

Daria Pezzoli-Olgiati

Retterfiguren in Dystopien. Vieldeutigkeit apokalyptischer Motive im Spielfilm,  
in: Blum, Lothar / Schiefer, Markus / Wagner, Peter / Zuschlag, Christoph (Hg.),  
Untergangsszenarien. Apokalyptische Denkbilder in Literatur, Kunst und Wissenschaft,  
Berlin: Akademie Verlag 2013, 231–251.

DARIA PEZZOLI-OLGIATI

## Retterfiguren in Dystopien

Vieldeutigkeit apokalyptischer Motive im Spielfilm

In diesem Beitrag möchte ich das Vorkommen apokalyptischer Motive im Film anhand ausgewählter Beispiele thematisieren. Mit der Auswahl dreier unterschiedlicher Produktionen aus der Filmgeschichte, aus dem populären Kino und aus dem Autorenfilm, sollen Grundtendenzen diskutiert werden, ohne behaupten zu wollen, dass sie in allen Fällen generalisierbar sind. Vielmehr geht es darum aufzuzeigen, wie die Anlehnung an die Johannesoffenbarung im Film variiert. Die biblischen Verweise können nämlich, je nach filmischer Produktion, mit unterschiedlichen Funktionen und Bedeutungen assoziiert werden.

Mein Zugang ist in der Religionswissenschaft angesiedelt und gründet auf der Rezeption des Forschungsfeldes ›Film und Religion‹, das sich vor allem in den letzten Jahren entfaltet hat. Es liegen zahlreiche mögliche theoretische Optionen vor, um das Verhältnis zwischen Religion und Film zu erfassen; es spannt sich ein großer Bogen von religionsphänomenologischen Konzepten bis hin zu funktionalen Äquivalenztheorien.<sup>1</sup>

Angesichts des Themas, das hier im Zentrum steht, möchte ich beides, Religion und Film, aus einer kommunikationstheoretischen Perspektive betrachten. Dieser Zugang, der stark von der Kulturwissenschaft beeinflusst ist, hat sich als ein fruchtbarer Weg erwiesen. In diesem Kontext werden Religion und Film als komplexe Kommunikationssysteme betrachtet, die in Wechselwirkung stehen und sich gegenseitig beeinflussen.<sup>2</sup>

Die Frage nach den Funktionen und Bedeutungen apokalyptischer Motive im Film setzt somit voraus, dass man die filmische Produktion in den Mittelpunkt stellt. Man

---

<sup>1</sup> Vgl. hierzu als erste Information (nach Erscheinungsjahr aufgelistet): Margaret R. Miles: *Seeing is Believing. Religion and Values in the Movies*. Boston 1996; John C. Lyden: *Film as Religion, Myths, Morals, and Rituals*. New York 2003; Brent R. Plate (Hrsg.): *Representing Religion in World Cinema. Filmmaking, Mythmaking, Culture Making*. Palgrave 2003; Melanie J. Wright: *Religion and Film. An Introduction*. London 2007; Daria Pezzoli-Olgiati: *Film und Religion. Blick auf Kommunikationssysteme und ihre vielfältigen Wechselwirkungen*. In: *Religious Turns – Turning Religions. Veränderte kulturelle Diskurse – neue religiöse Wissensformen*. Hrsg. von Andreas Nehring/Joachim Valentin. Stuttgart 2008, S. 45–66. William L. Blizek (Hrsg.): *The Continuum Companion to Religion and Film*. London 2009; Marie-Therese Mäder: *Film und Religion. Ein multidisziplinäres Forschungsfeld*. In: *Religiöse Blicke – Blicke auf das Religiöse*. Hrsg. von Bärbel Beinhauer-Köhler u. a. Zürich 2010, S. 325–347.

<sup>2</sup> Vgl. Pezzoli-Olgiati, *Film und Religion* (wie Anm. 1).

kann beispielsweise untersuchen, wie Filme mit biblischen Verweisen umgehen, welche Bedeutung sie im Rahmen des Werkes und seiner Wirkung und Rezeption übernehmen können. Diese Präzisierung des Forschungsgegenstandes ist aus zwei Gründen wichtig: Erstens zeitigt dies Konsequenzen auf der methodischen Ebene: Der Film muss mit geeigneten Mitteln untersucht werden, die sowohl seinen narrativen als auch ästhetischen Eigenschaften gerecht werden. Zweitens gilt der Film in dem hier gewählten Kontext als ein mögliches Glied eines religiösen Tradierungsprozesses: Der Film als Medium wird durch die explizite Anlehnung an das letzte Buch der Bibel zu einem gesellschaftlichen Ort, an dem christliche religiöse Inhalte und Verweise thematisiert, verfremdet und im weitesten Sinne weitergegeben werden. Der Film kann somit als eine Kunstform verstanden werden, die der Religion im öffentlichen Raum eine Präsenz verleiht.<sup>3</sup>

Die hier in der gebotenen Kürze formulierten Voraussetzungen bilden den Rahmen dieser Studie, die drei Filmbeispiele untersucht und untereinander vergleicht. Nach einer Einführung in den Themenbereich der Apokalypse im Film werden *Metropolis* (Fritz Lang, D 1925/26), *Armageddon* (Michael Bay, USA 1998) und *Twelve Monkeys* (Terry Gilliam, USA 1995) behandelt. Es ist nicht möglich, alle drei Werke einer detaillierten Analyse zu unterziehen, die neben der Filmanalyse auch die Betrachtung des Produktionskontextes, der Distribution und Rezeption umfassen würde.<sup>4</sup> Ich werde mich auf filmanalytische Schritte und selektiv auf Themen konzentrieren, die für die im Zentrum stehende Fragestellung besonders relevant sind: die Topographie der Stadt Metropolis beim ersten Filmbeispiel, die Rolle der politischen Macht in der Rettung der Welt im zweiten, die Struktur der Zeit und ihr Paradox im dritten. Eine vergleichende Betrachtung schließt den Beitrag ab.

## Apokalyptische Motive in filmischen Dystopien

Die Apokalypse wird in der Kunst häufig mit dem Weltende identifiziert.<sup>5</sup> Damit wird ein Topos aufgenommen, der in vielen religiösen Gemeinschaften und allgemein in christlich geprägten Gesellschaften verbreitet ist. Eine ähnliche, meiner Meinung nach reduktionistische Deutung wird auch gegenüber dem Film vorgenommen: Die cineasti-

<sup>3</sup> Vgl. Daria Pezzoli-Olgiati: Eine illustrierte Annäherung an das Verhältnis zwischen Medien und Religion. In: Beinhauer-Köhler, *Religiöse Blicke* (wie Anm. 1), S. 245–266.

<sup>4</sup> Über die Relevanz dieser Ebenen der Filmanalyse im Forschungsbereich »Film und Religion« vgl. Wright, *Religion and Film* (wie Anm. 1), S. 11–31. Zur Relevanz der Filmauswahl vgl. auch Amir Hussain: *Apocalyptic Visions*. In: *Journal of Religion and Film* 4 (2000)

<sup>5</sup> Als Illustration kann auf die Ausstellung »Der Weltuntergang« hingewiesen werden, die Harald Szeemann 1999 im Kunsthaus Zürich gemacht hat: Ernst Halter/Martin Müller (Hrsg.): *Der Weltuntergang, Mit einem Lesebuch*. Kunsthaus Zürich 27. August – 7. November 1999. Zürich 1999. Vgl. auch Marcus Stiggeler: *Fin de Siècle – Fin du Globe*. Endzeitstimmung im Film der 90er Jahre. In: *Filmdienst* 51, 21 (13. Oktober 1998), S. 4–8.

sche Apokalypse wird gerne mit dem Ende der Welt gleichgesetzt, was mit den großzügig eingesetzten *special effects* der Unterhaltungsindustrie inszeniert wird.<sup>6</sup>

Eine detaillierte Auseinandersetzung mit populären Filmen, die apokalyptische Motive einsetzen, zeigt jedoch auf, dass diese eine Spannung zwischen Zerstörungsszenarien und der Zeit nach der Zerstörung erzeugen. Obwohl die Bandbreite der Variationen beträchtlich und die Zukunft nach der Zerstörung häufig ungewiss sind, spielt das Motiv der apokalyptischen Zerstörung im *mainstream*-Kino stets mit der Hoffnung auf eine neue, bessere Zukunft.<sup>7</sup>

### Semantische Verweise des Films auf die Offenbarung des Johannes

In der Spannung zwischen Untergang und Neuanfang spielen im Film häufig die unten aufgeführten Motive eine Rolle, die ich als semantische Verweise auf den biblischen Text bezeichnen möchte. Diese Anspielungen auf die Offenbarung können in der filmischen Narration und/oder in der Ästhetik der Oberfläche etwa mittels von Verweisen auf die Geschichte der Ikonographie der Offenbarung oder mit Hilfe von deutlichen Markierungen im Audio beispielsweise mit Musikzitat<sup>8</sup> gemacht werden.

a) *Zerstörung und Tod* sind immer eng verbunden: Die Zerstörung betrifft die Welt oder große Teile davon als den Lebensraum der Menschen (Abb.1-3/Tafel 19). In diesem Sinne wird dem Bezug zum Text der Offenbarung, auf den visuell und narrativ verwiesen wird, treu geblieben. Denn bereits in der biblischen Schrift betrifft die Zerstörung die Erde als einen Teil der Schöpfung, in dem sich das menschliche Leben entfaltet.<sup>9</sup>

b) Die Erde und die betroffene Welt erscheinen sehr häufig in *städtischer Form*: Dadurch zielt die Zerstörung von Leben auf das Wirken und das Leben von Menschen. Die Städte gelten dabei als *pars pro toto* für die Leistung menschlicher Zivilisation. Dieser Zug kann auch direkt mit dem biblischen Text in Verbindung gebracht werden, denn die

<sup>6</sup> Vgl. dazu als Vertiefung: Brent S. Plate/Tod Linafelt: 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) (<http://www.unomaha.edu/jrf/Vol7No1/seebeyond.htm>, 29. 8. 2011).

<sup>7</sup> Die Studie ist veröffentlicht unter: Daria Pezzoli-Olgiati: Vom Ende der Welt zur hoffnungsvollen Vision. Apokalypse im Film. In: Handbuch Theologie und populärer Film. Hrsg. von Thomas Bohrmann u.a. Paderborn u. a. 2009, S. 255-275. Weitere Studien zur Aufnahme der Offenbarung im Film sind: Charles Martig/Matthias Loretan: Apokalyptische Visionen im Film. Geschichtsbilder zwischen Weltuntergang und radikalem Neuanfang. In: Zukunft unter Zeitdruck. Auf den Spuren der »Apokalypse«. Zürich 1998, S. 109-134; Melanie Wright: »Every eye shall see him«, Revelation and Film. In: The Way the World Ends? Hrsg. von William John Lyons/Jorunn Økland. Sheffield 2009, S. 76-94; Conrad E. Ostwalt: »The End of Days«. In: The Continuum Companion to Religion and Film. Hrsg. von William L. Blizek. London/New York 2009, S. 290-299.

<sup>8</sup> Ein berühmtes Beispiel stellt Ingmar Bergmanns *Det Sjunde Inseplet* (*Das siebente Siegel*, s 1956) dar, der mit einem musikalischen Zitat des Dies Irae einsetzt.

<sup>9</sup> Vgl. als eindruckliche Beispiele Offb 8,7-13; 9,13-21; Offb 18.



Abb. 1: Aus *Metropolis* – Die Unterstadt der Arbeiter wird zerstört.



Abb. 2: Aus *Armageddon* – New York wird von einem Meteoritenregen heimgesucht.



Abb. 3: Aus *Metropolis* – Maria kümmert sich liebevoll um die armen und vernachlässigten Kinder der Arbeiter. Aufgrund der unmenschlichen Schichten haben ihre Väter und Mütter keine Zeit für sie und vergessen sie in der Stunde der Todesgefahr. Damit wird Maria durch den Eigennamen und die Ikonographie mit einer Kinder beschützenden Madonna assoziiert.



Abb. 4: Aus *Armageddon* – Ein riesiger Meteorit bedroht die Existenz des Planeten.

Offenbarung thematisiert das städtische Leben auf vielen Ebenen. In Kürze: Einerseits baut die fiktionale Visionenwelt auf der Spannung zwischen dem korrupten Babylon und dem himmlischen Jerusalem auf;<sup>10</sup> andererseits ist die Offenbarung ein Brief, der an Adressatenkreise gerichtet ist, die in Städten der Provinz Asia im römischen Reich am Ende des 1. Jh. n. Chr. leben.<sup>11</sup> Auch dort, wo die filmische apokalyptische Zerstörung die Natur trifft, sind Städte wichtige Kernzonen, die mitbetroffen sind.<sup>12</sup>

c) Die Vision von Offb 12, in der eine gebärende Himmelsfrau von einem Drachen bedroht wird, wird im Film oft – variiert und verändert – aufgenommen und nicht selten mit den Motiven der Nativität und/oder der Heiligen Familie verbunden (Abb. 3).

d) Sowohl die Zerstörung als auch der Neuanfang sind Ereignisse, die »Menschen aus jedem Stamm und jeder Sprache, aus jedem Volk und jeder Nation«<sup>13</sup> betreffen (Abb. 4/ Tafel 20). *Dieser universale Aspekt* der Zukunft kann im Film soziologisch und/oder geographisch gedeutet werden: Die neue Qualität des Lebens nach der Zerstörung ist für alle Völker der Erde oder für alle sozialen Schichten in der Stadt bestimmt.

Bei den vorgestellten Motiven handelt es sich um zentrale Anspielungen auf die Offenbarung, die in vielen Filmen vorkommen. Dennoch ist die Bandbreite an Zitaten und Wiederaufnahmen dieses Buches und seiner Tradition vielfältig. Man kann jedoch festhalten, dass Filme, die mit apokalyptischen Referenzen spielen, häufig wörtliche Zitate des Buches enthalten (Abb. 5 und 6/ Tafel 29).<sup>14</sup>

Abschließend zu der aufgeführten Liste von rekurrierenden Motiven kann gesagt werden, dass es grundlegende Verweise gibt, die es erlauben, bestimmte Filme als »apokalyptisch« zu bezeichnen. Anhand von religionshistorischen Materialien, die sie aufnehmen und inszenieren, können solche Filme identifiziert werden.

## Filmische apokalyptische Grundstrukturen

Betrachtet man diese Motive im Rahmen der umfassenden Narration, in der sie eingebettet sind, dann bilden folgende Transformationen weitere Formen des Verweises auf die Offenbarung.

a) Die Veränderung *von der Zerstörung zum Neuanfang* geschieht dank des Einsatzes einer oder mehrerer Retterfiguren, die in der Lage sind, die Machtverhältnisse zu beeinflussen und radikal zu verändern. Damit werden neue Kräfte mobilisiert, die zur

<sup>10</sup> Vgl. Offb 17–18 und 21–22,5.

<sup>11</sup> Vgl. Offb 1,4.11 und die Studie von Martin Karrer: *Die Johannesoffenbarung als Brief*. Göttingen 1986.

<sup>12</sup> Als Illustration vgl. *The Day After* (Nicholas Meyer, USA 1983) und *The Day After Tomorrow* (Roland Emmerich, USA 2004).

<sup>13</sup> Offb 5,9; vgl. auch 7,9; 10,11; 17,15.

<sup>14</sup> Für *Armageddon* vgl. 00:24:27, wo das Zerstörungsszenario mit den Worten umschrieben wird: »Basically the worst parts of the Bible«.

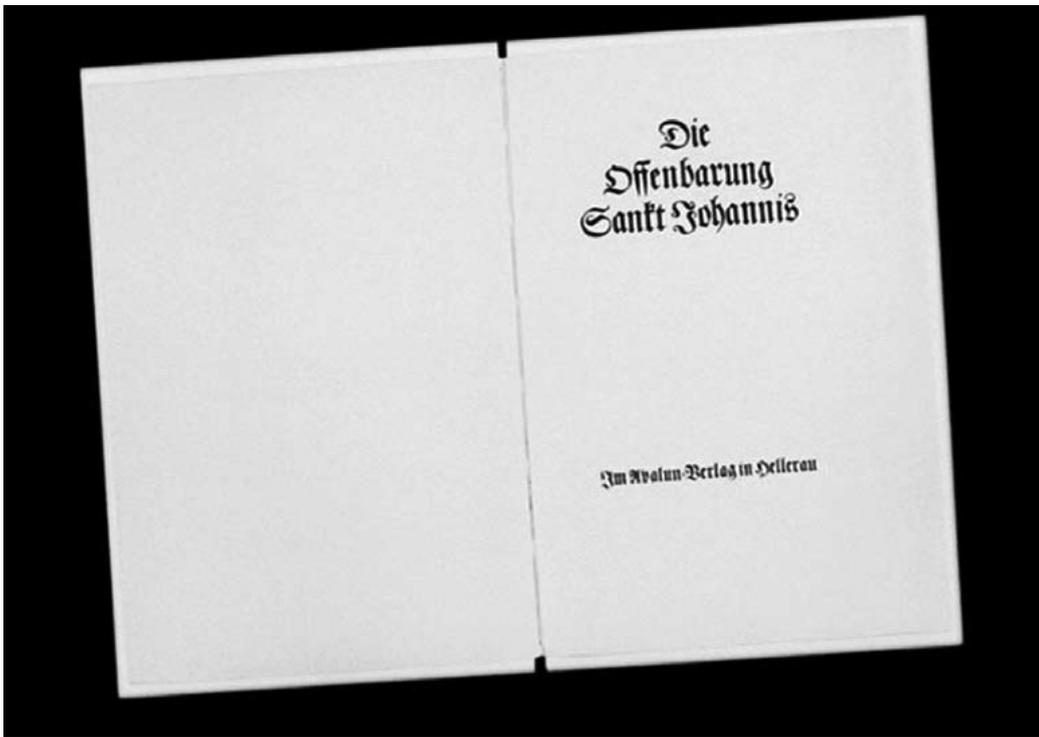


Abb. 5: Zitat der Offenbarung in *Metropolis*

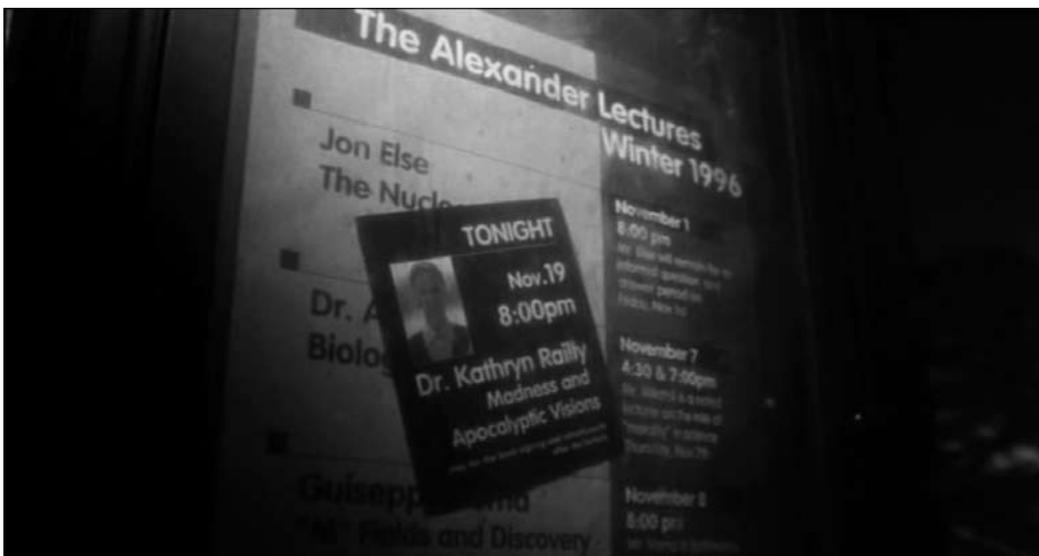


Abb. 6: Zitat der Apokalypse in *Twelve Monkeys*

Rettung der Welt führen. Es ist bemerkenswert, dass viele Filme damit einen politischen oder gesellschaftskritischen Zug thematisieren, der bereits in der Offenbarung sehr stark ist. Gilt die Offenbarung als theologische Auseinandersetzung mit der Geschichte und den transzendenten Mächten, die sie lenken, formulieren viele Filme, die apokalyptische Motive inszenieren, eine Kritik der Machtverhältnisse im säkularen Rahmen des Kinos. Häufig werden die zentralen Retterfiguren mit jesuanischen Attributen versehen (Abb. 7/Tafel 21).



Abb. 7: Aus *Armageddon* – Harry, der sich für die Rettung der Menschheit geopfert hat, hat sein Abzeichen für den Chef der Raumforschungszentrale hinterlassen. Es trägt den Spruch: »FREEDOM/ FOR ALL MANKIND«.

b) Die filmische Umsetzung der visionären Züge des biblischen Buches spielt wie dieses mit der Kontrastierung zwischen *Welt und Gegenwelten*. Am dominantesten erscheint im Film die Darstellung des städtischen Raums vor und nach der Zerstörung; dieselben Räume werden somit filmisch als gegensätzliche Visionen der Stadt inszeniert (Abb. 8 und 9/Tafel 30). In Verbindung mit gesellschaftskritischen Zügen wird der Kontrast zwischen Welten und Gegenwelten auch in Verbindung mit unterschiedlichen Teilen der Stadt gebracht, die als Sinnbild für soziale Missstände rezipiert werden können (Abb. 8 und 10/Tafel 31).

Die Interaktion zwischen der Stadt vor und nach der Zerstörung oder zwischen den unterschiedlichen sozialen Räumen wird meistens mit Reisen realisiert: Die Retterfigur wird somit zum Bindeglied zwischen unterschiedlichen Welten und Zeiten und zum Hauptkristallisationspunkt der Handlung.

Wie oben angedeutet, sind diese Beobachtungen innerhalb einer Studie entstanden, in der zahlreiche populäre Produktionen hinsichtlich ihrer Bezüge zur Offenbarung analysiert wurden.<sup>15</sup> In diesem Beitrag sollen diese Beobachtungen auch jenseits der Sparte

<sup>15</sup> Vgl. oben Anm. 7.



Abb. 8: Aus *Twelve Monkeys* – So sah eine amerikanische Stadt vor der Zerstörung durch einen letalen Virus aus.



Abb. 9: Aus *Twelve Monkeys* – Nach der Zerstörung ist Philadelphia eine Geisterstadt.



Abb. 10: Aus *Twelve Monkeys* – Die Überlebenden leben unter der Erde in Käfigen und sind der Macht der Wissenschaftler vollständig ausgeliefert.

des *mainstream*-Kinos angewandt werden. Die Leitfrage kreist um die Art der Verwendung von apokalyptischen Motiven und narrativen Strukturen und um ihre Funktion und Bedeutung innerhalb der drei ausgewählten Produktionen.

Die Auswahl der Filmquellen gründet auf folgenden Überlegungen: Mit *Metropolis* wird ein filmhistorischer Blick auf die Entstehung der Verbindung zwischen apokalyptischen Motiven und Science-Fiction geworfen. *Armageddon* und *Twelve Monkeys* eignen sich gut für einen Vergleich, denn sie weisen zahlreiche gemeinsame Züge auf: Beide stellen dystopische Zustände in der Zukunft dar und inszenieren den gleichen Schauspieler, Bruce Willis, in der Titelrolle. Ist jedoch *Armageddon* ein Paradebeispiel für die Art, wie die Filmindustrie in Hollywood apokalyptische Elemente filmisch umsetzt, geht es Terry Gilliam mit *Twelve Monkeys* um ein eigenwilliges, mehrdeutiges und unvorhersehbares Werk. Die Verbindung zwischen den drei Filmen ist durch den Science-Fiction-Charakter<sup>16</sup> gegeben. In allen drei Filmen reiben sich futuristische, technische Errungenschaften mit despotischen Machtverhältnissen an der Schnittstelle zwischen Politik, Wirtschaft und Wissenschaft.

<sup>16</sup> Zur Frage, ob die cineastische Science-Fiction als Filmgenre oder als Erzählmodus betrachtet werden sollte vgl. Simon Spiegel: *Die Konstruktion des Wunderbaren: Zu einer Poetik des Science-Fiction-Films*. Marburg 2007 und Georg Seeßlen/Fernand Jung: *Science Fiction. Grundlagen des populären Films*. 2. Bde. Marburg 2003. Zum Verhältnis zwischen Science Fiction und Religion vgl. Charles Martig/Daria Pezzoli-Olgiati (Hrsg.): *Outer Space. Reisen in Gegenwelten. Film und Theologie* 13. Marburg 2009.

Filmgeschichtliche Perspektive: *Metropolis* (Fritz Lang, D 1925 / 26)

In der futuristischen Stadt Metropolis führt eine Elite ein luxuriöses Leben. Die florierende Wirtschaft in Metropolis gründet auf der Arbeit einer anonymen, unter-drückten Masse von Arbeitern, die das Leben in der Fabrik und in einem abgesonderten, unterirdischen Stadtviertel verbringen. Maria hütet die Kinder der Arbeiter und zeigt ihnen einmal das Leben der Kinder der Privilegierten, indem sie mit den armen Kindern in den Vergnügungsbereich der Elite eindringt. Bei dieser Gelegenheit begegnet sie Freder Fredersen, dem Sohn des wichtigsten Mannes in Metropolis. Durch die Liebe zu Maria entwickelt Freder ein Bewusstsein für die herrschende soziale Ungerechtigkeit. Zusammen versuchen sie dagegen anzukämpfen und die Arbeiter auf ihre Grundrechte aufmerksam zu machen. Rotwang, ein genialer, böser Wissenschaftler, entführt Maria, um ihr Aussehen auf einen von ihm erfundenen Roboter zu transferieren. Die schön aussehende Maschine verführt sowohl die Männer aus der Elite als auch jene der Arbeiterklasse. Die Stadt gerät aus dem Gleichgewicht, die Energiezentrale (das vitale Zentrum der technologischen Zukunftsstadt) wird zerstört, die Arbeiter rebellieren. Schließlich schaffen es Maria und Freder, die Arbeiterklasse mit den Machthabern zu versöhnen. Der Stummfilm, der durch seine Ästhetik auch heutige Zuschauende fasziniert, ist in der rekonstruierten Form einer kürzeren Fassung auf DVD erhältlich.<sup>17</sup>

In Bezug auf die Verwendung der Apokalypse im Film ist dieses Werk von zentraler Bedeutung, nicht zuletzt, weil *Metropolis* den Anfang der cineastischen Science-Fiction markiert und ihre Entwicklung nachhaltig beeinflusst hat.<sup>18</sup> In *Metropolis* treffen apokalyptische Motive und Science-Fiction prototypisch zusammen. Die Verweise auf das letzte Buch der Bibel sind vielfältig und unübersehbar: Das Buch der Offenbarung wird gezeigt (Abb. 5), wörtliche Textzitate werden eingeblendet. Die Hure Babylon von Offb 17–18 wird durch die Bühnenszenierung der Tafel XIII aus Albrecht Dürers Illustrationen der Offenbarung von 1498 in Erinnerung gerufen: Die perfekt aussehende Roboter-Maria tritt als erotische Variété-Figur in einem nur Männer vorbehaltenen Club auf.

Überhaupt bilden die Spannungen der Stadt Metropolis den stärksten Verweis auf die Apokalypse. Der Palast von Johann Fredersen, der über die Stadt hinausragt, heißt »Turm Babylon«. Mit ihrer phantastischen Erscheinung weist die Stadt Metropolis durchaus den Charakter einer Zukunftsvision auf, vielleicht – angesichts der Dichte an apokalyptischen Zitaten – des himmlischen Jerusalems auf Erden (Abb. 11).

---

<sup>17</sup> Eine Originalfassung des Films wurde 2009 in Buenos Aires gefunden. Dazu vgl. nzzOnline, 29. Oktober 2009, [http://www.nzz.ch/nachrichten/kultur/film/das\\_utopia-puzzle\\_1.3939805.html](http://www.nzz.ch/nachrichten/kultur/film/das_utopia-puzzle_1.3939805.html) (17. August 2011). Zur Entstehung des Films vgl. z.B. Michael Minden/Holger Bachmann: Fritz Lang's *Metropolis*. Cinematic Visions of Technology and Fear. Rochester, NY 2000.

<sup>18</sup> Dazu Georg Seeßlen/Fernand Jung, Science Fiction (wie Anm. 16), Bd. 1, S. 85–97.



Abb. 11: Aus *Metropolis* – Die Stadt mit dem Palast des Diktators.

Die Topografie der Stadt lebt von starken Gegensätzen zwischen der futuristischen Stadt und ihren Gegenwelten:<sup>19</sup> Die Jugendlichen der Elite amüsieren sich in den »himmlischen Gärten«, irgendwo in der Nähe des Himmels, mit Sport und schönen, halbnackten Frauen. Die Unterstadt der Arbeiter verfügt hingegen über Merkmale der Hölle: Es gibt dort keine Luft, keine Sonne, nur künstliches Licht. Sie ist durch vergitterte Aufzüge erreichbar, die die Arbeiter aus der Fabrik voller Rauch in ihre Schlafkasernen und umgekehrt befördern.

Das Vergnügungsviertel der Elite, in dem die Roboter-Maria als Prostituierte auftritt, ist reich und korrupt. Hier scheint die apokalyptische Babylon-Figur, die zugleich prostituierte und mächtige Stadt ist, einen Nachklang im Film gefunden zu haben.

Einige Orte fügen sich jedoch nicht in diese schematische, vertikal angedeutete Reihung von Stadtteilen, die von den oberen Gärten zum Bereich der wirtschaftlichen Produktion und der Verkehrsmittel hinunter zur Fabrik und Hölle der Arbeiter führt: Rot-

<sup>19</sup> Einen interessanten Zugang zur Raumkonstruktion in diesem Film zeigt Sacha Keilholz: *Metropolis – ein Labyrinth zwischen Chaos und Ordnung*. In: *Schattenbilder – Lichtgestalten. Das Kino von Fritz Lang und F. W. Murnau*. Filmstudien. Hrsg. von Maik Bozza/Michael Herrmann. Bielefeld 2009, S. 101–121.



Abb. 12: Aus *Metropolis*



Abb. 13: Aus *Metropolis*



Abb. 14: Aus *Metropolis* – Abb. 12-14: In Rotwangs Haus wird der Mensch zum Schöpfer einer Frauen-Maschine; die Katakombe in der Maria zu den Arbeitern spricht verleiht deren Befreiungsprogramm christliche Züge; im Fiebrerausss sieht Freder wie die gotischen Skulpturen der Kathedrale das apokalyptische Ende mit einem Totentanz einleiten.

wangs Haus, eine unterirdische Katakomben- und die Kirche. Diese werden als historische Orte dargestellt, die räumlich zwar mit der futuristischen Stadt irgendwie verbunden sind, dennoch architektonisch nicht ins harmonische Gesamtkonzept integriert werden konnten. Interessanterweise sind die Hauptfiguren Maria und Freder visuell und narrativ mit diesen Orten assoziiert, die explizit religiös, christlich und apokalyptisch gekennzeichnet sind. Damit nimmt ihre Handlung, die zur Versöhnung zwischen Arbeiter und Mächtigen führt, Rettungszüge in religiösem Sinne (Abb. 12–14) an.

In diesem Film sind die apokalyptischen Motive und Verweise mit vielfältigen Bedeutungen verbunden. Die Verknüpfung dieser Zitate der Offenbarung mit Paradies- und Höllenthemen dienen vor allem dazu, städtische Räume zu kennzeichnen. Darüber hinaus leisten die apokalyptischen und allgemeineren christlichen Verweise die Verbindung der städtischen Räume mit den Hauptfiguren: Maria, die Unterstadt- und Katakombenfigur, wird zur Rettergestalt, ihre roboterhafte Nachahmung ist als perverse Babylon-Frau aufgeführt, die die Stadt und ihre armen und reichen Bewohner ins Verderben führt. Die Lösung des Konfliktes zwischen »Händen« und »Hirn« (die metaphorischen Attribute der Arbeiter und der Machtinhaber im Film) wird durch das »Herz« (das Paar Maria-Freder) ermöglicht; die Versöhnungsszene ist vor der Kathedrale inszeniert. Wird hier Religion als Legitimation einer gerechteren Macht eingesetzt? Dient Religion zur Motivation für eine gemäßigte gewaltlose Revolte? Oder gilt Religion als Inspirationsquelle angesichts des Klassenkampfes? Vielleicht auch wegen der Rekonstruktion ist das Werk nicht eindeutig einzuordnen.

### Die Apokalypse in Hollywood: *Armageddon* (Michael Bay, USA 1998)

Als eindeutig und geradezu plakativ wirkt hingegen der Blockbuster aus Hollywood, der Bruce Willis alias Harry Stamper als Retter der Menschheit und des Planeten inszeniert. Die Erde ist von einem gigantischen Meteoriten bedroht. Nur die Vereinigten Staaten sind politisch, militärisch, wissenschaftlich und technisch in der Lage, das Unheil abzuwenden. Dennoch müssen sie auf eine zweifelhafte Gruppe von robusten und undisziplinierten Tiefbohrern aus aller Welt rekurrieren, um einen atomaren Sprengsatz auf den Meteoriten zu bringen und in letzter Sekunde die Weltvernichtung zu verhindern. Dafür muss der Expeditionschef, der die Explosion entfacht, sein Leben bewusst hingeben.

Auch dieser Science-Fiction-Film projiziert die Erde in eine negative Zukunft, wo Himmelskörper aus der Bahn geraten. Die Verbindungen zur Apokalypse sind sowohl in der Grundstruktur als auch in einzelnen Motiven sehr deutlich erkennbar. Bereits der Titel ist ein Zitat aus Offb 16,16: Damit könnte suggeriert sein, dass der Kosmos nun zum Schauplatz des endzeitlichen Kampfes geworden ist. Somit wird die Verbindung zwischen Offenbarungsmotiven und Weltzerstörungsthematiken narrativ und filmästhetisch eindrücklich inszeniert.

Die Haupthandlung geht dem menschlichen Versuch nach, die Welt vor der Vernichtung zu retten, was in allerletzter Minute erfolgt. Der voraussehbare positive Aus-



Abb. 15: Aus *Armageddon*



Abb. 16: Aus *Armageddon*



Abb. 17: Aus *Armageddon*

Abb. 18: Aus *Armageddon*Abb. 19: Aus *Armageddon*Abb. 20: Aus *Armageddon*



Abb. 21: Aus *Armageddon* – Abb. 15–21: Die Zerstörung des Meteorits wird in der ganzen Welt gefeiert. Gezeigt werden religiöse Gemeinschaften aus dem Hinduismus (Abb. 15), dem Islam (Abb. 18), dem Judentum (Abb. 20). Dazwischen werden christliche Konfessionen, die in den USA stark vertreten sind, eingebildet: Möglicherweise eine protestantische Kirche (Abb. 17) und eine amische Gemeinschaft (Abb. 19). Eine Familie erscheint am Fenster unter der amerikanischen Flagge (Abb. 16), Kinder spielen mit Shuttles vor einem alten, abgenutzten Plakat von J. F. Kennedy, dem ersten katholischen Präsidenten, auf dem die Worte »Peace, Hope, Life« an die Aktualität seines Programms erinnern (Abb. 21).

gang wird innerfilmisch von der apokalyptischen Spannung zwischen Zerstörung des Jetztigen und eschatologischer Hoffnung auf eine neue Welt mitgetragen. Darüber hinaus lässt sich filmhistorisch dieses Erzählmuster in zahlreichen, vergleichbaren Beispielen von populären US-amerikanischen Produktionen belegen.<sup>20</sup>

Für die Frage nach der Funktion und Bedeutung der apokalyptischen Motive im Film ist bei *Armageddon* die Verbindung der Verweise auf die Offenbarung mit der Inszenierung der US-amerikanischen Macht und ihrer Ausstrahlung auf die gesamte Welt besonders interessant. Es erstaunt nicht, dass dieses Werk eine Verherrlichung der politischen Macht inszeniert, ganz auf der Linie von *Independence Day* (Roland Emmerich, USA 1996), in dem die Vereinigten Staaten die Welt vor einer Eroberung durch böse Außerirdische retten.

Aufschlussreich in diesem Kontext scheint mir die visuelle Umsetzung des Augenblicks, der den Übergang vom ultimativen Zerstörungsszenario zu einer neuen, gerechteren Phase der Menschheitsgeschichte markiert. Nachdem Harry den Atomsprengsatz aktiviert hat und der Meteorit zerstört ist, fahren die überlebenden Mitglieder der Besatzung zur NASA-Station zurück. Während der Rückreise sind unterschiedliche Bilder im schnellen Schnitttempo montiert: Innenaufnahmen aus dem Shuttle wechseln sich mit Innenaufnahmen aus der NASA-Zentrale ab, in der alle den Erfolg der Mission bejubeln. Dazwischen wird die Freude und die Dankbarkeit der gesamten Menschheit mit Aufnahmen von Menschen aus unterschiedlichen Religionen inszeniert (02:13:27–02:15:39).

<sup>20</sup> Vgl. dazu Pezzoli-Olgati, *Vom Ende der Welt* (wie Anm. 7) und die dort angegebene Literatur.

In dieser Montagesequenz kommen Bilder aus dem us-amerikanischen Alltag vor, die meiner Meinung nach als visuelle Belege amerikanischer Zivilreligion interpretiert werden können. Denn alle, Hindus, Muslime, Juden, protestantische Christen, Amische und der katholische Präsident J. F. Kennedy, zielen auf Frieden, Leben und Hoffnung. Religiöse Symbolik wird hier zur Legitimation der politischen Macht der USA inszeniert (Abb. 15–21/Tafeln 22–28).

Die Verbindung zwischen Religion und Politik in diesem typischen *mainstream*-Film erscheint aus heutiger Perspektive umso brisanter, weil zu Beginn des Films die zerstörten Zwillingstürme des World Trade Center gezeigt werden (00:09:20). Hat die Fiktion aus 1998 als Inspirationsquelle für 9/11 gewirkt?

### Apokalypse im Autorenkino: *Twelve Monkeys* (Terry Gilliam, USA 1995)

In der Besprechung des filmgeschichtlichen Beispiels *Metropolis* stand die Topographie der Stadt als eine Umsetzung apokalyptischer Welt-Gegenwelt-Konzepte im Zentrum, während beim Blockbuster *Armageddon* die universale Macht der USA mit der apokalyptischen Spannung von Zerstörung und Heil einerseits und der Unterlegung einer »Weltreligionen«-Ästhetik andererseits dargestellt und religiös legitimiert wird. Im dritten ausgewählten Film, *Twelve Monkeys*, werden apokalyptische Verweise in die paradoxe Dystopie Terry Gilliams auf eine ganz andere Weise eingeführt.

2035 wird James Cole (Bruce Willis), einer der wenigen Überlebenden einer kriminell ausgelösten, weltweiten Virus-Epidemie, mit einer Zeitmaschine in verschiedene Epochen des 20. und 21. Jahrhundert zurückversetzt. Er erhält den Auftrag zu recherchieren, wer den Virus ausgesetzt hat, und Proben von Lebewesen einzusammeln. Damit sollen die Überlebenden dank einer Impfung wieder auf die Erdoberfläche gehen können. Die Menschen leben nämlich seit der Katastrophe in einer schrecklichen, abgeriegelten unterirdischen »Stadt«, in der Wissenschaftler diktatorisch die Macht ausüben. Der Film gründet auf einem Zeitparadox: James Cole trifft als Kind auf sich selbst als Erwachsenen und sieht, wie er selbst 1996 auf einem Flughafen gerade in dem Moment erschossen wird, als er herausgefunden hat, wer den Virus auf der ganzen Erde verbreitete. Diese Szene, die als Rahmen für den Film dient, wird zu Beginn und zum Schluss aus verschiedenen Perspektiven gezeigt. Dazu kommt sie mehrmals im Verlauf der Narration als Erinnerung, Alptraum oder Zukunftsvoraussage fragmentarisch vor.<sup>21</sup>

Das Zeitparadox erlaubt dem Film, unterschiedliche lineare Zeit- und Raumverläufe zu brechen und unmittelbare Vergleiche jenseits von Raum- und Zeitkontinuität visuell zu gestalten. Damit entsteht eine Galerie von bewegten Bildern, in denen apokalyptische

<sup>21</sup> Eine aufschlussreiche Analyse der Filmstruktur bietet Carolina Ferrer: *L'évolution de la fin: de La Jetée à 12 Monkeys*. In: *Cinéma: revue d'études cinématographiques* 13 (2003), Nr. 3, S. 53–77. Der Beitrag enthält einen Vergleich zwischen dem ausgewählten Film und seiner Inspirationsquelle *La Jetée* (Chris Marker, F 1962).



Abb. 22: Aus *Twelve Monkeys*



Abb. 23: Aus *Twelve Monkeys* – Abb. 22 und 23: Eine Reproduktion der idealen Stadt, ein italienisches, anonymes Gemälde aus dem 15. Jh. (Abb. 22) oder eine romantische Berglandschaft (Abb. 23) sind im Film Visionen einer verlorenen, positiven Qualität der Welt.

Zitate in Wort und Bild mit Szenen aus Zerstörungsorten und -momenten der jüngeren Weltgeschichte aneinander gereiht werden: der erste Weltkrieg als Inbegriff der menschlichen Vernichtung; die psychiatrische Klinik als Ort der unwürdigen Behandlung von Menschen; die benachteiligten Schichten der Großstadt, die auf der Straße die Umkehrung mit apokalyptischen Worten predigen; die Unterstadt der Überlebenden, die als Dimension des totalen Verlustes menschlicher Autonomie gezeigt wird. Diese negativen zeitlichen und räumlichen Dimensionen, die mit der apokalyptischen Zerstörung immer wieder – mehr oder weniger explizit – assoziiert sind, kontrastieren mit wenigen positiven Visionen, die sich jedoch als nicht mehr realisierbar erweisen. Die Wahrnehmung der Natur und die Vorstellung einer idealen Stadt können angesichts des apokalyptischen Desasters als Qualitäten des himmlischen Jerusalems interpretiert werden: Das Leben in der freien Natur ist ein Traum für die Gesellschaft der Unterirdischen; die ideale Stadt existiert nach *Twelve Monkeys* nur in Kunstwerken auf der Leinwand (Abb. 22 und 23/Tafel 32).

Das Zeitparadox projiziert die Zukunftsdimension in einer nicht mehr zeitlich zu denkenden Dimension, denn die Verbindung zwischen 1996 und 2035 transformiert die Zeit von einem linearen Prozess zum geschlossenen Kreis. Die Zukunft der Welt ist somit ein Gedanke, eine Qualität, die vielleicht in der Geschichte dieses Films intendiert ist, aber in der filmischen Erzählung keinen expliziten Platz findet. Die apokalyptische Spannung zwischen Zerstörung und Rettung wird durch Terry Gilliam dekonstruiert und fragmentiert. Ob die Welt gerettet wird oder nicht, bleibt in diesem Sinne völlig offen. Dennoch suggeriert die starke Anlehnung an die Offenbarung eine Hoffnung. Aber ob sie als ein Motiv aus einer vergangenen kulturellen Epoche oder als die literarische Umsetzung von Verrücktheit oder eben als Anspielung auf religiöse Eschatologie betrachtet werden soll, bleibt unentschieden.<sup>22</sup>

Dieser Autorenfilm setzt apokalyptische Motive ein und behandelt sie auf autonome Weise. Die Grundstruktur des biblischen Verweises wird fragmentiert und verfremdet. Das religiöse Potential wird nicht zur existentiellen Orientierung der Figuren und der Zuschauenden eingesetzt, sondern zu deren Verwirrung.

---

<sup>22</sup> Dazu vgl. auch Conrad Oswald: Visions of the End. Secular Apocalypse in Recent Hollywood Film. In: *Journal of Religion and Film* 2 (1998) (<http://www.unomaha.edu/jrf/OstwaltC.htm>, 29. 8. 2011) und Frances Flannery Dailey: Bruce Willis as the Messiah, Humant Effort Salvation and Apocalypticism in *Twelve Monkeys*. In: *Journal of Religion and Film* 4 (2000) (<http://www.unomaha.edu/jrf/Messiah.htm>, 29. 8. 2011).

## Vergleichende Schlussbetrachtung

Abschließend seien hier wesentliche Momente meiner Argumentation zusammengefasst. Die drei Filme wurden zur Illustration der Vielfalt von Bedeutungszuweisungen vergleichbarer Motive aus der Traditionsgeschichte der Offenbarung ausgewählt.

Methodisch können in der Spiegelung der Offenbarung durch diese Werke zwei Vorgehensweisen unterschieden werden. Erstens kann man Verweise auf einzelne Elemente erkennen, die sich entweder explizit auf das letzte Buch der Bibel beziehen oder auf dieses durch die ikonographische Tradition hinweisen. Zweitens werden diese Einzelelemente (Motive, Bilder, Titel usw.) narrativ mit Grundtransformationen aus dem biblischen Text untermauert und untereinander verbunden. Auf dieser Ebene spielt die Spannung zwischen der bereits geschehenen oder beinahe erreichten Zerstörung und dem realisierten oder suggerierten Neuanfang die Hauptrolle. Zentral dabei ist die Rolle der Retterfiguren, die zwischen den inszenierten Räumen und Zeiten wandern und sie damit in Verbindung bringen.

Alle drei Filme sind in der Zukunft angesiedelt; sie bedienen sich typischer Science-Fiction-Topoi, die Welten entwerfen, welche technologisch gesehen der Welt der Filmzuschauenden im Voraus ist.

Die entworfenen Städte tragen auf mehr oder weniger karikierende Weise babylonische Züge, sie stellen dystopische Gesellschaften dar, in denen man nicht unbedingt leben möchte: Es sind negative Utopien, Entwürfe von Zukunftsszenarien, in denen sich das Leben trotz des technologischen Fortschritts nicht entfalten kann. Während in *Metropolis* und *Armageddon* die negative Qualität der dystopischen Welt aufgelöst wird, bleibt die Zukunft in *Twelve Monkeys* offen.

Aus religionswissenschaftlicher Perspektive fällt die Dichte der Verweise auf religionsgeschichtliche Motive aus der jüdisch-christlichen Tradition auf. Die ausgewählten Filme nehmen bekannte Elemente auf und setzen sie mit cineastischen Mitteln um. Erzählstrukturen und einzelne Motive werden dabei manchmal dem Buch getreu aufgenommen, manchmal verändert oder verfremdet und dekonstruiert. In dem Sinne kann man behaupten, dass der Film in den genannten Fällen religiöse Traditionen bewusst rezipiert und sie autonom, nach eigenen Gesetzen transformiert.

Angesichts der Aufnahme und Verwendung apokalyptischer Motive und Strukturen im Film kann man die These vertreten, dass sich diese Kunstform im Rezeptions- und Transmissionsprozess religiöser Weltbilder einklinkt. Biblische Topoi werden in den beschriebenen Fällen im säkularen Raum des Kinos verbreitet, diskutiert und somit durch die Verbreitung des Mediums Film in vielfältigen gesellschaftlichen, kulturellen und geographischen Umfeldern aktualisiert. Es mag durchaus zutreffend sein, dass viele Kinobesucher erst durch solche Produktionen mit apokalyptischen Motiven in Kontakt treten und vertraut gemacht werden.