

Zunehmende Verfinsterung – mit Silberstreifen

Apokalyptische Visionen im Film
von Reinhold Zwick

Woraus inspirieren sich die populären Endzeit-Filme? Woher nehmen sie ihre Bildideen und Geschichten? Bedenkt man, dass die Bibel das mit Abstand am meisten verfilmte Buch der Welt ist, und auch in Form von Anspielungen, Zitaten oder Anleihen bei Motiven und Handlungsmustern den beliebtesten Prätext im Rahmen intertextueller Verbindungen abgibt, dann fällt auf, dass ausgerechnet das bildgewaltigste Buch der Bibel, die Offenbarung des Johannes, immer noch auf eine eigentliche Verfilmung wartet. Der einzige Film, der in diese Richtung ausgegriffen hat, ist der letzte Teil des großen Fernseh-Projekts *Die Bibel*, mit dem lakonischen Titel *Die Apokalypse* (US/IT/DE 2002; Regie: Raffaele Mertes). Diese Apokalypse fürs Pantoffelkino setzt allerdings faktisch nur einige wenige Szenen dieses Buches visuell um, vorab Teile der „Thronsaal“-Vision und die der „apokalyptischen Reiter“, und versucht sich stattdessen in



Prof. em. Dr. Reinhold Zwick,
Professor für Katholische Theologie und ihre
Didaktik: Schwerpunkt Biblische Theologie an
der Universität Münster

der Hauptsache an einer Vita des Johannes auf Patmos. Obgleich also eine dezidierte Filmbearbeitung der Johannesoffenbarung bislang fehlt, steht dieses Buch doch ganz vorne im Reigen der biblischen Bücher, die das Kino seit seinen Anfängen inspiriert haben: als Leihgeber für Motive, Symbolisierungen oder Handlungsmuster. Dabei ist freilich immer zu fragen, mit welchem Gestus oder in welchem Modus die biblische Apokalypik in Filmen rezipiert wird. Ausgehend von zwei Grenz-

positionen des Genres und einem Motivüberblick werden nachfolgend zwei Filme exemplarisch näher diskutiert, bevor ein letzter Part die Überlegungen bündelt und grundlegende Tendenzen des apokalyptischen Kinos skizziert.¹

Vertiefung des Themas von Seite 22–32

Die Johannesapokalypse

Zwei Grenzpositionen im Spektrum des apokalyptischen Films

Das ultimative Ende

Im Kino ist in der jüngeren Vergangenheit die Welt schon einige Male untergegangen, und zwar vollständig und endgültig, ohne dass ein heiliger Rest von tatkräftigen Menschen überlebt hätte, die einen Neuanfang nach der Katastrophe hätten ins Werk setzen können.

Besonders das Filmjahr 2011 sticht hier heraus – mit gleich drei einschlägigen Filmen namhafter Regisseure des „Arthouse“-Kinos. Da war Lars von Trier mit *Melancholia* (DK/CH/FR/DE 2011): eigentlich ein typisch Trierisches Kammerspiel um Obsessionen und Beziehungsabgründe, das aber massiv aufgeladen wird mit der Bedrohung durch den Stern „Melancholia“, der auf einen schleifenförmigen Kollisionskurs mit der Erde geraten ist und diese am Ende einfach verschluckt. Erst wollen sich die Menschen mit der (falschen) Prognose trösten, dass der Stern wohl an der Erde vorbeiziehen werde, und sie bewundern sogar den neuen zweiten Mond am Himmel (Abb. 1).

Als „Melancholia“ dann aber final doch auf die Erde zurast, hilft das symbolische Zeltgestänge, unter das sich drei der Protagonisten setzen, natürlich zu nichts als zu einem Moment der inneren Sammlung vor dem Tod der Erde.

Im selben Jahr wie Trier legte auch der US-amerikanische Regisseur Abel Ferrara mit *4:44 – Last Day on Earth* (US/CH/FR 2011) seine Version des Weltuntergangs vor, die in Deutschland allerdings nur auf DVD/BR veröffentlicht wurde. Der Titel des in unserer Gegenwart angesiedelten Films bezieht sich auf die Uhrzeit, zu der bei Ferrara die Welt endgültig unbewohnbar wird und absolut alles Leben erlischt, weil zu der angezeigten nächtlichen Stunde die Ozonschicht komplett verschwindet. Das im Film von der

¹ Sämtliche Abbildungen in diesem Beitrag sind von mir gefertigte Screenshots aus den jeweils zugehörigen DVDs.



Abb. 1: *Melancholia* – Die zwei Monde

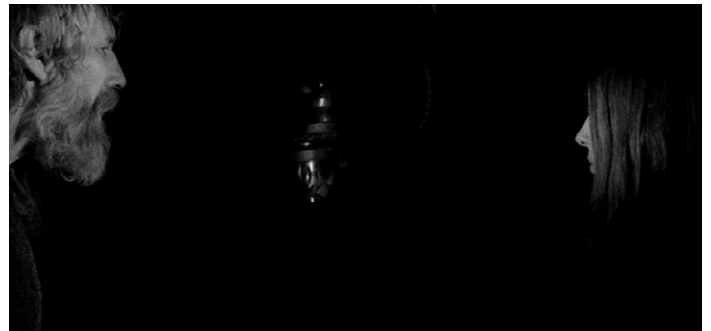


Abb. 2: *Das Turiner Pferd* – Die Öllampe erlischt für immer

Wissenschaft in seltener Einmütigkeit angesagte Ende tritt tatsächlich ein: ein deutlicher Hinweis auf einschlägige Prognosen zum Klimawandel.

Das dritte, filmkünstlerisch interessanteste Beispiel für diese cineastischen ‚Endspiele‘ ist *Das Turiner Pferd* (HU/DE/FR/CH 2011), gedreht unter der Regie des ungarischen Kino-Apokalyptikers Béla Tarr. Sein Film ist der ästhetisch radikalste, theologisch interessanteste und zugleich verstörendste unter den drei genannten Filmen. Tarr hat schon immer die Grenzregionen der Filmdramaturgie und Visualität erkundet, was bei ihm bedeutet, dass er die Erzählgeschwindigkeit maximal verlangsamt, um so die lange ausgehaltenen, bisweilen statischen Einstellungen mit Dichte und Tiefe aufzuladen.² Für die 146 Filmminuten des *Turiner Pferdes* braucht Tarr ganze 28 Einstellungen – extrem langsame, ausgezirkelte Tableaus, in denen wenig bis fast gar nichts passiert. Diese 28 Einstellungen, gerade so viele wie eine Actionszene im Hollywoodkino in wenigen Sekunden durchjagt, verteilen sich nach Ausweis von Zwischentiteln auf sechs Tage. Diese sechs Tage lassen die sechs Tage des biblischen Schöpfungshandelns in Gen 1,1–2,4a rückwärts ablaufen. Immer mehr erlischt das Leben, die Natur, die Kommunikation zwischen einem alten Kutscher und seiner verhärmten Tochter, die irgendwo in einer Wind durchstobenen Einöde hausen, zusammen mit ihrem Pferd, das erst die Arbeit, dann jede Nahrung und jeden Trank verweigert.

Wie ein Insert zu Beginn erzählt, soll das Tier – natürlich parabelhaft – jenes Pferd vorstellen, das Friedrich Nietzsche am 3. Januar 1889 auf den Straßen von Turin umarmt hatte, als ein Kutscher auf es eingepöbelte. Diese Umarmung war der Beginn von Nietzsches geistiger Umnachtung, die ihn dann die letzten zehn Jahre bis zu seinem Tod gefangen hielt.

Zu Beginn des Films kehrt die Kutsche zurück aus der Stadt, dann kommt alles immer mehr zum Stillstand. Am Ende, am kürzeren sechsten Tag erlischt zuerst das Licht in der eigentlich gut gefüllten Öllampe und diese ist nicht wieder in Gang zu bringen (Abb. 2).

Dann erlischt auch die Glut im Herd, das letzte Licht, mit dessen Erschaffung Gott einst sein Schöpfungswerk begonnen

hatte. Und es herrscht am Ende des Films wieder tiefste Finsternis auf der Erde; alles ist auf den Anfangspunkt zurückgefallen. Es zeigt sich kein Funke eines Silberstreifs, es ist alles endgültig zu Ende. Trotz seiner biblisch inspirierten Erzählbewegung bricht Tarr zugleich mit der biblischen Apokalyptik. Denn für sie ist der Zweiklang von Untergang und Neuerung nach der Katastrophe konstitutiv, dass also, pointiert gesagt, auf Armageddon das Himmlische Jerusalem folgt und ewig bleiben wird.

Die drei skizzierten Endspiele verbindet so auf radikale Weise nicht allein das Moment des vollständigen Abbruchs der Geschichte des Menschen, sondern auch der Gedanke des absoluten Endes unseres Planeten.

Damit sind die konzentrierten, auf weite Strecken kamerspielartigen Arbeiten von Tarr, Ferrara und von Trier allerdings Ausnahme-Erscheinungen. Denn bei den narrativen Reflexionen auf das mögliche Ende dieser Welt dominieren im Kino die großformatigen, mit Special Effects gesättigten Visionen, wie etwa die immer apokalyptisch getönten Superhelden-Filme. Rein quantitativ sind es aber gar nicht so viele Filme, die nach dem Ende der Welt Ausschau halten. Nach der Jahrtausendwende hat ihre Frequenz etwas nachgelassen, um aktuell aber wieder anzusteigen, mit neuen thematischen Akzenten, etwa dem Fokus auf Untergangsszenarien im Horizont des Ökozids und des rasanten Vordringens der künstlichen Intelligenz. Die mit der KI verbundenen dystopischen bis ‚apokalyptischen‘ Visionen entfaltet etwa – um nur ein aktuelles Beispiel zu nennen – der Film *The Beast* (FR 2023, Regie: Bertrand Bonello): Die Ausgangssituation der im Jahr 2044 angesiedelten Geschichte ist die bereits erfolgte Machtübernahme der KI, die die meisten Menschen „als nutzlos aussortiert hat“ und von den noch lebenden verlangt, dass sie ihre „DNA reinigen“ lassen.³ Im Zeichen der multiplen globalen Krisenlagen jeder Couleur hatte sich nach der Jahrtausendwende im Kino für eine Weile eine eskapistische Tendenz verstärkt: die Sehnsucht, dort Zerstreuung, Ablenkung und ‚etwas zum Lachen‘ anzubieten, statt Tristesse zu verbreiten. Aber schon bei ihrer Berichterstattung von den Filmfestspielen von Cannes im Jahre 2010 stöhnte eine Kritikerin darüber, dass ihr „der Wettbewerb langsam aufs Gemüt schlag(e) mit der Weltuntergangsstimmung, die er verbreitet.“⁴ Gewissermaßen die Spitze dieses Eisbergs an Untergangsstimmungen sind dann die dezidiert apokalyptischen Dramen. Bezeichnenderweise wurden aber einige von ihnen

2 Sein diesbezüglich extremster Film, der wie alle seine Arbeiten stark apokalyptische Züge hat, ist *Satanstango* (HU/DE/CH 1993) mit einer Spieldauer von 450 Minuten. Vgl. dazu: Reinhold Zwick, *Die Stunde der falschen Propheten. Béla Tarrs apokalyptischer Film „Satanstango“*, in: *Orientierung* 58 (1994) 79–84; jetzt auch in: Ders., *Im Sichtbaren das Unsichtbare. Beiträge zu Filmästhetik und Theologie*, Münster 2020, 209–225.

3 Susan Vahabzadeh, in: *Süddeutsche Zeitung* vom 10.10.2024.

4 Susan Vahabzadeh, in: *Süddeutsche Zeitung* vom 14.5.2010.

zu Kino-Megaerfolgen sondergleichen: James Camerons *Avatar* (US 2009) brachte es weltweit auf ein Einspielergebnis von ca. 3 Milliarden Dollar und hatte allein in Deutschland bei seiner ersten Kinoauswertung knapp 11 Mio. Zuschauer. Das ebenfalls überaus erfolgreiche Sintflut-Epos *2012* (US 2009) von Roland Emmerich wirkt mit einem Einspielergebnis von 770 Mio. Dollar vergleichsweise fast schon abgeschlagen, obwohl es allein in Deutschland stattliche 3,3 Mio. Zuschauer hatte. Für die aufwändigen Maginationen des Endes und eines möglichen ‚Danach‘ greift Hollywood tief in die Tasche, doch der Erfolg bestätigt das ökonomische Kalkül. Aus den Ängsten vor dem Ende der Welt lässt sich einiges Kapital schlagen. So kam es nicht überraschend, dass das *Wallstreet-Journal* einmal eine Titelstory zum Thema „How to make money with the end of the world“ herausbrachte.

Sehnsucht nach dem Ende

Eine Ferienakademie des Cusanuswerks zum Themenfeld der Apokalyptik stand seinerzeit (2003) unter dem durchaus überraschenden Titel *Hoffnung auf den Abbruch der Geschichte*. Eine solche „Hoffnung“ klingt uns nur aus sehr wenigen der Filme entgegen, die sich von der biblischen Apokalyptik haben inspirieren lassen. Kein Wunder! Die Filme, die wir zu sehen bekommen, sind weithin ein Produkt der westlichen Industrienationen. Sie kommen aus der Sphäre der ökonomischen Macht und die Mächtigen waren noch nie Propagandisten apokalyptischer Ab- und Umbrüche, es sei denn, diese wären ihrerseits wieder so gebändigt, dass sie kommerziell attraktiv sind.

Eine der seltenen Ausnahmen, dass im Kino authentisch eine „Hoffnung auf den Abbruch der Geschichte“ artikuliert wird, findet sich im brasilianischen Film *Central Station* (BR/FR 1997) von Walter Salles. Und zwar in einer Sequenz, die einen nächtlichen Pilgerzug im brasilianischen Sertão, dem Armenhaus des Landes, zeigt. Es sind keine inszenierten, sondern dokumentarische Bilder⁵, die Salles eher zufällig am Rande der Dreharbeiten einfangen konnte, und die er dann in den Film integrierte. Aus diesem bewegenden Pilger-Zug schallt es einmal: „Setz’ sie in Brand, oh Herr, diese Nacht! Deine Erde, oh Herr!“ – In Rufen wie diesem äußert sich tatsächlich eine tiefe Apokalypse-Sehnsucht. Es ist in diesem Fall die Sehnsucht der Ärmsten der Armen im Nordosten Brasiliens. Die Dringlichkeit ihres Rufens nimmt das Drängen des „Maránatha!“, des „Herr, komm!“ der frühchristlichen Hoffnung⁶ auf. Es hat allerdings nicht den Anschein, dass die apokalyptische Rede hier noch eine Kraftquelle aktiven verändernden Handelns ist, wie es die befreiungstheologische Exegese der Johannesoffenbarung verfiht. Als einzige Hoffnung scheint den Armen und Elenden hier das von

Gott herbeigeführte tatsächliche Ende dieser Welt, ein Abbruch dieser Geschichte zu bleiben.⁷

Eine ähnliche, aber kämpferisch gewendete Grundstimmung durchgreift den ebenfalls brasilianischen, hierzulande leider fast unbekanntem Film *O Sertão das Memórias* (BR 1996) von José Araújo, der mit expliziten Motiven aus der Johannesoffenbarung aktuelle Gesellschafts- und Politikkritik im Zeichen der Option für die Armen betreibt.

Nur die allerwenigsten unter den zahllosen Filmen, die man in der Filmpublicistik mit dem Signet „apokalyptisch“ versehen hat, führen in die Wirklichkeit der Bedrängten am Rande der Gesellschaft, zu jenen, die für sich keine Zukunft mehr sehen und deshalb einander trösten: „Solltest du von der Apokalypse hören, hab’ keine Angst! Für uns ist das Ende der Welt die einzige Rettung“. So spricht die Erzählerstimme aus dem Off in dem halb-dokumentarischen Film *Ladoni – Offene Hände* (MD 193), in dem der damals noch sehr junge Regisseur Artur Aristakisjan die Zuschauer ins Bettlermilieu seiner moldauischen Heimat führt. Gerade aus dem Bewusstsein des nahen, für sie als rettend empfundenen Endes gewinnen die Menschen, die dieser Film eindringlich porträtiert, ihre Würde: „Offenbar“, so nochmals die Erzählerstimme, „ist die

Zeit, die den Menschen zgedacht war, abgelaufen. [...] Himmel und Erde sterben, um das ‘System’ zu verlassen“ – „System“ als Chiffre für die real-existierende Gesellschaft.

Mit dieser Haltung rückt der Erzähler von *Ladoni* neben die Landarbeiter in *Central Station* und *O Sertão das Memórias*. Der in ihnen variierten, aus tiefer Verzweiflung gespeisten Hoffnung auf das Ende diametral entgegengesetzt sind all die ungenierten Kommerzialisierungen der Endzeit, die im Kino nahezu die Alleinherrschaft besitzen. Ihren sinnfälligen Ausdruck fand die

Die mit der KI verbundenen dystopischen bis ‚apokalyptischen‘ Visionen entfaltet der Film *The Beast*: Die Ausgangssituation ist die bereits erfolgte Machtübernahme der KI, die die meisten Menschen „als nutzlos aussortiert hat“ und von den noch lebenden verlangt, dass sie ihre „DNA reinigen“ lassen.

allfällige Vermarktung der Apokalyptik einmal in der Werbung für die Video-Edition des Films *Armageddon – Das Jüngste Gericht* (US 1998), der von der in letzter Sekunde durch einen Opfertod abgewendeten Zerstörung der Erde durch einen Riesenkometen erzählt. Der Slogan auf den großformatigen Werbe-Displays für das Kauf-Video lautete: „Haben Sie heute Abend schon etwas vor? – Wie wär’s mit 144 Minuten Weltuntergang für nur DM 19,95!“

Die wichtigsten Sujets und Motive des Endzeit-Kinos

Die Vielfalt der Sujets und Motive des Endzeit-Kinos innerhalb des eben von seinen Rändern her umrissenen Spektrums

7 Ähnlich ist es in dem brasilianischen Film *Der Sertão der Erinnerung* (1996) von José Araújo, der im selben Milieu spielt. Eine der beiden Hauptfiguren, Araújo, ist eine sich selbst in atl. Konturen darstellende Prophetengestalt, die das Ende der Welt und mit ihr das Ende des „Drachens“ – als Symbol für die Strukturen der Macht und Ausbeutung – ankündigt.

5 Vgl. Nick James, *Heartbreak and Miracles* [Interview mit Walter Salles], in: *Sight & Sound*, 9.Jg., Nr.3 (1999), 12–15, hier: 14f.

6 Vgl. 1 Kor 16,22; Offb 22,20b.



im Einzelnen vorzustellen, würde den hier gesetzten Rahmen sprengen. Deshalb hier nur eine knappe Übersicht:

- Atomkrieg und post-atomare Welt
- Ökozid – Mega-Naturkatastrophen – Neue Plagen (Viren ...).
- Deformation des biologischen Lebens
- Kollaps der Technik
- Kollaps der Species Mensch vs. Triumph der Technik

- Präsentische Lesarten der Johannesoffenbarung
- Verschwörung finsterner Mächte
- Welteroberungs-Attacken von Außerirdischen
- „Konventioneller“ Krieg als apokalyptisches Szenario
- Zerfall der politisch-gesellschaftlichen Ordnung
- Großstadt-Höllen
- Eskalation der Gewalt und des *homo homini lupus*
- Eskalation der Simulation
- Auflösung der menschlichen Identität
- Auflösung der humanen Sexualität

Die Reihenfolge in der Übersicht versucht, zumindest tendenziell eine gewisse Rangordnung hinsichtlich der quantitativen Verteilung anzuzeigen. Beginnend mit den häufigsten Sujets geht die Liste in absteigender Folge zu den weniger frequenten. Der Bogen der aufgefächerten Endzeit-Sujets spannt sich dabei auch von globalen bis zu individuellen und innerpsychischen Prozessen: vom menschengemachten katastrophischen Abbruch der Geschichte, wie er oft metonymisch in der Explosion im Atompilz angezeigt ist, bis hin zur Implosion privater Welten,

etwa im Zusammenbruch von Familien,⁸ Beziehungen oder – wie in David Lynchs meisterlichem *Lost Highway* (US 1996) – von Identitäten.

In der Vielfalt dieses Spektrums und im ungeheuren Erfolg einzelner seiner Exponenten bestätigt das Kino einmal mehr seinen überragenden Rang als Indikator und Seismograf, aber auch als Mediator und Verstärker von

Bewusstseinslagen. Wie nicht anders zu erwarten, zogen die ‚Endspiele‘ zur Jahrtausendwende hin in gesteigerter Frequenz über die Leinwände. Sie durchpulsen aber weiterhin als gut vernehmlicher, düsterer Basso continuo das Kino, etwas weniger häufig, aber mit einzelnen absoluten Spitzenerfolgen wie *Avatar* oder *2012* (beide: US 2009). – Deshalb muss man sich fragen: Weshalb setzen sich so viele Menschen den cineastischen Endzeitvisionen aus und sind bereit, dafür sehr viel Geld zu zahlen (für *Avatar* wurde z. B. in Münster pro Karte 15 Euro verlangt, wegen Über-

8 Etwa in Thomas Vinterbergs *Das Fest* (DK 1998): Dieser Film wurde bereits Anfang 1999, kurz nach seinem Deutschlandstart, in die Filmreihe *Apokalypse im Film* des Hamburger Abaton-Kinos aufgenommen.

länge und Leihgebühr für die Drei-D-Brille)? Und was bewegt die Produzenten, Hunderte von Millionen Dollar in derartige Filme zu investieren? Warum meinen sie, die Menschen würden sich für diese düsteren Spektakel interessieren? Welche Funktionen übernimmt das Endzeitkino? – Auf Fragen wie diese sollen am Ende unseres Parcours einige Antworten versucht werden.

Zwischenbemerkung: Zur Begrifflichkeit

Bevor wir uns vor diesem Horizont ausgewählte Filme etwas näher ansehen, ist eine kurze Verständigung über die Begrifflichkeit angezeigt: Der Begriff „apokalyptisch“ ist in der Filmkritik und bei den Werbetextern der Filmverleihe zum Modewort verkommen und droht bei seiner derzeitigen inflationären Verwendung völlig leer zu werden. Verschoben hat sich sein Sinn ohnehin schon massiv, steht „apokalyptisch“ doch für die meisten Menschen mittlerweile fast nur noch für alle Arten von größer dimensionierten Untergängen, Zerstörungen und Auflösungsprozessen oder ist gar zum Ersatzwort für gesteigertes Grauen oder heillosen Schrecken geworden. Der für die jüdisch-christlich gespürte Tradition der Apokalyptik konstitutive Zweiklang von Untergang und Neuwerdung spielt bei diesem Wortgebrauch keine oder nur eine sehr untergeordnete Rolle mehr. Es handelt sich insofern um eine „negative Apokalyptik“, wie sie Ulrich H. J. Körtner nennt, die freilich ihrerseits durchaus positive, kritische und widerständige Energien aktivieren kann. Ulrich Horstmann wiederum qualifiziert die allein auf den Untergang abgestellte Apokalyptik als „kupierte“ Apokalyptik, da sie um das Neuwerden nach der Katastrophe beschnitten sei.

So viel sei aber schon jetzt gesagt: Ungeachtet, dass auf weite Strecken eine negative oder ‚kupierte‘ Apokalyptik zu regieren scheint, halten die meisten Filme am Ende doch noch ein Fenster offen, das zumindest einen Hoffnungsfunken am Glimmen hält, so klein und unscheinbar dieser auch sein mag.

Zwei ausgewählte Filme im Nahblick

Statt uns im Dschungel der Motive und Sujets zu verlieren, sollen im Folgenden exemplarisch zwei Produktionen in den Blick genommen werden. Für das im Mainstream-Kino besonders beliebte postatomare Szenario steht der Spielfilm *The Road* (US 2009, Regie: John Hillcoat) nach dem 2006 erschienenen gleichnamigen Erfolgs-Roman von Cormack McCarthy, für den dieser mit dem Pulitzer Preis für Literatur ausgezeichnet wurde. Bei allem Aufwand verliert sich *The Road* nicht in Special-Effects-Schlachten, sondern hat auf weite Strecken einen eher intimen Charakter und gibt auch theologischen Fragestellungen Raum. Damit macht Hillcoats Film einige Grundkoordinaten des Endzeitkinos transparent, die bei den meisten der sogenannten „Big Loud Action Movies“ im Gewitter der Reizmaximierung untergehen. – Kontrastiv soll dann *The Road* als Beispiel für das avantgardistische Arthouse-Kino mit Derek Jarmans *The Garden* (GB/DE 1989) eine experimentelle, weit vom kommerziellen Film entfernte Auseinandersetzung mit der Apokalyptik gegenübergestellt werden, die ebenfalls, aber noch deutli-

cher und umfänglicher als *The Road* von biblischen Traditionen inspiriert ist.

Mainstream-Kino: *The Road*

The Road startete in Deutschland erst im Oktober 2010, mit einjähriger Verspätung gegenüber den USA und den meisten anderen europäischen Ländern. Der Film erreicht zwar nicht die Intensität der Romanvorlage McCarthys, die die Wochenzeitschrift *Focus* seinerzeit gerühmt hatte als „ein außergewöhnlich berührendes, zutiefst aufwühlendes Werk – erhaben, majestätisch, von biblischer Wucht.“⁹ Gleichwohl kann Hillcoats Bearbeitung mit bemerkenswerten Darstellerleistungen und bisweilen grandiosen Bildern aufwarten, nur dass diese im Vergleich zu der von McCarthy geschilderten Düsternis auf weite Strecken fast noch zu schön sind.

Buch und Film sind deshalb so bedrängend, weil das Umkippen der Welt in einen postapokalyptischen Zustand ganz dicht an unsere Gegenwart verlegt ist, zeigen doch die Rückblenden in die Zeit vor der Katastrophe eines offensichtlich globalen Atomkriegs Bilder aus unseren Tagen – nach der Devise: „It could have happened today“. In einer verfinsterten, abgestorbenen und in jeder Hinsicht verseuchten Welt, die scheinbar von allen Tieren und fast allen Menschen entvölkert ist, will sich ein Mann mit seinem Sohn weiter nach Süden, zum Meer hin durchschlagen, weil er sich dort mehr Überlebenschancen erhofft (Abb. 3).

Die Tage, Wochen und Monate ihres langen Marsches sind bestimmt von der ständigen, quälenden Suche nach Nahrung und Wasser, die nur noch in Form von Konserven oder abgepackten Getränken verfügbar sind. Andere Überlebende haben diese Suche schon längst aufgegeben und sich ganz auf Menschenjagd und Kannibalismus verlegt. Und auch unsere beiden Wanderer entrinne solchen entmenschlichten Jägern wiederholt erst in letzter Sekunde. Der Vater ist schwer krank, spuckt Blut und verfällt zusehends, während der etwa zehnjährige Sohn im Gegenzug allmählich reift, auch was sein eigenes sittliches Urteil angeht. Die moralische Komplexität des Lebens hat sich freilich radikal vereinfacht: Es gibt nur noch zwei Lager, fast ohne Zwischenstufen: die Anständigen und die Entmenschlichten. Der Vater, dem es allein noch um das Überleben des Sohnes zu tun ist, erzählt diesem gerne „alte Geschichten von Mut und Gerechtigkeit“ und erklärt ihm immer wieder, dass sie beide zu den „Good Guys“ gehören und er, sein Sohn, das „innere Feuer“, die Flamme des Guten, wenn man so will: das Feuer des Heiligen Geistes, in sich bewahren und weitertragen müsse.

In der radikal verfinsterten Welt, in die uns der Film führt, ist die Erinnerung an Gott und die Bibel nicht gänzlich erloschen: Einmal empfängt die Wanderer am Eingang einer verlassen Ortschaft eine Tafel, auf der mit blutroter Farbe geschrieben steht: „Jeremia 19,6 ‚Behold the Valley of Slaughter‘“, so als wäre jetzt diese grausige Prophezeiung in Erfüllung gegangen. Ein anderes Mal nächtigen die beiden Wanderer in einer Kirchenruine. Die noch erhalte-



Abb. 3: *The Road* – Die postapokalyptische Welt

nen Fresken im Chor wirken wie stumme Mahnungen an ein Erbe, dessen Vergessen in die Katastrophe geführt hat: Da ist ein Bild mit einem Christkönig, der einem Soldaten die eucharistischen Gaben anbietet und ihn so auf den Weg des Friedens und der Liebe einlädt; und da ist ein anderes Bild mit Moses und Aaron, mit den Gesetzestafeln und der Bundeslade, alle an einen Gott erinnernd, der aus dem Sklavenhaus befreit und mit seinem Volk durch die Wüste zieht.

Dass sein Sohn den atomaren Weltenbrand überlebt hat, ist für den Vater wie ein lebendes Zeichen der Zuewandtheit Gottes. Einmal sagt der Vater zu sich: „Wenn er [der Sohn, R.Z.] nicht das Wort Gottes ist, dann hat Gott niemals gesprochen.“ In dieser dunklen Welt gewinnt das Kind nachgerade messianische Züge bzw. die Konturen des klassischen ‚göttlichen Kindes‘, das alle Zukunfts- und Erlösungshoffnungen auf sich versammelt. Als Vater und Sohn einmal einem alten, fast blinden Mann begegnen und mit ihm die Nacht verbringen, hält dieser Alte den Jungen für einen Engel, worauf der Vater erwidert: „Er ist ein Engel“. Doch der Alte geht dann sogar noch weiter und meint: „Für mich ist er Gott.“

In dem Nachtgespräch der Drei kommt dann die Rede nochmals auf Gott, und voller Skepsis erklärt der Alte: „Wenn dort oben ein Gott wäre, dann hätte er uns jetzt den Rücken zugekehrt. Wer auch immer die Menschlichkeit geschaffen hat, er wird hier keine Menschlichkeit mehr finden.“ Die Erzählung jedoch bricht diesem Pessimismus am Ende die Spitze, so vieles ihn zuvor auch als berechtigt hat erscheinen lassen. Indem Vater und Sohn dem Alten – und später auch einem anderen, der in der Not zum Dieb geworden ist – eine Dose ihrer so kostbaren Nahrungsreserven überlassen und ihn zum Nachtmahl einladen, demonstrieren sie, dass es eben doch noch Menschlichkeit gibt. Und sie beweisen dies auch einander täglich in ihrer Sorge füreinander.

Hierin deutet sich an, dass *The Road* doch nicht so dunkel endet, wie er begonnen hat, und dass die Rede eines Kritikers von der „nihilistischen Ausweglosigkeit“¹⁰ des Films, wie man es so ähnlich häufig lesen konnte, den markanten Silberstreifen am Horizont übersieht: Denn zum

9 Rainer Schmitz, *Was am Ende bleibt. Der amerikanische Romancier Cormac McCarthy erzählt in „Die Straße“ von den letzten Dingen*, in: *Focus Online*, 26. März 2007.

10 So F. Everschor in einem Seitenblick auf *The Road* in seiner Filmkritik zu *The Book of Eli*, in: *Filmdienst* 4/2010.



Abb. 4: *The Road* – Vater und Sohn auf dem Weg ans Meer

Ende hin findet der Sohn völlig unerwartet erst einen lebenden Käfer – es sind also doch nicht alle Tiere ausgestorben – und wenig später flattert sogar ein Vogel auf, als wären die beiden nun tatsächlich in einer Zone weniger beschädigten Lebens angekommen (Abb. 4).

Nach dem Tod seines Vaters stößt der Sohn auf eine junge Familie mit zwei halbwüchsigen Kindern mit ‚reinen‘ Gesichtern und einem süßen Hund, die ihnen schon lange heimlich gefolgt war. Dass ihn diese starke Familie, die sicher auch schon vieles überstanden hat, aufnimmt, ist für den Sohn und für den Zuschauer wir ein Versprechen, dass Zukunft möglich und offen ist. Die Frau, die sich, wie sie sagt, solche Sorgen um den Jungen gemacht hatte, meint nun, zum Jungen gewandt: „Jetzt brauchen wir uns um nichts mehr zu sorgen. Ist das o.k.“ Und die verwunderte Bestätigung „o.k.“ seitens des glücklichen und verwunderten Jungen ist das letzte Wort vor dem Abspann. Markanter könnte die Hoffnungsspur kaum gezogen werden, ohne dass alles gleich wieder ins Kitschige umkippt.

***The Garden*: die Johannesoffenbarung im avantgardistischen Arthouse-Film**

Das zweite Beispiel, Derek Jarman's *The Garden* (GB/DE 1989) ist schon ästhetisch völlig anders geartet als *The Road* und macht deutlich, welches Potential in einer entfesselten, experimentellen Bildsprache und in unkonventionellen Montagen von Bild und Ton liegen kann. Verantwortlich für ihn zeichnet der britische Maler, Bühnenbildner und Filmemacher Derek Jarman (1942–1994). Obwohl seit der Entstehung von *The Garden* mittlerweile gut dreißig Jahre vergangen sind, ist er nicht gealtert. Immer noch lässt *The Garden* in besonderer Intensität die spezifische Kraft des Filmmediums spüren und bewegt sich in einem weiten

Im Hintergrund von Jarman's Endzeit-Bewusstsein stehen zum einen die ökologische Krise, das Leben im Schatten des atomaren Vernichtungspotentials und – im England der 1980er Jahre – die allgemeine Depression der Thatcher-Zeit.

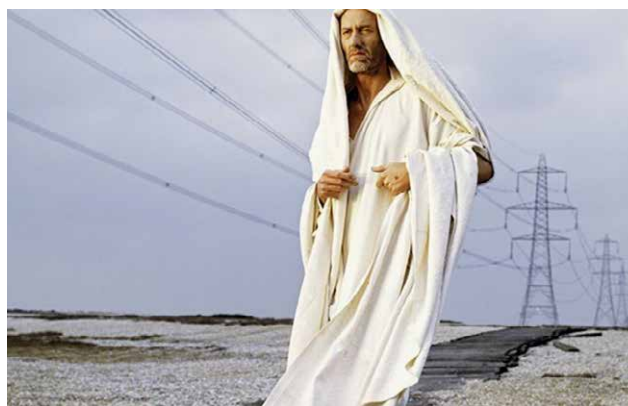


Abb. 5: *The Garden* – Der apokalyptische Christus

künstlerischen Fächer zwischen Malerei und Videoinstallation. Der auf DVD und Streaming-Plattformen verfügbare Film ist der Höhepunkt – und zugleich auch Endpunkt – der apokalyptischen Imagination, die sich als tiefe Spur durch Derek Jarman's Œuvre zieht: nicht nur durch seine Filme, sondern auch durch seine Gemälde und Texte.¹¹ Im Hintergrund von Jarman's Endzeit-Bewusstsein stehen zum einen die ökologische Krise, das Leben im Schatten des atomaren Vernichtungspotentials und – im England der 1980er Jahre – die allgemeine Depression der Thatcher-Zeit. Ebenso wichtig wurde für Jarman seine intensive Auseinandersetzung mit Visionären wie dem Dichter William Blake, mit dem Magier John Dee, und nicht zuletzt mit Johannes auf Patmos. Die Johannesoffenbarung faszinierte Jarman so sehr, dass er lange Jahre das Vorhaben verfolgt hatte, sie in einem eigenen Filmprojekt umfangreicher zu bearbeiten. Trotz etlicher Anläufe musste er dieses Projekt mit dem Arbeitstitel *Neutron* schließlich aufgrund von Budgetproblemen aufgeben. Immerhin liegt aber eine publizierte Drehbuchversion von *Neutron* vor.¹²

Der große Einfluss der Offenbarung des Johannes auf Jarman wird ahnbar, wenn er 1983 in seinem Tagebuch notiert: „Die Apokalypse hat sich erfüllt. Es macht heute wenig Unterschied, ob das Ende vier Minuten oder vier Jahrzehnte verzögert ist: die Mittel dazu sind da, wir leben täglich mit dieser Realität und alle unsere Handlungen sind davon überschattet. Und was ist das richtige Verhalten für einen Künstler, der mit dieser Ungeheuerlichkeit lebt – wir sollten hingehen und den Drachen schlachten.“¹³

Obgleich ihm die Gegenwart als Endzeit erscheint, will Jarman das tatsächliche Ende nicht einfach fatalistisch abwarten. Vielmehr wird ihm der Endzeit-Druck zum Handlungsimpuls, dem „Drachen“ Widerstand zu leisten. Dieser „Drache“ wird in der Johannesoffenbarung beschrieben „als die alte Schlange, die Teufel oder Satan heißt und die ganze Welt verführt.“ (Offb 12,9)

11 Dazu eingehend: Reinhold Zwick, „The apocalypse is fulfilled“. *Figurationen des Endzeitlichen im Werk Derek Jarman's*, in: Josef Müller/ Reinhold Zwick (Hg.), *Apokalyptische Visionen. Film und Theologie im Gespräch* (Dokumentationen, 22), Schwerte: Katholische Akademie, 1999, 131–150.

12 Enthalten im Sammelband *Derek Jarman, Up in the Air. Collected Film Scripts*, London 1996 (*Neutron*: 145–182).

13 Derek Jarman, *Dancing Ledge*, hg. von Shaun Allen, London 1991, 232 (Herv. R.Z.).



Abb. 6: *The Garden* – Apokalyptische Szenerie mit Atomanlage Dungeness

Das erste Verführt-Werden durch die Schlange im Paradies wird Jarman später im Prolog von *The Garden* gestalten. Und der sich daraus entrollende, ins *Jenseits von Eden* führende Film wird unter anderem auch ein solcher Akt des Widerstands sein, wie ihn Jarman dem Künstler aufgegeben sieht. Zu diesem Widerstand gehören auch die hoffnungsvollen, lichten Momente, die er wie in allen seinen Filmen auch in *The Garden* wiederholt gegen das Dunkel setzt. Jarmans filmkünstlerischer Beitrag zu dieser Widerständigkeit besteht aber zuvorderst im Bemühen um eine Ent-Automatisierung der Wahrnehmung, die den Blick frei macht für die apokalyptische Kontur bereits der Gegenwart. In *The Garden* kulminiert die für Jarman typische Ästhetik der Unterbrechung – die Auflösung der narrativen Strukturen und die Störung von Sehgewohnheiten durch eine experimentelle Bildgestaltung und oftmals rein assoziative Montage.

Als besonders qualifizierendes Moment, das Jarmans endzeitliche Motivwelt ausdrücklich in der religiös-kulturellen Tradition des Christentums verortet, kommt in *The Garden* die Christusfigur hinzu – und das gleich in verschiedenen Facetten.

In seiner apokalyptischen Gestalt ist Christus dabei von Jarman nicht etwa eingesetzt als Siegel brechender Initiator endzeitlicher Schrecken. Als hoch aufragender alter Mann mit zerfurchtem Gesicht, der müde durch Industrielandschaften wandert und voll Schrecken und Schmerz auf die vom Menschen zerstörte Schöpfung blickt, ist dieser Christus vielmehr eine Art Index-Figur für die apokalyptische Qualität heutiger Lebenswirklichkeit. Durch seine Präsenz wird die Gegenwart als Zeit der Entscheidung bestimmt und wird angezeigt, dass jeder Mensch hier und heute in „seiner eigenen, schon eschatologischen Daseinssituation“¹⁴ lebt, wie es einmal Karl Rahner formuliert hat (Abb. 5).

In dieser Hinsicht erinnert *The Garden* an Federico Fellinis unterschwellig ausgesprochen apokalyptischen Film *La Dolce Vita* (IT 1959). In dessen berühmter Eröffnungs-Sequenz lässt Fellini Christus symbolisch wiederkommen: in Gestalt einer Pantokrator-Statue, die ein Hubschrauber über die Dächer Roms trägt. Und diese Wiederkunft ist dann gleichsam der Notenschlüssel für die Partitur des nachfolgenden Films, der bezeichnenderweise ursprünglich den Titel *Babylon, 2000 n. Chr.* tragen sollte, in Erinnerung an die „Große Hure Babylon“ von Offb 17,1–18.

14 Karl Rahner, Art. *Eschatologie*, in: *Herders Theologisches Lexikon*, Bd. 2, Freiburg-Basel-Wien 1972, 211.

Wie frühere seiner Filme ist auch *The Garden* ein Dokument von Jarmans kompromissloser Suche nach originär filmischen Lösungen, um dem Endzeitlichen Ausdruck zu verleihen, seiner Suche nach einer visuellen Sprache jenseits der Megalomanie der Katastrophenfilme und jenseits aller Rücksichtnahmen auf die kommerzielle Verwertbarkeit. Dabei arbeitet auch Jarman mit Motiven wie dem des Feuers¹⁵, der Finsternis, der Verlassenheit oder des Verrottens und der Agonie der Industriegesellschaft – mit Motiven also, die zum festen Inventar des Endzeit-Kinos gehören. Aber er tut dies in einer ganz spezifischen Ästhetik, die manches mit der Ästhetik der jüdisch-christlichen Apokalyptik gemein hat: So ist *The Garden* in formaler Hinsicht charakterisiert

- durch eine *Fragmentierung* der Bilder wie auch der Erzähllinien;
- durch *Bildkaskaden*, die den rasanten, bisweilen schier überbordenden Bildfolgen der Johannesoffenbarung korrespondieren;
- durch einen enormen *Reichtum an symbolischen Bezügen*, die oft ebenso vieldeutig und nicht selten auch ebenso hermetisch bleiben, wie viele Symbolbezüge der jüdisch-christlichen Apokalyptik;
- und durch die Affinität vieler Einstellungen zu *Traum- und Alptraumbildern*, wie solche auch die Johannesoffenbarung als mentale Bilder evoziert und die dort ebenso ins Unbewusste oder – so würde der C. G. Jung-Anhänger Jarman sagen – ins Archetypische weisen.
- Besonders mit Blick auf das letztgenannte Merkmal nannte Jarman *The Garden* selbst einmal eine „Traum-Allegorie“, und als Träumender bringt er sich gleich zu Anfang selbst ins Bild. Aus seinen Träumen entfaltet sich dann der Film. Und seine leitende Idee ist, das Kaleidoskop der Bilder durch die Jesuserzählung der Evangelien als roten Faden zu verweben.

Außen-Drehorte waren Jarmans Fischerkate an der südünglischen Küste und ihre durch die Atomanlage von Dungeness beherrschte Umgebung (Abb. 6).

Aus dem sehr heterogenen Material von Außen- und Studio-Aufnahmen entwickelte Jarman den Film dann eigentlich erst am Schneidetisch: vergleichbar einem Maler, der über eine Palette von Bildern verfügt, die er collagieren und nacharbeiten kann. Wie schon bei den oftmals unterbrochenen Dreharbeiten war auch die Zeit für diesen wichtigen kreativen Prozess knapp bemessen, da ihn seine damals bereits fortgeschrittene Aids-Erkrankung wiederholt ans Krankenbett fesselte. Diese Erkrankung und sein Engagement für die englische Gay-Bewegung stehen im Hintergrund, wenn Jarman die Jesusfigur in der Passionshandlung seines Films mit einem Homosexuellen-Paar

15 Mit Blick auf einen seiner Gemäldezyklen sprach Jarman selbst einmal von seinen „apokalyptischen Feuer-Visionen“.

Wie frühere seiner Filme ist auch *The Garden* ein Dokument von Jarmans kompromissloser Suche nach originär filmischen Lösungen, um dem Endzeitlichen Ausdruck zu verleihen.



Abb. 7: The Garden – Kreuzweg

besetzt: Als eine vehemente Erinnerung an Jesu Solidarität mit den gesellschaftlich Stigmatisierten, adressiert zuvorderst an die in England starken Kirchenkreise, die sich in der Zeit der Aids-Hysterie zu üblen schwulenfeindlichen Äußerungen verstiegen und Aids als Strafe Gottes qualifiziert hatten.

Der Film beginnt mit einem Blick auf eine Reproduktion des berühmten Auferstehungsfresko von Piero Della Francesca, die hinter dem schlafenden Jarman hängt. Der bunte Strauß des nachfolgenden, ästhetisch extrem variierenden Bilderreigens wird dann zusammengehalten durch die verfremdeten Szenen der Leidensgeschichte, bis hin zum Kreuzweg der beiden Jesusfiguren (Abb. 7).

Die Kreuzigung und der Tod werden nicht gezeigt, sondern substituiert durch eine eindrucksvolle apokalyptisch gestimmte Bildmediation. Dies liegt durchaus in der Spur der neutestamentlichen Passionsgeschichten, zumal der des Matthäus, der den Tod Jesu unter Aufnahme apokalyptischer Motive – wie Sonnenverfinsternung, Erdbeben oder Auferweckung der Toten – dezidiert zu einem apokalyptischen, zeitenwendenden Ereignis gestaltet. Jarmans Karfreitagsmeditation in Gestalt einer experimentellen Filmcollage nimmt typische Endzeitmotive auf (wie das Feuer oder blutrote und schwefelgelbe Viragierungen) und wird überwölbt von Gesängen aus der russischen Osterliturgie. Der Tod wird so überstrahlt von der österlichen Hoffnung. Die Osterfreude verdichtet sich dann in der pfingstlichen Schlusssequenz, in der die beiden Passionsfiguren wieder unversehrt und freudig gestimmt im Kreis ihrer Anhänger zugegen sind (Abb. 8 a/b).

Angesichts etlicher ebenfalls präsenster kirchenkritischer Momente von *The Garden* und der zu erwartenden Blasphemie-Vorwürfe war es eine durchaus mutige, aber unbedingt berechnete Entscheidung der Katholischen Jury bei der Berlinale 1991, den Film als „apokalyptisches Gegenwartsbild“ mit einer „Lobenden Erwähnung“ auszuzeichnen. Und was nicht immer selbstverständlich bei kirchlichen Preisen ist: Jarman nahm den Preis an.



Abb. 8a: *The Garden* – Szene aus der apokalyptischen Karfreitags-Meditation

Einige übergreifende Beobachtungen und Tendenzen

Endzeit und Gottes Gericht

So deutlich wie in *The Road* sind die biblischen Bezugnahmen im aktuellen apokalyptischen Mainstream-Kino eher selten. Gleichwohl spielen der Glaube und Gott in diesem Kino weiterhin eine prominente Rolle; und nach all den religiösen Riten, den Heiligen Bäumen und einer Spiritualität, die Mensch und Natur innigst zusammenbindet, wie sie James Cameron in *Avatar* zelebriert, könnte das Religiöse sogar weiter an Bedeutung gewinnen, freilich ein Religiöses, das zusehends aus dem jüdisch-christlichen Paradigma auswandert, dem Cameron in seinen früheren Filmen noch stark verpflichtet war. Mit Darren Aronofskys *Noah* (US 2014) kam allerdings wieder ein monumentaler Bibelfilm auf die großen Kinoleinwände, in dem die Welt vor der Flut eine dezidiert postapokalyptische Kontur hat und so Schöpfungsgeschichte und Endzeit zusammengedacht werden (Abb. 9).

Auffällig ist, dass ein Thema, das zuinnerst in den jüdisch-christlichen Vorstellungszusammenhang von den letzten Dingen gehört, im Hollywood-Kino kaum eine Rolle spielt: Die Vorstellung eines göttlichen Gerichtshandelns, eines Endgerichts. In den typischen Weltuntergangsspektakeln à la 2012, *Armageddon*, *Deep Impact* oder *Independence Day* ist Gott durchaus präsent, in der Regel aber nur als Adressat von Gebeten um Errettung, nicht als Initiator endzeitlicher Wehen.

Nur ganz selten arbeitet das Kino mit der Idee eines göttlichen Strafgerichts. Und wenn, dann wird jedes Mal der himmlische Plan zur Vernichtung der Menschheit, mit dem ein der Mensch müde gewordener Gott seine im Noah-Bund gegebene Bestandsgarantie für die Erde bricht, durch Gegenspieler quasi aus den eigenen Reihen sabotiert und die Menschheit vor dem Zorngericht errettet. Eines der wenigen Beispiele hierfür ist das Mystery-Spektakel *Legion* (US 2010; Regie: Scott Stewart). In diesem Film sendet Gott seine himmlischen Heerscharen aus, weil er die Menschen „endgültig satt“ hat und die Erde von ihnen reinigen, Tabula rasa machen will, wie dereinst bei der Sintflut. Doch

Auffällig ist, dass ein Thema, das zuinnerst in den jüdisch-christlichen Vorstellungszusammenhang von den letzten Dingen gehört, im Hollywood-Kino kaum eine Rolle spielt: Die Vorstellung eines göttlichen Gerichtshandelns, eines Endgerichts.



Abb. 8b: *The Garden* – Szene aus der apokalyptischen Karfreitags-Meditation



Abb. 9: *Noah* – Die zerstörte Erde vor der Flut

ausgerechnet der äußerst wehrhafte Erzengel Michael rebelliert und schlägt sich auf die Seite der Menschen. Denn er kann und will nicht glauben, „dass sich die Krone der Schöpfung kollektiv als wertlos erwiesen hat“. Michael ist hier weiter als sein himmlischer Dienstherr, der von der Kollektivschuld der Menschheit ausgeht. Ein denkwürdiger Dialog, den auch Evelyn Finger in der *ZEIT* in einem Artikel über den neuen Boom des Apokalyptischen zitiert hat, ist der folgende: Ein Mensch sagt zu Michael: „Ich glaube nicht an Gott“, worauf der Engel erwidert: „Kein Problem, er glaubt auch nicht an Dich.“¹⁶ Zum Zeichen dafür, dass er den himmlischen Dienst quittiert, schneidet sich Michael seine Flügel ab und rüstet sich in der Abgeschiedenheit eines kleinen Restaurants mit Namen *Paradise Falls* für die endzeitliche Schlacht. Wie einstmals in einem kleinen Flecken namens Betlehem soll dort die Kellnerin Charlie am 24. Dezember ein Kind gebären, das die Menschheit erlösen wird – warum und wie, das spielt keine Rolle bzw. wird einfach als aus den *Terminator*-Filmen als bekannt vorausgesetzt, wo es ebenso war. In *Paradise Falls* will es Michael „zusammen mit einer Gruppe Gestrandeter (...) mit der ganzen Streitmacht des Himmels aufnehmen.“¹⁷ – Diese Ausgangssituation ist eine noch relativ interessante Versuchsanordnung, doch die Inszenierung gerät zu einem „halb-garen Genre-Sammelsurium“ und die Story ist derart voller Ungereimtheiten, dass *Legion* vom Kritiker des *Filmdienst* am Ende das Prädikat „völlig in-diskutabel“ bekommt.¹⁸

Künstlerisch und dramaturgisch überzeugender sind die Filme, in denen Christus auf die Erde wiederkehrt, um im Auftrag des Vaters entweder eine neue Sammlung der Menschheit einzuleiten oder die letzten apokalyptischen Wehen in Gang zu setzen und das Endgericht vorzubereiten. In dem satirischen Kurzfilm *Ernst und das Licht* (DK 1995, Regie: Anders und Thomas Jensen), der immer noch sehr gerne im Religionsunterricht eingesetzt wird, scheitert die neue Sammlung

Zum Zeichen dafür, dass der Erzengel Michael seinen himmlischen Dienst quittiert, schneidet sich Michael seine Flügel ab und rüstet sich in der Abgeschiedenheit eines kleinen Restaurants für die endzeitliche Schlacht.

schon beim ersten, der in einen neuen Jüngerkreis berufen werden soll, da dieser, ein Vertreter für Reinigungsmittel, absolut transzendenzresistent ist. Im Kurzfilm *Mensch Jesus* (DE 1999, Regie: Cornelius Meckseper) und in den Langfilmen *Das Buch des Lebens* (US/FR 1998, Regie: Hal Hartley) und *Jesus liebt mich* (DE 2012, Regie: Florian David Fitz) verweigert sich der wieder auf die Erde gesandte Gottessohn dem apokalyptischen Vernichtungsplan seines Vaters und bleibt als Abtrünniger unter den von ihm geliebten Menschen.

Menschenwerk, nicht Gottes Werk

Im Februar 2003 veranstaltete das evangelische Magazin *Chrismon* eine Umfrage zum Thema „Wie geht die Welt unter?“. Nur 5 % der Deutschen entschieden sich dabei für die Antwort „Durch das Strafgericht Gottes“, während 42 % der Befragten den Antworten „durch eine globale Umweltkatastrophe“ und 14 % der Antwort „durch einen weltweiten Krieg“ zustimmten – wobei die letztgenannte

Antwort heute sicher einen deutlich höheren, ja vielleicht den höchsten Wert erzielen dürfte. Das Umfrageergebnis bedeutet: Eine überwältigende Mehrheit weist hierzulande die Verantwortung für ein mögliches Weltende allein dem Menschen zu. – Ganz anders in den USA: 1999 sagte der amerikanische Religions- und Kulturwissenschaftler Paul Boyer in einem Vortrag in Freiburg als Ergebnis einer großen repräsentativen Umfrage, dass 42 % aller US-Amerikaner die folgende Frage bejaht hätten: „Glauben Sie, dass das Weltende in der biblischen Schlacht von Armageddon zwischen den Mächten der Finsternis und dem von Christus geführten himmlischen Heerscharen kommen wird?“¹⁹ Boyer meinte dazu: „Millionen von Amerikanern lesen die biblische Offenbarung als ‚roadmap‘ für künftige Ereignisse.“ – Radikal als „Roadmap“ lesen aber wohl doch nur die fundamentalistischen Gruppen die Apokalypse, was sich dann in Bucherfolgen wie der *Left Behind*-Serie oder in der fortlaufend aktualisierten Website *raptureready.com* niederschlägt, auf der das globale weltpolitische Geschehen fortlaufend im Sinne einer Realisierung der Ankündigungen der biblischen Apokalypik kommentiert wird.

16 Evelyn Finger, *Fang an zu denken! Der rebellische Mensch ist der Held der Stunde: Nur wer hadert ist wirklich frei*, in: *DIE ZEIT* vom 31.03.2010.

17 Jörg Gerle, Filmkritik zu *Legion*, in: *Filmdienst* 6/2010.

18 Ebd.

19 Eigene Mitschrift.



Abb. 10: 2012 – Die Archen fahren nach der Katastrophe in eine goldene Zukunft



Abb. 11: *Das Buch des Lebens* – einer der Märtyrer nach der Öffnung des 5. Siegels

Hollywood ist demgegenüber allerdings deutlich optimistischer und tröstlicher. Denn die Studios müssen ja den Weltmarkt berücksichtigen, auf dem derartige Roadmap-Konzepte wenig Anklang finden.

In den Hollywood-Apokalypsen wird für die ultimative Katastrophe fast immer der Mensch selbst verantwortlich gemacht, selten Außerirdische und ganz selten, und dann in der Regel eher indirekt, Gott selbst. Dann nämlich, wenn der Beinahe-Untergang der Welt gewissermaßen durch einen Defekt der Schöpfung ausgelöst wird, wie in Roland Emmerichs *2012*, in dem der Erdkern durch Neutrino-Strahlung aus massiven Sonnen-Explosionen derart aufgeheizt wird, dass die Erdkruste aufbricht und die Welt verwüstet wird. Obwohl der Planet bei Emmerich am Ende elementar seine Gestalt verändert hat, so bleibt er doch bewohnbar und neu kolonialisierbar für die Tausende, die die endzeitlichen Fluten in gigantischen neuen Archen überlebt haben (Abb. 10).

Für diese Fluten wird in *2012* aber niemals explizit der Schöpfer verantwortlich gemacht, sondern der Kosmos hat eher deistisch eine Eigendynamik zugesprochen bekommen.

Das Ende ist fast nie das absolute Ende

Das Kino mutet seinen Zuschauern ganz selten ein absolutes Ende zu. Das kommerzielle Mainstream-Kino tut es niemals, sondern zeigt immer ein Danach, einen neuen Anfang. Das ist im Grundzug durchaus biblisch, aber der Neubeginn nach der katastrophischen Umwälzung ist hier säkularisiert, insofern es weder Gott war, der ein Strafgericht über die Menschheit verhängt hat, noch Gott es ist, der einen neuen Anfang setzt, geschweige denn eine Art himmlisches Jerusalem vom Himmel herabsteigen lässt. Die Apokalyptik erscheint stattdessen anthropologisch gewendet, insofern es die Menschen in ihrem Fortschrittswahn oder ihrer Kriegsbegeisterung sind, die den Untergang zu verantworten haben. Aber es sind dann auch die Menschen – in der Regel ein heiliger Rest –, die die Kraft und die Phantasie für einen Neubeginn haben, wie eben schon bei den Passagieren der neuen Archen im Finale von Roland Emmerichs *2012*. Im Durchgang durch die scheinbar ultimative Zerstörung triumphiert so am Ende ein unverbrüchlicher Optimismus, der lange gerne als ‚typisch amerikanisch‘ qualifiziert wurde.

In den Hollywood-Apokalypsen wird für die ultimative Katastrophe fast immer der Mensch selbst verantwortlich gemacht, selten Außerirdische und ganz selten, und dann in der Regel eher indirekt, Gott selbst.

Apokalyptische Visionen als Katharsis und Trost

Das apokalyptische Mainstream-Kino huldigt einer Ästhetik der Überwältigung, die geeignet ist, kathartische Effekte zu erzielen. Die Ängste vor dem, was kommen wird oder kommen könnte, werden im Kinoraum ausagiert und temporär gebannt. Einerseits geben die vielen Kino-Apokalypsen durchaus einem Daseinsverständnis Ausdruck, das von einem großen und multiplen Krisenbewusstsein und von Zukunftsängsten geprägt ist, von Ängsten, die – wie die Übersicht über Motive und Sujets gezeigt hat – aus ganz unterschiedlichen Ursachen rühren. Andererseits reinigt das Mitleiden in den Inszenierungen des Katastrophischen aber auch von den negativen Affekten, die sich damit verbinden,

ja immunisieren die Zuschauer gegen diese, indem sie nicht nur schadlos aus den je neuen Endzeit-Stürmen herauskommen, sondern obendrein imprägniert werden mit dem für dieses Genre unverbrüchlichen Optimismus des Überlebens und Neuanfangs. Und bezeichnenderweise ist dieselbe Technik, zumal die Computertechnik und die KI, die in Erfolgsfilmen wie dem *Terminator*-Zyklus (US, ab 1984; Regie: James Cameron) oder in den *Matrix*-Filmen (US, ab 1999; Regie: Die Wachowskis) die Menschen versklavt, andererseits die Grundlage dafür, dass diese Filme überhaupt entstehen konnten. Mit der steten

Jagd nach je neuen, immer eindrucksvolleren Effekten und Simulationen wird diese Technik gerade in der Kinoindustrie so rasant vorangetrieben, dass schon des Öfteren das Pentagon bei der Entwicklung neuer Waffensysteme davon profitiert hat. Es kann für den Zuschauer also durchaus tröstlich sein, wenn er im Kino ‚live‘ erlebt, dass ihn die Technik eben doch nicht versklavt, sondern dass sie so perfekt beherrscht wird, dass ihm ein ebenso perfekter Kinogenuß ermöglicht wird.

Apokalyptische Bilderstürme und Apokalypse-Blindheit

Wozu dienen all die apokalyptischen Bilderstürme im Kino? Wollen sie am Ende eine latente Lust am Untergang befriedigen? Wird die Apokalyptik zum „Aphrodisiakum“, wie es Hans Magnus Enzensberger ausgedrückt hatte?²⁰ Oder ar-

20 Zit. nach Finger, *Fang an zu denken!*



Abb. 12: *Das Buch des Lebens* – Jesus vor New York, nachdem er das „Buch des Lebens“ im Meer versenkt hat

beitet der forcierte Apokalypse-Taumel des Kinos am Ende gar einer neuen Apokalypse-Blindheit zu? Einer Blindheit der offenen Augen, bei der durch die temporäre Bannung der Zukunftsängste im Kinoraum reale Unheilszusammenhänge verdeckt werden?

Anders ist die Situation im sogenannten Arthouse-Kino, das hier weithin ausgeblendet bleiben musste. Es wird weit weniger von kommerziellen Rücksichtnahmen regiert und eröffnet größere Freiräume für die individuellen Visionen eines Filmkünstlers. Im Arthouse-Kino begegnen wir deshalb auch kritischen Gegenwartsanalysen, die sich bisweilen allem Tröstlichen verweigern, die ihre Zuschauer in der „apokalypsis“, im „Aufdecken“ der Widersprüche und destruktiven Tendenzen unserer Zeit zur Aufkündigung eines saturierten Einverständnisses bewegen wollen, und Filmen, die eine zumindest innerliche Widerständigkeit gegen den Status Quo zu induzieren suchen. Der adäquate künstlerische Modus dazu ist eine Ästhetik der Unterbrechung, wie eben in den beklemmenden Bildfindungen des Engländers Derek Jarman, in seinen experimentellen, kaum mehr narrativen, sondern stark fragmentierten und collagierten apokalyptischen Filmen wie *Last of England* oder *The Garden*.

Die Unterbrechung kann aber auch primär inhaltlich formatiert sein: als Bruch mit den traditionellen, in der Johannesapokalypse grundgelegten Endzeit-Narrativen. Paradigmatisch steht dafür das bereits erwähnte filmische Mysterienspiel *Das Buch des Lebens* von Hal Hartley, in dem sich der zur Parusie auf die Erde zurückgekehrte Christus weigert, die ihm vom Vater aufgetragene Kette der Endzeitwehen zu vollenden. Begonnen hatte die am Vortag zur Jahrtausendwende angesiedelte Handlung noch mit der Öffnung des „Fünften Siegels“ (Offb 6,9–11) des „Buchs des Lebens“ (Offb 5,1–14) durch den in menschlicher Gestalt nach New York wiedergekommenen Christus (Abb. 11).

Doch der Film ist am Ende dann geradezu anti-apokalyptisch: Christus hatte schon bei der Öffnung des Fünften Siegels große Bedenken und zögerte lange damit. Und er entfernt sich dann mehr und mehr von der Idee des Gerichts über die Menschen. Statt zum finalen Kampf mit Satan und dessen endgültiger Vernichtung kommt es bei Hartley am Ende – in der Spur der alten, prominent durch Origenes vertretenen Apokatastasis-Vorstellung, also der Idee der endzeitlichen Allversöhnung – zur Verständigen zwischen Christus und Satan. Zusammen mit einigen Menschen feiern die beiden schließlich gemeinsam den Anbruch

des neuen Jahrtausends. Mit der Vorstellung eines liebenden, den Menschen bleibend zugewandten Gottessohnes, der den Menschen über all ihr Versagen hinweg die Treue hält und stets vergebungsbereit bleibt, endet Hartleys Film mit weit mehr als nur einem Silberstreif. – Am Morgen des Neujahrstages versenkt der aus dem Himmel ausgewanderte Gottessohn das „Buch des Lebens“ endgültig im Meer vor Manhattan (Abb. 12).

Gegen die alte Sehnsucht der Menschen, sich der Zukunft irgendwie vergewissern zu können²¹ – und sei es in Gestalt Geschichtsmodelle – setzt Hartley in dem aus dem Off eingesprochenen inneren Monolog, mit dem der Film ausklingt, eine lange Litanei offener Fragen, die trotz aller absehbaren Gefährdungen nicht Angst, sondern Neugier auf das ‘Abenteuer Zukunft’ wecken und die Zukunft als Raum des Möglichen offen halten will. Im Prolog zu dieser Litanei sagt Hartleys Jesus:

„Das neue Jahr kam, das neue Jahrtausend, in Gestalt eines schlichten Tages in einem langen Leben voller sich ähnelnder Tage. Aber jeder einzelne von ihnen war bis zum Rand gefüllt mit Möglichkeiten, der Möglichkeit von Verhängnis und Not und mit der Möglichkeit von Vollkommenheit. – Es war gut, wieder unter ihnen zu sein. Unter den Unschuldigen und den Schuldigen. Alle gleichermaßen hilflos und alle vollkommen verloren. – Und, so beängstigend es auch war, sich das einzugestehen – sie alle verdienen Vergebung.“

Diese Idee bleibt haften: ein Christus, der aus dem Himmel emigriert, um unter den von ihm geliebten Menschen zu bleiben, geliebt trotz aller ihrer Schwächen, Fehler und Schuld. Als Anwalt der Menschheit tritt er an gegen die schlichten Dualismen der Fundamentalisten, gegen die, die sich im Besitz der Definitionshoheit über den Verlauf der Geschichte und den Eintritt des Endgerichts wähnen, bei dem sie auf der sicheren Seite zu sein glauben. Die Drohung mit dem gewaltsamen Abbruch der Geschichte wird durch die Grundoptionen der Feindesliebe, der umfassenden Vergebung und der radikalen Entäußerung von aller Macht überwunden.

Unbeantwortet bleibt dabei freilich die im Kino überhaupt gerne vermiedene, aber wenigstens dann von der Theologie offen zu haltende Frage, ob Gerechtigkeit ohne ein Gericht denkbar ist. Und weiter dann auch die Frage, ob hinter dem Gericht, nach dem Durchgang durch ein solches und durch eine vielleicht neu zu gewinnende Idee eines „Fegefeuers“ eine finale Allversöhnung denkbar bleibt. ■

Im Arthouse-Kino begegnen wir kritischen Gegenwartsanalysen, die sich allem Tröstlichen verweigern, die ihre Zuschauer in der „apokalypsis“, im „Aufdecken“ der Widersprüche und destruktiven Tendenzen unserer Zeit zur Aufkündigung eines saturierten Einverständnisses bewegen wollen.

21 Vgl. Georges Minois, *Geschichte der Zukunft. Orakel – Prophezeiungen – Utopien – Prognosen*, Düsseldorf/Zürich 1998 (passim).