einer alleinstehenden Mutter in den Geburtswehen die sonst nur negativ bedrückte Stimmung eines extremen sanitären Notstandes im halbzerstörten Campusspital. Auf narrativer Ebene wird hier explizit ein Bezug zwischen Geburt und Hoffnung hergestellt.<sup>18</sup> Noch stärker betont wird die Verbindung zwischen Geburt und Hoffnung in *THE CHILDREN OF MEN*. Die Verschmelzung apokalyptischer Motive (die vom Drachen bedrohte Schwangere und die rettungsbringende messianische Figur) mit der Weihnachtsgeschichte verbindet das Thema der Hoffnung durch die Geburt eines Kindes direkt mit dem Eintreffen des Heils. Die schwarze Mutter und die weibliche Christkindgestalt können als Aktualisierung und als sozialkritischer Zug gedeutet werden (Abb. 43).



Abb. 43: *CHILDREN OF MEN*  
Die Heilige Familie in einem kriegerischen Kontext. (01:29:51)

Auf dieser Linie kann man meiner Meinung nach auch das Thema der Integrität der Familie als Grundstein für die Rekonstruktion einer neuen Gesellschaft nach der Zerstörung verstehen, das fast in allen bisher genannten Filmen vor-

<sup>18</sup> In einem Dialog zwischen einer Schwangeren und dem Arzt Dr. Russell Oakes wird die Verbindung zwischen dem Gebären und der Hoffnung in einer zerstörten Welt thematisiert (01:55:50-01:55:59). In 01:24:54-01:26:26 wird die Geburt vollzogen und damit die Hoffnung als eine realisierte Haltung rehabilitiert.

kommt: Von *METROPOLIS* über *DAS SIEBENTE SIEGEL* zu *INDEPENDENCE DAY*, *ARMAGEDDON* und *THE DAY AFTER TOMORROW* werden zerstrittene und geschiedene Paare wieder vereint, gebrochene Vater-Sohn-Beziehungen gekittet, Kinder geboren und geschützt.

## Die gesamte Menschheit

Zu den positiven Verweisen auf apokalyptische Motive gehört auch der Horizont einer neuen Welt nach der Zerstörung, die für die gesamte Menschheit von Relevanz ist und die Grenzen einer Nation oder einer Interessensgruppe sprengt. Die Hinweise auf eine neue Qualität des Lebens nach der ultimativen Katastrophe spielen stets auf der globalen Dimension des Planeten Erde eine Rolle. Dies wird narrativ und ästhetisch mit unterschiedlichen Strategien dargestellt. In *ARMAGEDDON* und *THE DAY AFTER TOMORROW* wird der Erdball aus einer außerirdischen Perspektive (aus Sicht des Asteroiden bzw. des Satelliten) oder durch Computersimulationen gezeigt. In diesen und anderen Filmen, wie *THE DAY AFTER*, *TWELVE MONKEYS* und *INDEPENDENCE DAY*, werden in den Dialogen Staaten aus verschiedenen Kontinenten genannt oder aber Bilder von Hauptstädten, beziehungsweise eine bestimmte Kultur und Religion charakterisierende Gebäude gezeigt. Durch die vergleichbaren Handlungen unterschiedlichster Menschen (Heimkehr von der Arbeit, Gebet in einem Kultgebäude, um die Katastrophe abzuwenden, Flucht vor der Gefahr usw.) wird die Zusammengehörigkeit von Stämmen, Nationen, Völkern und Ländern hervorgehoben (vgl. Offb 5,9; 7,9; 14,6; 11,9).

Dies sind zentrale Motive, die als semantische Bezüge zur apokalyptischen Tradition wahrgenommen werden können. Je nach Film, den man in den Blick nimmt, kann man diese Themenliste unterschiedlich gewichten und ergänzen. Mir ging es hier primär darum zu zeigen, wie man auf der semantischen Ebene die Hinweise orten und mit religionsgeschichtlich gut belegten apokalyptischen Elementen in Verbindung bringen kann.

## Apokalyptische Transformationsprozesse

Die Auseinandersetzung mit Motiven, die eine apokalyptische Färbung aufweisen, kann nicht nur aus religionswissenschaftlicher, sondern auch aus filmgeschichtlicher Perspektive ertragreich sein. Eine andere Möglichkeit, der Aufnahme apokalyptischen Gedankenguts im (populären) Kino nachzugehen, fokussiert Transformationsprozesse, die wiederum sowohl auf der narrativen als auch auf der ästhetischen Ebene beobachtet werden können.

Bereits in der Besprechung einzelner Motive scheint ihre Verbindung in der filmischen Diegese durch. Die Betrachtung umfassender, typisch apokalyptischer Transformationsprozesse kommt dem Medium Film, das sich in einem



bestimmten Zeitablauf abspielt, besonders entgegen. Mit dieser Perspektive wird auf die mythische Struktur eines apokalyptischen Filmes hingewiesen, die von einem unstabilen Ausgangszustand über eine Krise wieder zu einer neuen, stabilen Situation führt.<sup>19</sup> Auch hier werden, angesichts der Vielfalt an Variationen, drei Themenbereiche herauskristallisiert: der Übergang von einer „alten“ zu einer „neuen“ Welt, die Rolle einer „messianischen“ Figur, die im Verlauf der Diegese zur rettenden Gestalt wird, und schließlich die Verbindungen zwischen unterschiedlich gekennzeichneten Orten.

### Vom Weltende zur neuen Welt

Die Zerstörungsszenarien sind immer in einen umfassenden Transformationsprozess eingebettet, den man in groben Zügen als Übergang von der jetzigen in eine künftigen Welt umreißen kann. Obwohl in der filmischen neuen Welt die Zeichen der Katastrophe nicht weggewischt werden können, zeigt die künftige Dimension einige neue, lebensunterstützende Qualitäten auf, die in der alten Welt abhanden gekommen waren.

In *THE DAY AFTER* führt der Transformationsprozess durch eine dekadente Entwicklung hindurch. Dies wird vor allem auf der Bildebene ersichtlich: So beginnt der Film zunächst mit einer Vielfalt an bunten Szenen aus dem Alltag unauffälliger US-Bürger und -Bürgerinnen und endet ganz in den tristen Tönen der durch einen atomaren Krieg induzierten Katastrophe. Grau sind die Kulissen der Stadtrümpfer und die haarlosen Schädel der bestrahlten Überlebenden. Auf der narrativen Ebene hingegen wird deutlich gemacht, dass die Ursache der Vernichtung in der früheren, „besseren“ Welt liegt. Denn immer wieder wird der Alltag vor dem Atomeingriff durch beunruhigende Nachrichten – im Radio oder Fernseher – über einen Konflikt zwischen Osten und Westen um Berlin gestört. Die fernen Nachrichten über politische Spannungen werden dann plötzlich zu einer Katastrophe, die alle hautnah erleben. Die hoch technologisierte und geordnete Wohlstandsgesellschaft trägt also den Ursprung des Bösen in sich. Die Gemeinschaft der Überlebenden, die kaum noch über politische und technische Infrastrukturen verfügt, kann nur dank Solidarität und selbstloser Hingabe bestehen und so vielleicht eine neue, postatomare Gesellschaft aufbauen. Wurde der Konflikt durch das Scheitern der großen Weltpolitik aufgelöst, so werden Hilfe und Hoffnung auf eine neue Welt im Umfeld des Notspitals angesiedelt, in dem sich Ärzte und Krankenschwestern jenseits der Erschöpfungsgrenzen den kranken und sterbenden Menschen annehmen. Die Politik des Kalten Krieges dominiert die erste bunte Welt, wäh-

<sup>19</sup> Dazu vgl. Stolz, Fritz: Grundzüge der Religionswissenschaft, Göttingen <sup>3</sup>2001, 94-100. Zur filmischen Mythenproduktion siehe Plate, Brent S.: Introduction. In: Ders. (Hrsg.): *Representing Religion in World Cinema. Filmmaking, Mythmaking, Culture Making*, New York 2003, 1-15.

rend die Selbsthingabe der Mediziner die menschlichen Grundwerte im atomaren Winter aufrecht erhält. Dieses hier etwas überzeichnete Schwarz-Weiß-Szenario wird immer wieder durchbrochen: Auch in der ersten Welt gab es Hinwendung und Liebe, während in der zweiten Selbstjustiz und das Recht des Stärkeren zu dominieren drohen.

In *INDEPENDENCE DAY* und *ARMAGEDDON* muss die Menschheit einen Prozess durchmachen, in dem die ultimative Gefahr durch unkontrollierbare Kräfte herbeigeführt wird. In der ersten Welt war es den Menschen und vor allem dem US-Präsidenten nicht klar, dass die Erde als Planet zu einem viel größeren und unbekannteren System gehört, in dem viele Gefahren lauern: Im ersten Film sind dies nach neuen Gebieten strebende monströse Außerirdische, im zweiten ist es ein riesiger Asteroid. In beiden Filmen wird die Katastrophe in zwei Momente aufgeteilt. Durch Teilerstörungen wird dramaturgisch das Ausmaß des zu erwartenden definitiven Einschlags vorweggenommen; die endgültige Zerstörung wird in beiden Fällen aber dank des außergewöhnlichen Einsatzes einer Person oder einer Gruppe von Menschen in letzter Sekunde abgewendet.

Der Transformationsprozess artikuliert sich in folgenden Hauptphasen: die erste Welt, die Teilerstörung als Ankündigung der totalen Vernichtung des Planeten und schließlich die zweite Welt, der Sieg gegen die bösen Kräfte. Das Problem der ersten Welt besteht vor allem darin, die Möglichkeit von Einwirkungen externer zerstörerischer Kräfte nicht in Betracht gezogen zu haben. Die Selbstgenügsamkeit der irdischen Mächtigen, die auf ihren politischen und moralischen Werten sowie auf einem hoch entwickelten wissenschaftlichen, technischen und militärischen Wissen gründet, erscheint vor der Übermacht außerirdischer Faktoren als absolut unangemessen. Angesichts der Bedrohung erweist sich die Erde als fragiles, ungeschütztes Gebilde. Nur dank übermenschlicher Anstrengung und heldenhaftem Engagement wird die Gefahr neutralisiert. Dies leitet einen Denkprozess ein, in dem Werte wie Solidarität zwischen allen Nationen unter der Leitung der US-Regierung wieder an Bedeutung gewinnen.

*THE DAY AFTER TOMORROW*, in dem wie in *INDEPENDENCE DAY* Roland Emmerich Regie führt, fügt sich ebenfalls in diese Linie ein. Der Übergang von der ersten Welt über die Katastrophe bis hin zu einer neuen Welt wird anschaulich umgesetzt. In einer Welt, in der die ökonomischen Interessen viel mehr gewichtet werden als die Nachhaltigkeit, setzen die für eine ferne Zukunft berechneten Folgen der Klimaerwärmung unmittelbar und in extremster Form ein. Das Klima der nördlichen Hemisphäre spielt verrückt, bekannte Wetterphänomene weisen neue Eigenschaften auf. Orkane bilden sich über den Kontinenten mit noch nie da gewesener Stärke, die Temperatur sinkt in wenigen Tagen auf das Niveau der letzten Eiszeit. Die Regierungen der USA, Europas und Russlands müssen diesen Klimawechsel, der in wenigen Wochen stattfindet, verkraften und die Evakuierung ihrer Länder organisieren. Der Film konzentriert sich auf die Auswirkungen in den nördlichen

US-Staaten, wo die allermeisten Menschen sterben. Doch eine Teilevakuierung des Landes gelingt. Dank eines Abkommens mit Mexiko können US-Bürger ein neues Leben als Flüchtlinge in der ehemaligen „Dritten“ Welt beginnen. Auch hier löst die Solidarität unter den Nationen das kaltblütige Verfolgen der ökonomischen Interessen einer Weltmacht ab.

Der Übergang von der jetzigen Welt über die apokalyptische Katastrophe zu einer neuen Gesellschaft wird in diesen und anderen Filmen vielfältig aufgenommen und variiert. Dennoch wird die Vernichtung, die auf der ästhetischen Ebene mit viel Können und Aufwand inszeniert wird, immer als ein Übergang und nie als Ziel der Erzählung präsentiert. Auch in der filmischen Fiktion dient das Bild der Zerstörung als Schaltstelle zu einer Welt, die nicht unbedingt als schöner, doch als authentischer und menschlicher charakterisiert ist.

Vergleicht man diese Hollywood-Produktionen mit unabhängigen Filmen wie *TWELVE MONKEYS* oder *CHILDREN OF MEN*, dann fällt unmittelbar auf, dass die Entwicklung von einer heimgesuchten Erde zu einer Welt mit neuen Werten nicht mit gleicher Konsequenz durchgezogen wird. Denn, obwohl diese zwei Beispiele die Hoffnung auf eine bessere Welt suggerieren, lassen sie deren Realisierung vollkommen offen. Die Zuschauer werden mit der Frage nach der Möglichkeit eines Neubeginns entlassen, nicht mit der Zusicherung, dass der hingebungswillige Mensch, unterstützt durch Gottes Hilfe, gegen jede Katastrophe siegen kann – eine Zusicherung, die eher die Aussage populärer Produktionen charakterisiert.

### Retterfiguren und Veränderungen in den Machtverhältnissen

Betreffen der Übergang von der ersten zur zweiten Welt und die umfassende Katastrophe die Erde als Planeten, alle Länder als zusammenhängendes politisches System und sämtliche Menschen in ihren Einzelschicksalen, so ist die Abwendung der Gefahr und die Rettung der Menschheit die Sache von wenigen, besonders begabten Helden. Nicht selten sind dies Randfiguren, die dank ihres Mutes und Könnens im Verlauf der Erzählung rehabilitiert und schließlich geehrt werden. Beispielhaft dafür sind Figuren wie Captain Steven Hiller (Will Smith) in *INDEPENDENCE DAY* und Harry S. Stamper (Bruce Willis) in *ARMAGEDDON*.

Vor dem Hintergrund des apokalyptischen Zeitschemas liegt es nahe, diese Retterfiguren als messianisch zu bezeichnen. Der mit einer allein erziehenden Tänzerin liierte Steven Hiller schafft es, die Menschheit aufgrund seiner ausgezeichneten Fähigkeiten als Jetpilot zu retten: Er deponiert einen Atomsprenkopf in die Mitte der feindlichen außerirdischen Station und vernichtet sie. Die messianischen Züge von Stamper, ein Talent in jeder erdenklichen Art von Tiefenbohrungen, verweisen auf Jesus: Nachdem er eine bunt zusammengesetzte Mannschaft an Bohrungsexperten zu einem Crashkurs in Astronautik

bei der NASA motiviert und auf den herunterfallenden Asteroiden bringt, opfert er sein Leben, um jenes seiner Kumpane und der gesamten Menschheit zu schonen.

Die Retterfiguren sind den Trägern einer zentralisierten Macht zugeordnet, die die Werte der Freiheit und Unabhängigkeit vertritt (sprich: dem US-Präsidenten und seiner Entourage). Die Verhältnisse innerhalb des Establishment und gegenüber der Rettergestalt sind häufig angespannt: Der Machttträger und seine Fachberater schätzen die drohende Gefahr unterschiedlich ein und haben verschiedene Auffassungen bezüglich ihrer Pflicht der Menschheit gegenüber. Dabei wird der ökonomische Aufschwung häufig dem gesundheitlichen, sozialen oder ökologischen Wohlergehen entgegengesetzt.

Die Funktion der Retterfigur, die Katastrophe zu verhindern oder zu überleben, wird häufig mit einem Umdenken auf den höchsten politischen Etagen verbunden. Der Machttträger kommt durch die apokalyptischen Ereignisse zur Einsicht und zur Wiederentdeckung der eigentlichen Bedeutung amerikanischer Grundwerte. In *THE DAY AFTER TOMORROW* legt der US-Vizepräsident, der seinen vom Unwetter getöteten Vorgesetzten vertritt, ein Schuldbekenntnis vor der Nation am Fernseher ab: „Die zerstörerische Gewalt der Natur, die wir in den vergangenen Wochen erleben mussten, hat uns alle mit tiefer Demut erfüllt. Viele Jahre haben wir geglaubt, wir könnten uns an den Ressourcen unseres Planeten uneingeschränkt bedienen, ohne Konsequenzen. Wir haben uns geirrt. Ich habe mich geirrt. Dass ich aus einem Konsulat im Ausland zu Ihnen spreche, ist Zeugnis unserer veränderten Realität. Nicht nur wir Amerikaner, sondern auch viele andere sind nun Gäste in den Ländern, die wir einst als ‚Dritte Welt‘ bezeichnet haben. Sie nahmen uns in Zeiten der Not bei sich auf und gewährten uns Schutz. Und ich empfinde große Dankbarkeit für ihre Gastfreundschaft.“ (01:47:11-01:47:55, Übersetzung ins Deutsche durch die Autorin).

### Reisen zwischen Welten und Gegenwelten

Die Transformation von der ersten zur zweiten Welt ist stets mit der der Retterfigur verbunden; beide wiederum spiegeln sich in der räumlichen Gestaltung wider. Denn die Zerstörung fungiert nicht nur als Schaltstelle zwischen unterschiedlichen Welten mit verschiedenen Machtverhältnissen und Moralvorstellungen, sondern sie bringt grundlegende räumliche Veränderungen mit sich.

Die erste Welt entfaltet ihre Blüte im großstädtischen Raum, häufig zu Lasten des Landes: In *CHILDREN OF MEN* hat die überlebende Stadt die umliegende Natur vollständig zerstört, in *THE DAY AFTER* ist die ländliche Idylle um Kansas City von der militärischen Atomrüstung dominiert.

In der Notsituation wird die Stadt zum unwirtlichen Ort. Ohne Energieversorgung und Hochtechnologie können Großstädte nichts mehr anbieten. Ihre

Stärken wie die imposanten Gebäude, die Konzentration an Menschen und Ressourcen, die Straßen, die Kommunikationsmittel werden vielmehr zum Verhängnis. Die vor der Katastrophe als uninteressant erscheinenden Orte jenseits der Städte (die Wüste, die Arktis, der Tiefgrund, der Satellit, das Ausland usw.) entlarven sich als Inseln des Überlebens.

Am eindrucklichsten erscheint die Gestaltung der Räume in *TWELVE MONKEYS*, in dem ein komplexes Netzwerk von unterschiedlich gekennzeichneten Orten über die Logik der Zeitabfolgen hinweg gebildet wird: Die Unterwelt als einziger Bereich des Überlebens nach der Katastrophe wird der Erde entgegengesetzt, einerseits in seiner früheren, von Städten geprägten Erscheinung, andererseits im unbewohnbaren, winterlichen Aussehen nach der tödlichen Virusepidemie. Dazu kommen viele andere Orte, die unterschiedliche Aspekte menschlichen Lebens veranschaulichen: die psychiatrische Klinik, die Villa des Reichen, das Labor der verantwortungslosen Wissenschaftler, die heruntergekommenen Viertel der Armen und der Resistenz.

Die apokalyptischen Transformationsprozesse verleihen auch den räumlichen Dimensionen eine starke Dynamik. Vor allem durch Bewegungen und Reisen wird die erste Welt mit allen anderen, ihr entgegengesetzten Welten in spannungsvolle Verbindungen gebracht. Beispielsweise reist in *THE DAY AFTER TOMORROW* der Klimatologe Jack Hall (Dennis Quaid) mit dem eben geretteten Sohn und weiteren Überlebenden per Helikopter direkt von einem eiszzeitlichen New York zur gemütlichen Wüste an der US-mexikanischen Grenze.

Wie in der Johannesoffenbarung und in ihrer Rezeption durch die europäische Religionsgeschichte hindurch wird in der apokalyptischen Vision die Welt mit unterschiedlichen Gegenwelten konfrontiert. Diese typische Dynamik charakterisiert nicht nur die fiktionalen räumlichen Strukturen, sondern kann auch auf der pragmatischen Ebene beobachtet werden. Die apokalyptische Vision kann selbst als Gegenwelt aufgefasst werden, die in einem spannungsvollen Verhältnis zur Welt ihrer Rezipienten steht.

### Apokalyptischer Film als Vision

Neben typischen semantischen Motiven und Transformationsprozessen weisen viele der besprochenen Filme einen selbstreflexiven Zug auf. Beispielsweise geben zahlreiche der betrachteten Katastrophenfilme die Johannesoffenbarung als expliziten Interpretationsrahmen vor, indem sie diese wörtlich zitieren. In *METROPOLIS* wird das Titelblatt „Die Offenbarung Sankt Johannis“ eingeblendet (01:17:24); in *DAS SIEBENTE SIEGEL* – neben dem programmatischen Titel – liest die Ehefrau des Ritters daraus vor, während sie, Antonius Block und sein Gefolge im Schloss auf den Tod warten (ab 01:25:52, zitiert wird aus Offb 8,7-11). Auch in *THE DAY AFTER* wird anlässlich eines auf den Trümmern gehaltenen Gottesdienstes aus dem letzten Buch der Bibel vor-

gelesen.<sup>20</sup> In *ARMAGEDDON* spielt neben dem Titel (vgl. Offb 16,16) auch die Identifizierung der drohenden Vernichtung mit „dem schlimmsten Teil der Bibel“ eine Rolle (00:24:27). In *TWELVE MONKEYS* zitiert die weibliche Hauptfigur, die Psychiaterin Kathryn Raily (Madeleine Stowe), die Johannesoffenbarung in einem Vortrag mit dem Titel „Madness and Apocalyptic Visions“ (00:43:05).

Der explizite Hinweis auf das letzte Buch der Bibel kann entweder mit dem kosmischen Ausmaß der Katastrophe und/oder mit dem Visionscharakter verbunden werden. Wie das letztgenannte Beispiel gut illustriert, kann der visionäre Charakter innerhalb der Filmhandlung als psychiatrische Störung interpretiert werden. Beispielsweise in *THE TERMINATOR* wird Sarah Connor (Linda Hamilton) immer wieder vom gleichen Alptraum, der Vision einer atomaren Zerstörung, heimgesucht. Aus diesem Grund wurde sie in eine psychiatrische Klinik eingewiesen und ihr Sohn einer Adoptivfamilie anvertraut.

Aus der Rezeptionsperspektive kann der visionäre Charakter dem apokalyptischen Film als ganzem zugesprochen werden, denn er zeichnet Szenarien vor, die von den Zuschauenden prinzipiell nur in der Fiktion erlebbar sind. Die bewegten Bilder, die mit Pathos und Spannung den Countdown bis zur Katastrophe inszenieren, führen vor Augen, wie schlimm es unserer Welt ergehen könnte; aber auch, wie eine neue Welt nach der Katastrophe – und unter Einfluss eines amerikanisch-demokratischen Machtverständnisses – aussehen könnte.<sup>21</sup> Diese filmische Auseinandersetzung mit negativen und positiven Gegenwelten kann die Züge einer Mahnung aufweisen; sie ruft bestehende politische, soziale, ökologische Missstände oder die Zerbrechlichkeit der Erde in Erinnerung. Dies geschieht sehr explizit im Abspann von *THE DAY AFTER*, in dem die reale Gefahr durch die Atomaufrüstung mit Nachdruck thematisiert wird.

Trotz aller Vernichtung und Zerstörung vermitteln die filmischen, apokalyptischen Gegenwelten eine Hoffnungsbotschaft, denn auch in den schlimmsten Lagen ist es das Gute im Menschen, das Lösungen zum Überleben herbeiführt. An dieser Stelle scheint es mir angebracht, die wiederkehrenden Anspielungen auf Gott zu nennen, der dem Helden beizustehen hat. Die Theologie scheint stark der Anthropologie untergeordnet zu werden. Nie wird Gott der Katastrophe beschuldigt, denn der apokalyptische Film spielt sich ganz im Diesseits des Unterhaltungskinos ab.

<sup>20</sup> Ab 01:32:10; eine Stimme setzt mit Offb 9,1-2 in der vorangehenden Szene an und wird über den Schnitt in die neue Szene weitergeführt, wo klar wird, dass der Sprechende vor einer Gemeinde predigt.

<sup>21</sup> Dazu siehe Seeßlen, Georg/Jung, Fernand: *Science Fiction. Grundlagen des populären Films*, Bd. 1, Marburg 2003, 421-428 und Bd. 2, 591-620; vgl. auch Bürger, Peter: *Kino der Angst. Terror, Krieg und Staatskunst aus Hollywood*, Stuttgart<sup>2</sup> 2007, 371-383.

Lf III 1158:2

HANDBUCH  
THEOLOGIE UND POPULÄRER FILM

Herausgegeben von  
THOMAS BOHRMANN  
WERNER VEITH | STEPHAN ZÖLLER

BAND 2



FERDINAND SCHÖNINGH  
PADERBORN · MÜNCHEN · WIEN · ZÜRICH

1651282

Umschlagabbildung:

Spider-Man, USA 2002, Columbia Pictures/Marvel Enterprises/Laura Ziskin Produktions

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Satz: Textwerkstatt München  
Umschlaggestaltung: Anna Braungart, Tübingen

Gedruckt auf umweltfreundlichem, chlorfrei gebleichtem  
und alterungsbeständigem Papier © ISO 9706

© 2009 Ferdinand Schöningh, Paderborn  
(Verlag Ferdinand Schöningh GmbH & Co. KG, Jühenplatz 1, D-33098 Paderborn)

Internet: [www.schoeningh.de](http://www.schoeningh.de)

Alle Rechte vorbehalten. Dieses Werk sowie einzelne Teile sind urheberrechtlich geschützt.  
Jede Verwertung in anderen als den gesetzlich zugelassenen Fällen ist ohne vorherige  
schriftliche Zustimmung des Verlages nicht zulässig.

Printed in Germany. Herstellung: Ferdinand Schöningh, Paderborn

ISBN 978-3-506-76733-2

## Inhalt

Einleitung..... 9

### A. Analysen

#### I. Genres

*Wolfgang Luley*

Es war einmal im Westen: Religiöse Motive im Post-Western –  
Von „DANCES WITH WOLVES“ (1990) bis „3:10 TO YUMA“ (2007) ... 15

*Thomas Hausmanninger*

Mythen von Religion. Comicverfilmungen in den USA ..... 31

*Peter Hahnen*

Sinnvolle Visionen. Filmmusical und Theologie..... 53

*Werner Veith*

Bewegung – Bilder – Botschaften. Sportspielfilm und Sport im Kontext  
moderner Gesellschaften..... 67

*Thomas Bohrmann/Matthias Reichelt*

Komik als Unterhaltung. Überlegungen zur Filmkomödie..... 83

## II. Regisseure

- Charles Martig*  
Krieg und Gewalt, Angst und Begehren: Das Kino-Universum von Stanley Kubrick .....99
- Inge Kirsner*  
Actionästhet, Vielfilmer, Identitätssucher: Ridley Scott und seine Kinowelten ..... 111
- Gerhard Hroß*  
Engel in Plastiktüten und Teufel ohne Hörner: Die Filme von Guillermo del Toro ..... 123
- Andrea Bieler*  
Abtauchen mit Luc Besson: Spuren impliziter Religion im Werk des französischen Filmemachers ..... 137
- Matthias Wörther*  
Horror, Komik, Supermänner. Das Genrekino des Sam Raimi ..... 149

## III. Figuren

- Martin Löwenstein*  
Divus Rex – Der göttliche König im Film..... 163
- Joachim Valentin*  
Wer so klein sein kann wie dieses Kind, der ist im Himmelreich der Größte (Mk 9, 36/37). Zur religiösen Relevanz des Kindes im Film ..... 175
- Werner Schneider-Quindeau*  
Der Reformator als Leinwandheld: Lutherfilme zwischen Geschichte und Ideologie ..... 189

- Thomas Bohrmann*  
„Aus großer Kraft folgt große Verantwortung“: Superhelden im Kino.....199
- Manfred Tiemann*  
Der protestantische Pfarrer und seine Familie im Film .....213

## IV. Motive

- Ulrike Vollmer*  
Vater, Mutter, Kinder? Familienbilder in populären Filmen .....225
- Peter Hasenberg*  
Störung und Entstörung: Schuld und Sühne im Film .....239
- Daria Pezzoli-Olgiati*  
Vom Ende der Welt zur hoffnungsvollen Vision. Apokalypse im Film.....255
- Hans-Martin Gutmann*  
Auferstehung als Thema im Film .....277
- Karl Matthias Schmidt*  
Der inkorporierte Jesus: Rezeptionen der Passionsgeschichte im populären Film.....295

## B. Der populäre Film in der Schule

- Thomas vom Scheidt*  
„Können wir nicht mal wieder einen Film gucken?“ Das Medium Film im Religionsunterricht .....311

## C. Anhang

Bibliografie.....	323
Filmografie.....	335
Kommentierte Internetadressen.....	377
Register der zitierten Filme (1. und 2. Band).....	379
Register der zitierten Regisseure (1. und 2. Band).....	388
Abbildungsverzeichnis und Nachweis der Bildzitate.....	393
Autorinnen- und Autorenverzeichnis.....	396
Herausgeberverzeichnis.....	405

## EINLEITUNG

Eine zentrale These zeitgenössischer Säkularisierungstheorien behauptet ein fortwährendes Schwinden von Religion aus dem öffentlichen Leben heutiger moderner Gesellschaften. Wiedererstarkende religiöse Fundamentalismen und ein allgemein zu beobachtendes wiedererwachtes Interesse an Religion<sup>1</sup> verdeutlichen aber, dass die vorgenannte These nur die halbe Wahrheit zu erklären vermag. Das Religiöse scheint keineswegs aus unserer alltäglichen Lebenswelt zu verschwinden. Und obschon empirische Untersuchungen zur Kirchenzugehörigkeit in Deutschland<sup>2</sup> noch immer einen Rückgang institutioneller (kirchlicher) Religiosität belegen, scheint doch das Bedürfnis nach religiöser Sinnorientierung in unserem Alltag entgegen aller modernen „Entzauberungstendenzen“ nach wie vor lebendig.

Anschaulich zeigt dies der populäre Kinofilm, der als eines der beliebtesten Unterhaltungsmedien der Moderne auch heute noch mit zahlreichen religiösen Bezügen aufzuwarten und die Zuschauer zu fesseln vermag. Freilich macht die Zahl derjenigen Kinofilme, die Religion explizit zur Sprache bringen im Verhältnis zur Menge der alljährlich produzierten Actionfilme, Liebeskomödien und Comic-Verfilmungen nur einen geringen Anteil aus. Dennoch sind die Adaptionen existenzieller und religiöser Themen in aktuellen Kinofilmen derart vielfältig und zahlreich (man denke nur an zentrale Motive wie Leid, Krankheit, Vergänglichkeit, Tod, Verbrechen, Schuld, Sühne, Hass, Liebe oder Freundschaft), dass man auch der gegenwärtigen Filmkultur zumindest implizite Bezüge zum Religiösen nicht absprechen kann.<sup>3</sup>

Als paradigmatisch kann man in diesem Zusammenhang das Science-Fiction-Abenteuer THE MATRIX (Matrix, USA 1999, R: Larry und Andy Wachowski) betrachten, dessen reiche Symbolsprache vielfältige implizite und explizite religiöse Bezugnahmen aufweist.<sup>4</sup> Der Film schildert ein apoka-

<sup>1</sup> Zu denken wäre hier beispielsweise an die ausführliche Berichterstattung der Medien über den Tod Papst Johannes Paul II., die Papstwahl, den Kölner Weltjugendtag und der nachfolgenden Reisen von Papst Benedikt XVI. sowie an die vielfältigen spirituellen Angebote im Rahmen der Erwachsenenbildung und auf dem Büchermarkt.

<sup>2</sup> Vgl. dazu die Daten des Religionswissenschaftlichen Medien- und Informationsdienstes e.V. im Internet unter [http://www.remid.de/remid\\_info\\_zahlen.htm](http://www.remid.de/remid_info_zahlen.htm) (Stand: 02.06.2009).

<sup>3</sup> Die hier zu Grunde gelegte Unterscheidung von *expliziter* und *impliziter* Religiosität bezieht sich zum einen auf eine objektive Präsenz von Religion im Film (z.B. eine eindeutige religiöse Symbolsprache oder die Darstellung religiöser Figuren oder Praktiken) und zum anderen auf eine bewusste filmische Thematisierung von Ereignissen, die in unserer Alltagserfahrung religiös konnotiert sind und daher eine religiöse Interpretation prinzipiell zulassen (z.B. die Hingabe aus Nächstenliebe, der freiwillige Opfertod, die Aufarbeitung von Schuld oder die Erlösung durch die Kraft übergroßer Liebe).

<sup>4</sup> Vgl. dazu die Überlegungen im ersten Band des „Handbuch Theologie und populärer Film“: Fritsch, Matthias J.: Von Star Trek, Matrix & Co. Theologische Aspekte von Science-Fiction.