

Matthias Loretan
und
Charles Martig

Weltuntergang im Film: zwischen Spektakel und Vision*

Sinn und Gefahren apokalyptischer Rede.
Kritische Auseinandersetzung mit ethischen,
ästhetischen und theologischen Aspekten
zeitgenössischer Filme

1 Konjunktur apokalyptischer Visionen in den Medien

Apokalyptische Vorstellungen, Bilder, Symbole, Erwartungen und Ängste prägten die Bildkultur der neunziger Jahre. Der Weltuntergang als Vision und Simulation findet sowohl im Kino als auch in den elektronischen und digitalen Medien statt.¹ Die aktuelle *Renaissance des Katastrophenfilms* im Kino ist ein erstes Anzeichen für das wiedererwachte Interesse vor allem der amerikanischen Populärkultur am Weltuntergang. In „Volcano“ und „Dante's Peak“ erscheinen gewaltige Vulkanausbrüche als Auslöser von Furcht und Schrecken. Der Untergang der „Titanic“ wird vom Regisseur James Cameron mit gewaltigem Aufwand neu verfilmt. Weitere neue Hollywood-Produktionen wie zum Beispiel „Deep Impact“ oder „Armageddon“ greifen zur Inszenierung der Zerstörung der Welt auf die apokalyptische Erzähldramaturgie zurück.²

Im Genre des *Science-Fiction-Kinos*³ verdichten sich apokalyptische

* Der vorliegende Artikel ist die leicht gekürzte Fassung eines Beitrages, der in dem Band: Josef Müller/Reinhold Zwick (Hg.): Apokalyptische Visionen. Film und Theologie im Gespräch, Katholische Akademie Schwerte 1999, erscheinen wird. Die Autoren referierten die Thesen des Beitrages auf dem 9. Internationalen Symposium ‚Film und Theologie‘. Unter dem Patronat der EUROIC, der europäischen katholischen Filmorganisation, wirken Institute der theologischen Fakultäten Freiburg/Br., Freiburg/Üe., Graz und Linz am gleichnamigen Forschungsprojekt mit.

¹ Thull, Martin: Täglich viele kleine Apokalypsen. Die Medien leben von den Endzeit-Katastrophen, in: Erwachsenenbildung - EB 2/1996, 66-68. Sharrett, Christopher (ed.): Crisis Cinema. The Apocalyptic Idea in Postmodern Narrative Film. Washington D.C.: Mazonneuve Press 1993.

² „Volcano“, Mick Jackson, USA 1997. „Dante's Peak“, Roger Donaldson, USA 1997. „Titanic“, James Cameron, USA 1997. „Independence Day“, Roland Emmerich, USA 1996. „Deep Impact“, Mimi Leder, USA 1998. „Armageddon“, Michael Bay, USA 1998.

³ Zu aktuellen Entwicklungen im Science-Fiction-Genre: Horst, Sabine: Science-Fiction. Sie sind mitten unter uns, in: ZOOM 5/97, 7-11. Sobchack, Vivian: Science Fiction, in: Handbook of American Film Genres. Ed. by Wes D. Gehring, New York/Westport, Connecticut/London: Greenwood Press 1988, 229-248. Hahn,

Motive und Stilfiguren zu einem Trend. Den eigentlichen Startschuß für diese Renaissance des Genres gab 1996 der sensationelle Publikumserfolg von „Independence Day“. In einer raffinierten Mischung aus Katastrophenfilm und Science-Fiction inszeniert Roland Emmerich den apokalyptischen Kampf zwischen Gut und Böse in einem Armageddon von kosmischem Ausmaß. Eine überlegene Armada von außerirdischen Raumschiffen greift die Erde an und stürzt den Planeten ins Chaos.

Unverkennbar ist der apokalyptische Trend in den elektronischen Medien. Auf diversen Fernsehkanälen wird in den *Mystery-Serien* ein düsterer Cocktail aus Okkultismus, Ufologie, Dämonenaustreibung und Weltuntergangsängsten serviert. 1993 lancierte Chris Carter die amerikanische Fernsehserie „Akte X“, die mit geheimnisvollen Mottos wie „Ich möchte glauben“ oder „Die Wahrheit liegt irgendwo dort draußen“ inzwischen international zu einem Kultprogramm avancierte. Seinem Erfolg eifern inzwischen immer neue Mystery-Serien nach. Chris Carters noch etwas düsterer eingefärbte Neuschöpfung „Millenium“ (Start 1997) setzt sich nach dem Motto „Fürchte deinen Nächsten wie dich selbst“ mit der Ankunft des Bösen am Ende des Jahrtausends auseinander. Weitere Serien schießen wie Pilze aus dem Boden: „Nowhere Man - Ohne Identität“, „Outer Limits - Die unbekannte Dimension“, „PSI Faktor - Es geschieht jeden Tag“, „Sliders - Das Tor in eine fremde Dimension“. Die europäische Alternative „Riget“ („Kingdom“) des Dänen Lars von Trier wählt als Ort der Handlung ein Krankenhaus. Der Schauplatz verdichtet sich zu einer Metapher für die Krise der technisch-rationalen Zivilisation, die gefährlich am Abgrund zum Chaos schwankt, in dem dämonische Geister ihr Unwesen treiben.⁴

Der Countdown auf das Jahr 2000 führt auch im *Internet* zu einem Wildwuchs von Webangeboten, die sich teils kritisch, teils vergnüglich mit apokalyptischen Visionen auseinandersetzen. Im Medienverbund spinnen Produktionsfirmen und Fangruppen ihre esoterischen Diskurse über die Mystery-Serien weiter.⁵

Ronald M./Jansen, Volker (Hg.): Das Heyne Lexikon des Science Fiction Films. München: Heyne 1993.

⁴ „Akte X“, Chris Carter, USA seit 1993. „Millenium“, Chris Carter, USA seit 1997. „Riget“ („Kingdom“), Lars von Trier, Dänemark seit 1996.

⁵ Eine kommentierte Übersicht mit Internet Adressen zum Stichwort „Apokalypse“ bietet Thomas Binotto unter: <http://www.kath.ch/dossiers/apokalypse>

2 Skeptische Rekonstruktion ethischer, ästhetischer und theologischer Kriterien

Die aktuelle Konjunktur apokalyptischer Rede und Darstellung löst Skepsis aus. Der Anspruch, Abschließendes und Definitives über das Ende der Geschichte(n) zu referieren, kann ein Anzeichen von Anmaßung oder autoritärer Überheblichkeit sein. Die Skepsis richtet sich gegen die *geschichtsphilosophische Definitionsmacht* und die *manipulativen Stilfiguren* apokalyptischer Rede. Der Wahrnehmungshorizont wird auf ein bestimmtes Ereignis bzw. einen Zeitpunkt festgelegt. Scheinbar zwangsläufig entwickelt sich die Geschichte auf *einen bestimmten Endpunkt* zu, von dem her (de fine) Entwicklungen gedeutet werden. Durch Dramatisierung des totalen Endes legt die apokalyptische Rede die Wahrnehmung und Interpretation von Geschichte(n) fest. Die Vielfalt der Geschichten und Visionen wird autoritär auf *eine Welt-Anschauung* bzw. Großgeschichte fixiert.

Die autoritäre Struktur apokalyptischer Rede neigt dazu, die hermeneutische Tatsache auszublenden, daß Menschen als soziale Wesen *den* Kosmos bzw. *die* Geschichte immer nur partiell überblicken können. Auch wenn apokalyptische Visionen Geschichte als offenen Prozeß abschließen, bleiben sie einer bestimmten historischen Erfahrung verhaftet. Sie können deshalb ihre Herkunft aus Sinnprovinzen nicht verleugnen. Um auf die Dringlichkeit und Drastik apokalyptischer Zeitansage nicht generell verzichten zu müssen, greift moderne Kunst den autoritären Charakter apokalyptischer Rede kritisch bzw. reflexiv auf, indem sie zum Beispiel die Spannung zwischen der einen und den vielen Geschichten sowie zwischen dem Kosmischen und dem Provinziellen bewußt macht.

Die Unabgeschlossenheit der Geschichte als einer Vielfalt von natürlichen, sozialen und seelischen Entwicklungen steht in einem spannungsreichen Gegensatz zur Endlichkeit individueller und kollektiver Lebensgeschichten. Im Normalfall wird modernen Menschen als vergesellschafteten Individuen zugemutet, Erfahrungen, welche die Begrenztheit ihres Daseins betreffen, zu verarbeiten und in eine sinnvolle Identität zu integrieren. Angesichts der Einsicht in die Begrenztheit des Daseins können allerdings sowohl die Erfahrung des Scheiterns als auch das Leiden an einer kraß ungerechten Verteilung von Möglichkeiten und Verpflichtungen zu traumatischen Krisen führen. In Anlehnung an Martin⁶ verstehen wir apokalyptische Visionen im Folgenden als *Symbolisie-*

⁶ Vgl. Martin, Gerhard Marcel: Weltuntergang. Gefahr und Sinn apokalyptischer Visionen. Stuttgart: Kreuz Verlag 1984, 47-60 und 73-82.

rungen nachhaltiger seelischer und sozialer Erschütterungen. Apokalyptische Dramatisierungen und Visualisierungen ermöglichen eine Vor-Stellung traumatischer Erfahrungen, indem sie eine rettende Distanz zwischen den beteiligten Personen und der übermächtigen Realität des Bösen aufbauen und seine destruktiven Kräfte bannen. In verschlüsselter Form machen sie die Geheimnisse seelischer Erfahrungen, jedoch ohne sie preiszugeben, dem bewußten Denken und der intersubjektiven Verständigung zugänglich. Als Symbolisierungen nachhaltiger Krisen können apokalyptische Visionen somit auch heilende Kräfte bergen.

Analysiert man die gesteigerte Aufmerksamkeit der Medien für Motive und Stilformen des Apokalyptischen, lassen sich nach ethischen und ästhetischen Gesichtspunkten drei systematische Funktionen unterscheiden:

- Medien können die autoritäre Struktur apokalyptischer Rede nutzen, um ihre Adressaten *für politische oder religiöse Zwecke zu beeinflussen*. Die Dramatisierung der globalen Katastrophe setzt die Zukunft unter Zeitdruck und stärkt die mit dem Motiv des Weltuntergangs gegebene Definitionsmacht. Ethische und ästhetische Ideologiekritik kann zu einer Unterscheidung der Geister sowie zu einer Entdramatisierung des Pathos beitragen.
- Die Konjunktur apokalyptischer Motive und Stilfiguren kann Ausdruck eines kommerziellen Verwertungsinteresses sein. Medien mißbrauchen den autoritären Gestus apokalyptischer Rede, um im Meer inflationärer Zeichen starke Signale zu setzen und die Aufmerksamkeit der Publika auf ihre käuflichen Sensationen zu lenken ('Apokalypse-Geilheit'). Dazu bedienen sie sich in der Regel einer *manipulativen Ästhetik der Überwältigung und Aufmerksamkeitslenkung*. Durch die inflationäre Abnutzung der eindringlichen Motive und Stilfiguren apokalyptischer Rede, durch die Gewöhnung und Banalisierung des Schreckens können Medien die Apokalypse-Blindheit⁷ fördern statt ihr Einhalt zu gebieten. Die publizistische Geschwätzigkeit zum bevorstehenden Jahrtausendwechsel mag als Beispiel für eine banale 'Apokalypse-Geilheit' gelten, die endzeitliche Bilder und Ängste im Wettbewerb um den originellsten Partygag der Silvesternacht verspielt. Medienkritische Auseinandersetzung kann den Blick schärfen für ästhetische Manipulationen der Aufmerksamkeitslenkung.
- Die Konjunktur kann auch Zeichen für eine wache *Sensibilität* gegenüber möglichen und von Menschen mitverschuldeten Krisen

⁷ Anders, Günther: Die Antiquiertheit des Menschen. Erster Band: Über die Seele im Zeitalter der zweiten industriellen Revolution, München: Beck 1981.

kosmischen Ausmaßes sein. Dramatisierungen und Visualisierungen des Weltuntergangs behaupten eine Dringlichkeit, die auf nachhaltige soziale oder seelische Krisen verweist und durch sie gedeckt ist. Als Symbolisierungen schaffen apokalyptische Visionen eine Distanz vor den traumatischen Erfahrungen und ermöglichen den Betrachtern neue rettende Einstellungen und Welt-Anschauungen. Im Sinne einer doppelten Realitätsansage halten sie die Spannungen zwischen Untergang und Neuanfang in der Schwebelage.

Im Dialog mit der Medienkritik sollen im Folgenden Kriterien der ethischen und ästhetischen Unterscheidung entwickelt werden: Inwiefern führen Filme, die sich apokalyptischer Stilmittel bedienen, zur Abstumpfung der Wahrnehmungsfähigkeit? Inwiefern tragen sie zur ihrer Sensibilisierung bei? Die *Theologie* als wissenschaftlich reflektierte Gottesrede ist herausgefordert, sich *in den Diskurs über Sinn und Gefahren apokalyptischer Rede einzumischen*. So hat sie sich einerseits an der Entwicklung von Kriterien ästhetischer Qualität und ethischer Relevanz apokalyptischer Visionen zu beteiligen. Im Dialog mit der Medien- bzw. hier stellvertretend mit der Filmkultur kann sie andererseits ihre eigene Wahrnehmung schärfen. Sie kann die Möglichkeit prüfen, ob und wie apokalyptische Visionen der Bibel sowie der aktuellen Medienkultur als befreiende Zeitansagen fruchtbar auf aktuelle Krisenerfahrungen bezogen werden können. Theologie als Rede über den sich offenbarenden Gott ist aber auch zu grundsätzlichen theologischen Fragen herausgefordert: Wie läßt sich angesichts der Krise moderner Metaerzählungen der biblische Glaube an das Wirken eines geschichtsmächtigen Gottes heute überhaupt erkennen und verstehen? Wie kann der Anspruch christlicher Heilsgeschichte, das Offenbarwerden eines liebenden und erlösenden Gottes, in den Maschen redundanter Diskurse angemessen zur Sprache kommen?⁸

In der Auseinandersetzung mit ausgewählten Filmen sollen exemplarisch *Kriterien der Unterscheidung rekonstruiert sowie Anknüpfungsmöglichkeiten religiöser Apokalypsen an aktuelle Diskurse aufgezeigt werden*:

- In „*The Day After*“ beschreibt Nicholas Meyer (USA 1983) im Stile eines Dokudramas die Folgen eines Atomkrieges. In prophetisch warnender Absicht erzählt er den Weltuntergang, legt aber mit dessen realistischer Darstellung die Betrachter autoritär auf eine politisch korrekte, gutgemeinte Ideologie fest.
- Der Kassenschlager „*Independence Day*“ (USA 1996) steht für den

⁸ Vgl. Lesch, Walter: Verlorenes Paradies und befristete Zeit. Variationen über Geschichtsphilosophie und Apokalyptik, in: Pezzoli-Olgiati, Daria (Hg.): Zukunft unter Zeitdruck. Auf den Spuren der "Apokalypse", Zürich: Theol. Verlag 1998, 33-65; und Derrida, Jacques: Apokalypse, Graz - Wien: Böhlau, 1985.

aktuellen mainstream apokalyptischer Rede: Das Hollywood-Kino dramatisiert gesellschaftliche Differenzen und lässt seine Helden das Fremde oder Störende vernichten. Die Ästhetik der Überwältigung (Identifikationsmaschine) lässt die Zuschauer kaum Alternativen zur gewalttätigen Verherrlichung der herrschenden Weltordnung erkennen, die von außen her in die Defensive gedrängt wird.

- In „*Strange Days*“ (USA 1994) inszeniert Kathryn Bigelow den Überlebenskampf in einer bürgerkriegsähnlichen Großstadt. Ihre Vision lässt sich als Replik auf das Hollywood-Kino und sein Vergnügen an den Katastrophen lesen. Die atemberaubenden Bilder einer entfesselten Erlebnisgesellschaft weichen im zweiten Teil einer zunehmend konventionellen Erzähldramaturgie. Am ästhetischen Scheitern, am Auseinanderfallen von Erzählung und Bildhaftigkeit lässt sich eine für apokalyptische Visionen typische Spannung herausarbeiten.
- In seinem Alterswerk „*Konna yume wo mita/Dreams*“ (USA/Japan 1990) imaginiert Akira Kurosawa Krisenerfahrungen als Traumvisionen. Materialien seiner persönlichen sowie der aktuellen japanischen Geschichte fügt er in acht Episoden zu einem lockeren biographischen Bogen zusammen. Die Traumlogik legt die Episoden, zwei davon als Visionen des Weltunterganges, in ihrer Bedeutung nicht fest, sondern hält die Spannungen zwischen Tod und Leben in einer zuversichtlichen Schwebelage.
- David Lynch erzählt in „*Lost Highway*“ (USA 1996) die scheinbar private Geschichte eines Paares. Die dramaturgische Verschlaufung unterläuft das lineare Erzählen und verwehrt einen dramatischen Ausstieg aus der Geschichte. Die rätselhaft entrückte und beängstigende Vision gibt einen Blick auf die implodierende Raumzeit der Posthistoire frei. Das Psychogramm der Figuren entspricht dem Muster schizoider bzw. multipler Persönlichkeiten. Sie vermögen ihre Erfahrungen nicht in einem geordneten Nacheinander von Räumen (Welten) und Zeiten (Geschichten) zu strukturieren. In permanenter Transformation suchen sie nach einem flexiblen Gleichgewicht zwischen Struktur und Chaos.

3 „The Day After“: Unheilsprophetie als Dokudrama vom mitverschuldeten Weltuntergang

Durch die Umwelt- und Friedensbewegung der siebziger und achtziger Jahre hat die apokalyptische Rede einen neuen Realitätsgehalt bekommen und gleichzeitig eine starke Moralisierung erfahren. Erstmals war

das gewaltsame Ende der Menschheitsgeschichte nicht mehr eine religionsgeschichtliche Fiktion des von außen kommenden Abbruchs der Geschichte, sondern eine *reale geschichtliche Möglichkeit* durch die von Menschen selbst geschaffenen Vernichtungspotentiale. Während früher das Ende als etwas vom Menschen indirekt Verschuldetes wahrgenommen wurde, gilt es im aktuellen Kontext als etwas vom Menschen direkt Gemachtes. Die mythischen und symbolischen Vorstellungswelten sind herstellbar geworden als äußere Wirklichkeit.⁹

Das neue Wissen um die radikal gefährdete Zukunft verändert die bisherigen Vorstellungen von Geschichte und ihrem Ende. Die neue Dringlichkeit zwingt zur Einsicht, gemeinsam in einem Boot zu sitzen,¹⁰ sie führt zu einer *Verkehrung der Kategorien von Raum und Zeit*. Die Erde ist nicht länger nur Bühne für die Inszenierung von Geschichte. „In einem gewissen Sinn vertauschen Stück und Bühne ihre Rollen: Was bislang Schauplatz war, wird Thema des Geschehens. Was als Hintergrund diente, geht in den Vordergrund ein. Was Bühne war, wird zum Stück selbst. In Zukunft wird die Erde Inhalt menschlicher Sorge (...), bedeutet das Hüten der Bühne das Spiel selbst. Es gilt schonend auf der alten Erdbühne zu wohnen.“¹¹

In die Kontroverse um die ökologischen und militärischen Risiken der Atomtechnologie schaltete sich 1983 die US-Fernsehkette ABC ein. Mit „The Day After“ von Nicholas Meyer wollte ABC die möglichen *Folgen eines eskalierenden Nuklearkrieges aufzeigen* und eine breite Bevölkerung über die Risiken der damals geltenden Militärstrategie aufklären. Um für die gute Sache eine möglichst große Wirkung zu erzielen, sollte das Lehrstück in gut demokratischer Manier populär und verständlich gestaltet sein. Die kommerziellen Interessen des amerikanischen Networks sowie die Anliegen politischer Aufklärung schienen sich für einmal optimal zu decken. Wie aber ist dieses geschäftliche und politische Wunschkind herausgekommen?

In seinem ersten Teil zeigt der Fernsehfilm Alltagsszenen der unbefangenen Bevölkerung von Kansas City, einer Agglomeration, die geographisch und wohl auch symbolisch im Zentrum der Vereinigten Staaten liegt. Im Stil einer Familienserie werden die Figuren als Typen eingeführt, etwa der Farmer und seine Familie, der schwarze Soldat, das junge Paar, die schwangere Frau oder der Chirurg. Sie werden den Zuschauern als nette Leute von nebenan mit ihren alltäglichen Sorgen vorgestellt. Der Krieg trifft sie wie aus heiterem Himmel. Die Meldungen aus

⁹ Lesch (Anm. 8), 40.

¹⁰ Sloterdijk, Peter: Im selben Boot, Versuch über die Hyperpolitik, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1995.

dem fernen Europa nehmen sie kaum ernst. Erst als wie von fremder Hand die „eigenen“ Raketen gezündet und bald darauf die feindlichen Waffen am „eigenen“ Himmel detonieren, rennen die kleinen Leute wild durcheinander. „Während rund fünf Minuten demonstriert der Film die Primärwirkungen eines Atomschlags, wobei teilweise authentisches Material verwendet wird: der gewaltige Blitz, die Hitze, die Schockwelle, der Feuersturm und die Zerstörung. Die Montage von echtem mit getricktem Material ist geschickt und wirkt glaubwürdig: So könnte es sein; nicht Science-Fiction, sondern schreckliche Wirklichkeit.“¹²

Im zweiten Teil konfrontiert der Film die Zuschauerinnen und Zuschauer mit den Bildern vom „Tag danach“. Das ganze Arsenal des Schreckens wird mobilisiert, um mögliche Wirkungen eines Atomschlags zu illustrieren: Fliehende schleppen sich über die verbrannte Erde und durch die zerstörten Städte, sie brechen in die verlassen Häuser ein, stehlen einander das zum Überleben Notwendige und kämpfen in überquellenden Spitälern um medizinische Versorgung. Chaos allenthalben, zuweilen auch Momente heroischer Aufopferung. Unerbittlich läßt der Film jedoch keine Zweifel offen: im Vergleich zu Toten haben die verstrahlten Überlebenden ein viel schrecklicheres Schicksal zu erleiden.

Und dennoch endet der Film mit einer versöhnlichen Geste: Der vom Tode gezeichnete Arzt (Jason Robards) sucht in den Trümmern von Kansas City nach seinem Haus und entdeckt im Schutt die Uhr seiner Frau. Ein paar Strahlenopfer, die sich in den Ruinen seines Hauses eingerichtet haben, schauen der Szene zu. Ihnen wirft der Arzt ins Gesicht: „Verschwindet aus meinem Haus!“, dann wendet er sich erschöpft ab und sinkt auf die Knie. Einer der Todeskandidaten nähert sich ihm und legt ihm tröstend den Arm auf die Schulter. Am Ende der Katastrophe, aber zu spät für die Figuren im Film, wächst die rettende Einsicht in die Gleichheit, ja Geschwisterlichkeit aller Menschen.

Die Kritik an der populären Unheilsprophetie läßt sich eichen an den Ansprüchen einer entwickelten Kinoästhetik. „In seinem bescheidenen stilistischen Ehrgeiz ist ‚The Day After‘ eine *typische amerikanische Fernsehproduktion*. Drehbuchautor Edward Hume bedient sich der durch unzählige Soap-Operas gefestigten Stereotypen und Klischees; Regisseur Nicholas Meyer setzt seine Figuren gradaus ins Bild und versucht gar nicht, mit einer differenzierten Montage jene Zwischenräume zu schaffen, in die sich Bewußtsein und Kritik seiner Zuschauer einnisten können ...

¹¹ Bierter, Willy: Wege zum ökologischen Wohlstand, Basel - Berlin - Boston: Birkhäuser, 1995, 8.

¹² Mühlemann, Urs: The Day After, in: ZOOM 24/83, 9.

alle Bilder sind ziemlich flach, aufs Wesentliche beschränkt.“¹³ Die atomare Katastrophe schrumpft aufs Fernsehformat.

Exkurs: Apokalypse als „Science-Faction“ – ein Mißverständnis

Auch wenn man sich auf die populäre Fernsehästhetik einläßt, bleiben grundsätzliche Vorbehalte gegen die Wandtafel-Dramaturgie des Dokudramas. Es stellt sich nämlich die Frage, ob Weltuntergang im Genre einer prognostischen und damit notwendig fiktiven Reportage überhaupt darstellbar sei. Ihre Didaktik rechnet damit, daß die Inszenierung des definitiven Endes bzw. seine Rezeption als simultanes Ereignis bei den Betrachtern die Einsicht zur Umkehr provoziert. Doch diese Pointe ist ein ungedeckter Scheck. Die realistische Ästhetik suggeriert eine Kontinuität, indem sie Überlebende voraussetzt, die das gewaltsame Ende der Geschichte abbilden und als Betrachter anschauen können. Diese falsche Tröstung ist eine Konsequenz der ästhetischen Darstellung und widerspricht dem kritischen Aussagewunsch und der aufklärerischen Botschaft der Fernsehleute. Sie provoziert die Frage, *ob eine realistische Darstellung der planetarischen Zerstörung nicht notwendig eine Verharmlosung des Schreckens beziehungsweise der strukturellen Gewalt der sie verursachenden Risiken darstellt.*

Läßt sich der Gefahr der Verharmlosung mit einem generellen *Verbot apokalyptischer Bilder* Einhalt gebieten? Um die Auseinandersetzung mit zeitgenössischen apokalyptischen Visionen nicht bereits hier abbrechen zu müssen, schlagen wir eine Differenzierung vor. Der Vorwurf der Verniedlichung des Grauens muß nicht auf jede Darstellung einer globalen Katastrophe zutreffen. Mit Sicherheit trifft sie auf jene Ästhetik zu, welche die Darstellung apokalyptischer Visionen als Reportagen der Zukunft begreifen. Der dokumentarische Realismus trägt die Prognose vom Weltende als eine indikativische Aussage vor und verheddert sich dabei in einen logischen Widerspruch. Im günstigsten Fall vermag die Simulation des Unterganges die Einsicht in die notwendende Umkehr anzustoßen.

Um aber Konsequenzen für ein sinnvolles Handeln in der Gegenwart erkennen zu können, *mußte das simulierte Ende, das fiktive „zu spät“ der Unheilsprophetie distanziert werden können.* Die Illusion, die Zuschauer könnten den Untergang authentisch miterleben und gleichzeitig

¹³ Schaub, Martin: Ein volkstümlicher Blick auf den Weltuntergang, in: Tages-Anzeiger, 10.12.83.

überleben, hätte die Erzählperspektive kritisch aufzubrechen.¹⁴ Die ungebrochen realistische Ästhetik sowie die Dramaturgie der emotionalen Identifikation legen die Wahrnehmung der Betrachtenden jedoch auf die Simulation der Apokalypse fest und erschweren eine kritische Distanzierung. „The Day After“ ist typisch für das Gros der medialen Katastrophen-Inszenierungen, welche die Zuschauenden *mit den Mitteln der ästhetischen Überwältigung in eine Opferrolle* stürzen, in der sie quasi unschuldig auf die starken Reize von außen reagieren. Psychohygienisch funktionieren die kommerziellen Medienapokalypsen wie Entlastungsschläge oder infantile Beichtrituale, in denen Zuschauer sich zu sorglosen Opfern imaginieren. Solchermaßen gerührte und eingeschüchterte Betrachter fühlen sich kaum angesprochen in ihrer politischen und ethischen Verantwortung. So wenig wie die durch Detonationen aufgeschreckten Kleinbürger im Film vermögen sie ihre politische Mitverantwortung für die strukturellen Risiken der technologischen Zivilisation zu erkennen.

Ein Blick auf die biblischen Apokalypsen kann zeigen, daß auch diese weder einen Fahrplan noch Prognosen für Zukünftiges abgeben. Der *offenbarende Blick richtet sich vielmehr vom Ende her zurück auf die Gegenwart* und will deren Sehweise oder Wahrnehmung verändern. Diese Grundbewegung in der apokalyptischen Eschatologie entspricht dem modernen Genre der *Science-Fiction*. Auch hier geht es um die Spiegelung aktueller Themen und Befindlichkeiten in einem zukünftigen Horizont.¹⁵ In der Regel hält das Genre des *Science-Fiction* die Spannung zwischen den Zeiten aufrecht, indem es die präsentische Bilderzählung durch Stilmittel des Phantastischen oder der Verfremdung distanziert. Das apokalyptische Dokudrama allerdings hebt diese Spannung auf und maßt sich an, die Zukunft als „*Science Faction*“ zu zeigen. Dieser ästhetische Kurzschluß hält die apokalyptischen Offenbarungen nicht mehr in der Schwebelage, sondern nutzt deren Definitionsmacht autoritär für ökologische oder friedenspolitische Zwecke.

¹⁴ Loretan, Matthias: Kriegsbilder zwischen Entsetzen, Faszination und Gewöhnung. Zur Darstellung des (atomaren) Krieges in Film und Fernsehen, in: ZOOM 9/83, 2-11.

¹⁵ *Science-Fiction*-Filme machen in ihrem Subtext Anspielungen auf aktuelle irdische Verhältnisse: vom Kalten Krieg („*Star Trek*“) bis zur sexuellen Revolution („*Barbarella*“), vom Killervirus („*Andromeda*“) bis zur Gentechnik („*Blade Runner*“). Der Subtext nimmt seismographisch Signale der Gegenwart auf und extrapoliert diese in die Zukunft. Ridley Scotts „*Alien*“ erzählt von den Wunschphantasien einer Frau unter lauter Männern, Steven Spielbergs „*E.T.*“ von einem Kind ohne Freunde. In George Lucas' „*Star Wars*“ spiegelt sich eine Inzestliebe, die als ödipale Initiationsgeschichte erzählt wird.

In bezug auf die Aktualität apokalyptischen Denkens stellt „The Day After“ ein durchaus zwiespältiges Zeitdokument dar: Die Inszenierung der Atomkatastrophe verweist einerseits auf eine Sackgasse technologischer Weltbeherrschung und damit auf eine nachhaltige Krise der Metageschichte modernen Fortschritts. Mit einem forschenden didaktischen Optimismus appelliert die Unheilsprophetie andererseits an die Lernfähigkeit der amerikanischen und globalen Öffentlichkeit. Die Beschäftigung mit der Möglichkeit des Endes aller Dinge gibt dem ethischen und politischen Handeln eine neue Dringlichkeit, die noch machbaren Korrekturen vorzunehmen. Der plötzliche *Druck*, sich für eine Kurskorrektur zu entscheiden und *jetzt zu handeln*, kann allerdings zu kopflosem Aktivismus oder zu repressiver Rhetorik führen. An letzterem dürfte das prognostische Dokudrama von Nicholas Meyer gescheitert sein.

4 „Independence Day“: Aggressive Allmachtsphantasie einer technologischen Selbstrettung des herrschenden Zentrums

Exemplarisch für die aktuelle Renaissance des Science-Fiction-Kinos steht „Independence Day“ von Roland Emmerich. Nur knapp ein Dutzend Jahre nach „The Day After“ sind die technologischen Skrupel scheinbar verfliegen, und der Zusammenbruch der sozialistischen Gesellschaften hat die gegenseitige Blockierung der atomaren Militärstrategien offenbar aufgehoben. Handlungsmächtiger Geschichtsoptimismus ist angesagt. Hollywood als amerikanische und auch international dominante Ideologiefabrik des Kinos liefert die passende Metaerzählung für die neue Welt-(wirtschafts)ordnung. Gegen die Gefahr der kosmischen Katastrophe, die nur noch von außen kommen kann, wachsen starke Helden, die mit tapferem Einsatz und unter Zuhilfenahme hochentwickelter Technologie die Aggression der Außerirdischen abwenden. Die apokalyptische Vision wird zur Allmachtsphantasie einer Selbsterlösung, in der das herrschende Zentrum sich bedroht fühlt und zurückschlagen darf.

„Independence Day“ beginnt hinter dem Mond. „Wir sind im Mare Tranquillitatis, wo die ersten menschlichen Besucher des Trabanten Spuren ihrer Anwesenheit hinterlassen haben: Plastiktüten, Metallbehälter, Fußabdrücke. Eine amerikanische Flagge hängt still in der reglosen Luft. Auf einer Tafel liest man die Namen der Apollo-11-Astronauten Armstrong, Aldrin und Collins, darüber die Worte: ‚We came in peace‘. Alles ist ruhig. Doch plötzlich kommt von irgendwoher ein dumpfes Zittern, das immer stärker wird. Die Fahne schwankt. Ein Schatten fällt auf die Inschrift. Staub wirbelt auf und deckt die Fußspuren des Menschen zu. Dann schiebt sich von oben eine gewaltige schwarze Masse

über die Mondlandschaft: ein außerirdisches Raumschiff. Am rechten Bildrand aber erscheint, klein und hellblau, die Erde: das Reiseziel.¹⁶ Die Anfangssequenz dauert rund eine Minute. Kürzer kann man eine Science-Fiction-Geschichte kaum erzählen; perfekter auch nicht. Wie in einem barocken Welttheater deutet der Prolog an, was in den folgenden zwei Stunden über die Leinwand läuft.

Im Gegensatz zum Vorspann zwingt der Hauptteil die Bilder in ein rigides Erzähl- und Ordnungsschema. Der Kampf erreicht apokalyptische Dimensionen: es geht ums Überleben der Menschen auf ihrem Planeten. Tod und Ausbeutung stehen gegen Unabhängigkeit und Freiheit. Die Aliens als Auslöser der apokalyptischen Schlacht werden dargestellt als glitschige Wesen mit Saugtentakeln und Quallenhirnen. Ihre menschlichen Gegenspieler scheinen nichts über ihre Herkunft oder ihre Motive zu wissen. Die Kolonisatoren zeichnen sich aus durch eine automatenhafte und in ihrer Unschuld schon fast muntere Zerstörungswut. Sie vernichten Symbole amerikanischer Unabhängigkeit und Demokratie: das Weiße Haus, die Freiheitsstatue und amerikanische Großstädte. Wie selbstverständlich besetzen sie die Erde und vernichten scheinbar ohne böse Absicht die sich ihnen entgegenstellenden Menschen. Indem sie das identitätsbedrohende Andere, das Unbekannte oder das strukturzerstörende Chaos darstellen, übernehmen die Außerirdischen die Rolle des apokalyptischen Tieres.

In Emmerichs apokalyptischer Vision wird die Menschheit zum Opfer, über die die Zerstörung von Außen aus dem All hereinbricht. Die Überlebenden raffen sich zur entscheidenden Schlacht auf, um unter amerikanischer Führung die Außerirdischen zurückzuschlagen. Die Erdlinge werden von drei männlichen Figuren repräsentiert: dem amerikanischen Präsidenten (Bill Pullman), einem weißen Wissenschaftler (Jeff Goldblum) und einem schwarzen Jetpiloten (Will Smith). In die Entscheidung gerufen, wachsen die Helden über ihre sympathischen Unzulänglichkeiten hinaus und bewähren sich stellvertretend für die Menschheit an der großen Herausforderung. Gemeinsam verkörpern sie ein männliches, politisch fast korrektes Identitätsmodell, das für Werte wie persönliche, wirtschaftliche und politische Freiheit sowie Demokratie einsteht und diese bei Gefahr mit Gewalt verteidigt.

Wer auf der Ebene der Handlung und der Konfliktstruktur so deutlich mit der Grundopposition Gut/Böse operiert und Gewalt als Mittel der Konfliktlösung durchgängig rechtfertigt, verschlüsselt seine Botschaft in der Regel nach einem einfachen ästhetischen Muster. Emmerich nutzt alle *filmgestalterischen Register der Überwältigung* und potenziert den

¹⁶ Kilb, Andreas: Lautstark im Weltraum, in: Die Zeit, 20.04.96.

autoritären Gestus apokalyptischer Darstellungen. Im Zentrum stehen die *Special Effects*, die zum heimlichen Star des Films aufrücken: die explodierenden Feuerwalzen, riesige Raumschiffe, Laserwaffen und die phänomenale Zerstörung des Weißen Hauses.¹⁷ Die starken Reize sind eingebunden in eine straffe und geschlossene Handlungsstruktur. Die emotionalisierende Dramaturgie räumt den Zuschauern kaum Möglichkeiten zur Distanzierung und Reflexion ein. Emmerichs *Identifikationskino* führt jene Figuren, die sich der Destruktion der Außerirdischen entgegenstellen, als Helden vor und belohnt sie mit einem triumphalen Happy-End.

Die facettenreichen Möglichkeiten des Genres Science-Fiction reduziert „Independence Day“ zu einer eindimensionalen Oberflächenapokalypse mit dürftigem Subtext. Mit euphorischem Zukunftsoptimismus erzählt Emmerich den Mythos einer Selbsterlösung. Die Großerzählung erweist sich als Hollywoods Apotheose der neuen Welt(wirtschafts)ordnung. Ideologie und Action zielen dabei in dieselbe Richtung. Unter Einsatz hochentwickelter militärischer und kinematographischer Technologien schreibt „Independence Day“ Geschichte aus der Perspektive der Sieger. Eine an ihr Ziel gelangte Weltgesellschaft setzt sich arrogant gegen alle offensichtlich ohnmächtig gewordenen Alternativen durch. Die apokalyptische Vision übernimmt in dieser Konstellation der Posthistoire nur noch die Funktion, die Bedrohung von außen zu dramatisieren, damit die Helden(innen) zusammenstehen und zurückschlagen können. Das Kino wird zum *Ritual der Entängstigung*, das die destruktive Aggressivität auf die außerirdische Chaosmacht hinausverlagert, um sie bei sich selbst nicht erkennen zu müssen. Die Apokalypse wird zur ideologischen Rechtfertigung sowie zum ultimativen Erlebnistrip einer globalen Gesellschaft im Stillstand.

Exkurs: Ideologiekritische Rekonstruktion apokalyptischer Visionen

Die autoritäre Struktur apokalyptischer Rede dramatisiert Differenzen der Geschichte bzw. des jeweils aktuellen Diskurses (Außerirdische - Erdlinge, Babel - Jerusalem, Chaos - Ordnung) und zielt auf Ausmerzung

¹⁷ Piotrowski, Christa: Paranoia und Sperma-Räuber aus dem Weltall. „Independence Day“ bringt Amerikas Ufo-Rausch an den Tag, in: NZZ, 20.09.96. „Die Macher des 94er Kinohits ‚Stargate‘ haben mit Independence Day die Produktion der Hollywood-Effekt-Filme revolutioniert, indem sie mit Hilfe bahnbrechender Special-Effect-Techniken Bilder kreierten, wie man sie nie zuvor im Kino gesehen hat“, aus: Deutschsprachiges Presseheft, Twentieth Century Fox 1996, 7.

oder Überwindung des Störenden bzw. Anderen. Gegenüber diesen Zuspitzungen auf Vernichtung und radikalen Neuanfang ist Skepsis ratsam. Die Ideologiekritik bietet eine Möglichkeit, sich von der autoritären Struktur apokalyptischer Fiktionen zu distanzieren. Sie fragt nach der *Funktion der Rede vom dramatischen Ende* sowie nach den dieser Rede impliziten Interessen. Wenn *wirtschaftliche, politische und kulturelle Machtzentren* apokalyptische Themen und Stilfiguren für ihre Geschichtsschreibung und Weltauslegung verwenden, ist besondere Vorsicht angebracht. Kritisch läßt sich Emmerichs apokalyptische Vision als eine *Allmachtsphantasie entlarven*, die ideologisch und ästhetisch die Interessen der Herrschenden vertritt und legitimiert. Selbstkritisch muß aber auch an den Mißbrauch der Bilder vom Jüngsten Gericht erinnert werden, den die mit geistiger Macht ausgestatteten christlichen Kirchen zur Drohung und Einschüchterung ihrer Gläubigen bis in die Gegenwart hinein betrieben.

Statt der Legitimierung von Herrschaft verweist die *Befreiungstheologie* auf einen anderen Sinn apokalyptischer Rede.¹⁸ Sie versteht die biblischen Texte (Buch Daniel, Offenbarung des Johannes) und ihre Wirkungsgeschichte als *prophetische Kritik*. Ihr Sitz im Leben ist das Leiden an einer sozialen Situation, die in der realistischen Perspektive politischen oder ethischen Handelns nicht verändert werden kann. Die heilsgeschichtliche Funktion der apokalyptischen Rede wäre demnach eine doppelte: sie ist *Ausdruck und Überwindung psychischer Lähmung und/oder gesellschaftlicher Marginalisierung*. Apokalyptische Visionen unterstützen die Verzweifelten in jüdischen und christlichen Gemeinden, die am Unrecht der herrschenden Weltordnungen - damals in Vorderasien wie heute etwa in Lateinamerika - leiden, ihren Glauben an das Kommen des Reiches Gottes, an eine freie, gerechte und solidarische Welt nicht aufzugeben. Sie verschlüsseln Kritik an der herrschenden Entfremdung und halten im Zustand der Ohnmacht die Zukunft offen. Apokalyptische Visionen lassen sich beurteilen an ihrer tröstenden und verändernden Kraft zur Überwindung von Resignation und Zynismus.¹⁹

Ein ästhetisch reflektiertes und geglücktes Modell für Ausdruck und Überwindung seelischer und sozialer Lähmung stellt „The Garden“ (GB 1990) von Derek Jarman dar. Auch seine apokalyptische Vision setzt sich mit der Posthistoire auseinander. In traumhafter, aber auch traumatisierter Zeitlosigkeit wechseln Bilder von der Erschaffung und dem Zer-

¹⁸ Füssel, Kuno: Im Zeichen des Monsters. Zur Staatskritik der Johannes-Apokalypse, Freiburg: Exodus 1988.

¹⁹ Richard, Pablo: Apokalypse. Das Buch von Hoffnung und Widerstand. Luzern: Exodus 1996.

fall der Welt, von dem Anfang und dem Ende der Geschichte. Sie fallen in der titelgebenden Metapher vom steinernen Garten im Blickfeld eines Atomkraftwerkes zusammen. In diese synchrone Raumzeit von derber Schönheit sind Fragmente von Lebensgeschichten eingelassen.²⁰ Ihre Figuren sind allerdings nicht souveräne Gestalten, sondern finden sich in wechselnden Konstellationen, die an biblische Szenen erinnern. Mit kleinen Dekonstruktionen verändert Jarman ihr gewohntes Profil und spielt mit der (religiösen) Identität der Figuren. Seine Aufmerksamkeit lenkt er auf die Stilisierung ihrer Körper, an denen sich für den britischen Filmkünstler²¹ das Leben als Passion konkret ereignet. Das Sterben wird nicht erzählt oder gar dramatisiert, der Tod ist indirekt präsent in den Bildern. Was ihm das melancholische Filmgedicht abtrotzt, sind keine Thesen, sondern Tugenden oder Wahrnehmungsfähigkeiten: eine demütige Konkreativität, die auch in Steinen Leben wachsen lassen kann, und eine Aufmerksamkeit, die Menschen nicht beim Wort, sondern beim Leib nimmt.

5 „Strange Days”: Bürgerkrieg in einer entfesselten Erlebnisgesellschaft

Die letzten beiden Tage des Millenniums bilden das Szenario für Kathryn Bigelows pessimistischen Blick auf die mögliche Zukunft der Mediengesellschaft.

²⁰ Um das narrative Konzept von „The Garden“ zu verstehen, ist es hilfreich, Walter Benjamins Geschichtsphilosophie beizuziehen. Gegen die geglättete Version einer Siegeregeschichte und gegen einen nicht zu bremsenden Fortschrittsglauben bestand Benjamin auf der Hoffnung, daß der Geschichte eine schwache messianische Kraft mitgegeben ist. Er erkannte sie in den revolutionären Augenblicken, in denen schockartig etwas von einer anderen Wirklichkeit aufblitzt und im Stillstand etwas Neues erscheint. Jarman scheint diese Vorstellung aufzugreifen. Die Fragmente der Lebensgeschichten und Tischgemeinschaften in „The Garden“ erscheinen wie gerettete Bruchstücke einer Erinnerung an etwas Unverfügbares, Splitter, in denen plötzlich etwas von einer anderen Wirklichkeit aufblitzt, die aus dem Stillstand der Posthistoire heraus nicht zu verstehen wären. In der zudringlichen Verwertungsgehalt der Fotografen macht Jarman die Gefährdung dieser revolutionären Augenblicke sichtbar. Im Gegensatz zu Benjamin scheint der zeitgenössische Filmemacher sie allerdings nicht gegen die Sieger einer rasenden Fortschrittsgeschichte, sondern gegen die Zyniker eines geschichtslosen und beliebigen Stillstands bergen zu müssen. - Vgl. Benjamin, Walter: Über den Begriff der Geschichte, in: ders.: Gesammelte Schriften, Bd. 1/2, Frankfurt: Suhrkamp 1980, 691-704.

²¹ Jarman bekannte sich in der Öffentlichkeit wie in seinen Filmen zur Homosexualität. Zur Zeit der Entstehung des Films wurde ihm eröffnet, daß der AIDS-Virus ihn infiziert hat. Er starb nur wenige Jahre später.

sellschaft. „Ort des Geschehens ist Los Angeles, die Stadt der sozialen Unruhen und Rassenkonflikte im Ausnahmezustand. Eine Art Endzeitstimmung liegt über der Stadt, die Menschen beginnen einen Tanz auf dem Vulkan, weil sie nicht wissen, was sie im nächsten Jahrtausend erwartet, ob sie überhaupt noch etwas erwartet. Die Welt steuert auf den Abgrund zu, aber niemand kümmert sich darum.“²² Strange Days, hysterische Tage sind angebrochen. Das Leben in der *apokalyptischen Großstadt* treibt die Figuren durch eine schwindelerregende Achterbahn der Gefühle.

Im Mittelpunkt der Geschichte steht Lenny Nero (Ralph Fiennes), Ex-Polizist und Lebenskünstler, der sich als schmieriger Produzent und Dealer von Cybersex-Disketten sein Geld verdient. Sein Geschäft basiert auf dem neuen Medium SQUID. Ein Haarnetz mit Elektroden, gekoppelt mit einem CD-Gerät, zeichnet die Hirnströme des Trägers auf und kann sie für andere Benutzer abspielen. Alle Wahrnehmungen und Empfindungen lassen sich so als 30-Minuten-Clips speichern und abrufen. „Das ist Leben, ein Stück von jemandes Leben, direkt aus der Hirnrinde“, schwärmt Lenny und preist sich selbst als „Weihnachtsmann des Unbewußten“ bei seinen Kunden an.

Lenny ist selbst süchtig nach seinen Clips. Am liebsten konsumiert er Erlebnisse mit seiner ehemaligen Geliebten Faith (Juliette Lewis), Simulationen vergangener Orgasmen. Faith hat ihre Liebe jedoch der Karriere als Sängerin geopfert und lebt mit dem zwielichtigen Plattenproduzenten Philo Gant zusammen. Gants größter Star, der politische Anti-Establishment-Rapper Jeriko One wird in der Nacht zum 31. Dezember 1999 unter mysteriösen Umständen umgebracht, was die angespannte Stimmung in der Stadt zum Sieden bringt. Der Realitätsflüchter Lenny verstrickt sich dabei immer stärker in soziale Widersprüche. Ein anonymen Täter spielt ihm einen Snuff-Clip²³ zu, der die Vergewaltigung und Ermordung seiner Bekannten Iris zeigt; außerdem jagen zwei Polizisten dem Clip mit der Aufzeichnung von Jeriko Ones Ermordung hinterher und bringen jeden um, der sich ihnen in den Weg stellt. Die Umstände bringen Lenny von seinem privaten Vorhaben ab, Faith zu schützen und zurückzugewinnen. Er wird gezwungen, sozial Stellung zu beziehen, und übernimmt die Verantwortung bei der Aufdeckung einer vermeintlich großen Verschwörung, die sich schließlich doch als nur eine kleine herausstellt. Durch sein Engagement aber kann er sich von seinen falschen Freunden abgrenzen, und gewinnt statt ihrer eine zuverlässige Freundin: die schwar-

²² Köhler, Margret: Strange Days, in: Filmecho/Filmwoche 42/95, 30.

²³ Als „Snuff Movie“ werden Filme bezeichnet, die die reale Vergewaltigung und Tötung eines Opfers zeigen.

ze Chauffeuse und Bodyguard Mace (Angela Bassett) steht ihm wie ein Engel zur Seite. Zusammen bilden sie ein unverletzliches Paar, denn sie verkörpern zwei Seiten, die notwendig zusammengehören: Lenny die Neigung, Mace die Pflicht. Gemeinsam können sie einander retten: Mace kann von ihrer Maske des samuraiartigen Bodyguards lassen, und Lenny findet zurück in die soziale Realität und stellt sich ihren Anforderungen.

Die Hauptfigur Lenny ist zu Beginn ein Verlierer-Typ. Er und die meisten seiner Freunde werden getrieben von Kräften, die sie nicht durchschauen und schon gar nicht beeinflussen können. Sie reagieren nach den Gesetzen der Erlebnismaximierung und des Überlebenskampfes. Das sozialdarwinistische Menschenbild nach dem Motto „survival of the fittest“ fügt sich nahtlos ins Bild der apokalyptischen Großstadt: Alltägliche Gewalt auf den Straßen, brennende Autos, ein permanenter Belagerungszustand sowie ethnische Konflikte und Rassenhaß führen in die soziale Anomie. Die blubbernde Gewalt außen spiegelt sich in der seelischen Anomie innen, in einer Vielzahl von fiktiven Simulationswelten, zwischen denen sich die Grenzen auflösen. In diesem Klima gewaltbereiter Paranoia und seelischer Gleichgültigkeit haben die Seelen ihre Körper oder die Körper ihre Seelen verloren. Eine gnostische Aufspaltung der Gegenwart in eine indifferente Weltzeit und eine auf individuelle Erlebnis- oder Erlösungsbedürfnisse zugeschnittene Lebenszeit macht das Skandalon dieses neuen Babels aus, in dem keiner außer den geretteten Helden mehr ein Gespür aufbringt für das Leiden der Anderen.

Die Action-Film-Regisseurin Kathryn Bigelow unternimmt in Zusammenarbeit mit James Cameron (Drehbuch) den umstrittenen Versuch, *mit den ästhetischen Mitteln Hollywoods Hollywoods Blendwerk kritisch von innen heraus zu überbieten*, ja mit der antiquierten Kinotechnik sogar künftige Technologien der Seelenmassage zu simulieren. Die Clips, die als minutenlange plans séquences mit subjektiver Kamera den Film strukturieren, imitieren die Sichtweise des Reality TV und nehmen inszenierend die Möglichkeiten der SQUID-Movies als täuschend echte Kopien der Realität vorweg. Listig spielt die Regisseurin mit der Verwischung der Grenzen zwischen den Realitätsebenen und fordert dadurch die Betrachter zur aufmerksamen Wahrnehmung heraus. Sie stört den voyeuristischen Konsum der inszenierten SQUID-Simulationen, indem sie die wollüstigen oder schockierten Reaktionen an den Figuren vorstellt und so die Kinozuschauer zu Stellungnahmen zwingt. Kaleidoskopartig vermischt die Autorin verschiedene Motive sowie Genres und ermöglicht den Betrachtern verschiedene Lesarten: „ein Actionspektakel mit Anleihen beim film noir, eine Großstadt-Apokalypse im Stil von Mathieu Kassovitz', *La haine*', die ebenfalls auf den Mord am schwarzen Rapper Rodney King Bezug nimmt, ein kritischer Diskurs über Medien und ihre

Folgen für die Benutzer".²⁴ In bezug auf seine medienkritische Reflexivität läßt sich „Strange Days“ wohl treffend als apokalyptischer Porno charakterisieren.

Vor allem zu Beginn des Films gelingen Bigelow atemberaubende Visionen eines apokalyptischen Alptraums. Die Ästhetik konzentriert sich auf die Bildhaftigkeit, die Story muß sich im unübersichtlichen Konglomerat noch ihren Weg bahnen. Erst allmählich übernimmt die Erzählung die Führung und spult in konventioneller Manier des Identifikationskinos die märchenhafte Geschichte ab, nach der nur die Liebe den verlorenen Helden aus den Fängen der Erlebnisgesellschaft retten kann. Angesichts der Authentizität des apokalyptischen Alptraums wirkt das happy end allerdings wie ein frommer Wunsch. Das ästhetische Scheitern von „Strange Days“ wird zuweilen mit der Vermutung entschuldigt, daß die Regisseurin auf den „final cut“ verzichten mußte und das Ende nach dem Willen des Produzenten montiert wurde. Der Kontrast zwischen der diabolischen Unübersichtlichkeit des Alptraums und der schlichten Einfachheit der Identifikationsdramaturgie läßt sich allerdings auch auf Spannungen zurückführen, die im Genre apokalyptischer Visionen selbst grundgelegt sind. Mythen mit Motiven von Katastrophen versuchen nämlich zweierlei: Ängstigendes darzustellen und als Symbolisierungen zu bannen. In mythischen Visionen wird diese doppelte Funktion auf das *Zusammenspiel von Bildhaftigkeit und Narration* verteilt: Die Abgründe der geschauten Visionen werden im Schema des Nacheinanders gebannt. Was geschichtlich als widersprüchliche Triebkräfte ein und derselben Gegenwart erfahren wird, trennt die Dramaturgie des Mythos in Äonen.²⁵

Exkurs: Rekonstruktion ästhetischer Kriterien apokalyptischer Visionen

Das Gelingen apokalyptischer Visionen hängt wesentlich davon ab, welche künstlerischen Lösungen zeitgenössische Filmwerke für die thematischen und ästhetischen Spannungen apokalyptischer Rede finden. Die mythische Betulichkeit des erzählerischen Nacheinanders trifft man vor allem in populären Genres wieder. Künstlerische Werke scheuen in der Regel davor zurück, die Bildhaftigkeit in eindeutigen Erzählungen zu domestizieren, die *anstürmenden Chaosmächte in Muster souveräner Identität* zu bannen. Aber auch eindeutige Konzepte bewußter Wahrnehmung, begrifflichen Denkens oder moralischer Wertung stoßen in der

²⁴ Bodmer, Michel: Strange Days, in: ZOOM 2/96, 36.

²⁵ Martin (Anm. 6), 124.

Kunst an ihre Grenzen.²⁶ Bei der Gestaltung apokalyptischer Visionen greifen Filmkünstler deshalb bevorzugt auf intuitive Wahrnehmungen, Träume und archetypische Vorstellungen zurück. Sie vermögen die thematischen (Leben und Tod) und ästhetischen (Bildhaftigkeit und Erzählung) Spannungen offen in der Schwebelage zu halten. An der Art, wie sich diese Pole widersprechen bzw. ineinander verschlingen, läßt sich die Authentizität der künstlerischen Lösung nachvollziehen und bewerten.

Kriterien moderner Ästhetik im Sinne Adornos können als Korrektiv zur autoritären Struktur apokalyptischer Visionen dienen. Moderne Kunst bzw. Offenbarung zeichnen sich aus durch einen hohen Grad an Selbst-Reflexivität. Sie können ihre heilsgeschichtlichen Potenzen vor allem dann entfalten, wenn sie sinnlich konkret, fragmentarisch (selbst die Weltuntergänge sind nicht total) und für die aktive Rezeption der Betrachter offen sind. Moderne Kunstwerke vermeiden die Ästhetik der Überwältigung und/oder dekonstruieren die festlegenden Muster des Identifikationskinos. Angesichts der Brisanz ihres Themas rufen moderne Kunstwerke in die Entscheidung, vermeiden aber die manipulative Fremdbewegung der Betrachter, sondern regen sie zur Selbstbewegung an. Die apokalyptische Darstellung ist an ihrer ästhetischen Wirkung zu messen, nämlich ob und wie sie die Wahrnehmungsfähigkeit schärft oder abstumpft.

Die Krisenerfahrungen unserer wissenschaftlich-technischen Zivilisation verleihen apokalyptischer Rede eine spezifische Aktualität und verändern ihre Chancen und Gefahren. Die globale Katastrophe als mögliche Folge von sozial zu verantwortenden Risiken macht eine ethische und politische Kritik apokalyptischen Denkens notwendig. Das Thema Weltuntergang hat allerdings nicht nur einen *aktuellen und äußeren Anlaß*, sondern auch einen *universellen und inneren Bezug*. Apokalyptische Visionen und Auditionen können den *Charakter eines authentischen, tiefen religiösen Erlebens* haben, indem sie seelische Erlebniswelten mit dem ihnen eigenen Wirklichkeitsanspruch zu Geltung bringen. Sie sind deshalb zur ganzheitlichen Realitätswahrnehmung, emotional und politisch, religiös und ästhetisch, unaufgebbbar. Dort, wo Weltuntergangsvorstellungen gestrichen und auf den analytischen Begriff gebracht werden, werden Menschen um einen ganzheitlichen Ausdruck ihrer tiefsten Ängste und Hoffnungen betrogen.

²⁶ Bei Darstellungen des Jüngsten Gerichtes mit rigiden moralischen oder religiösen Ordnungsschemen läßt sich beobachten, daß der bildnerischen Phantasie zu den Visionen der Hölle viel kreativere Lösungen einfallen als zu jenen des Himmels. Im Vergleich zum alten Babel ist das neue Jerusalem ikonographisch eher blaß geblieben.

Wo und wie lassen sich die ganzheitliche Realitätswahrnehmung und die religiöse Sensibilität in den apokalyptischen Visionen zeitgenössischer Filme aufspüren? Im Dialog mit zwei Werken, „Lost Highway“ von David Lynch und „Dreams“ von Akira Kurosawa, wollen wir unsere ästhetische Wahrnehmung apokalyptischer Visionen schärfen, indem wir uns auf ihre analytischen (ökologische, soziale Wirklichkeit) und mystagogischen (seelische Struktur, Archetypen) Qualitäten einlassen. Im Wissen, daß Menschen die Definition der Geschichte von ihrem Ende her nicht möglich ist, kommt es darauf an, den Blick nicht euphorisch oder melancholisch auf ein einziges Bild zu fixieren, sondern die Fülle der Visualisierungen an zwei herausragenden Filmkunstwerken kennenzulernen.“²⁷

6 „Konna yume wo mita/Dreams: Traumlogik hält inhaltliche und formale Gegensätze in einer zuversichtlichen Schwebel

In seinem Alterswerk „*Konna yume wo mita/Dreams*“ (USA/Japan 1990) verarbeitet Akira Kurosawa Materialien der persönlichen, zeitgeschichtlichen und stammesgeschichtlichen Entwicklungen zu Traumvisionen. Er reiht diese zu einem losen lebensgeschichtlichen Band. Die einzelnen Visionen trennt er durch Schwarzblenden und Titel voneinander ab.

1. Sonne, die durch den Regen scheint
2. Der Pfirsich-Garten
3. Der Schneesturm
4. Der Tunnel
5. Krähen
6. Fujiyama in Rot
7. Der weinende Menschenfresser
8. Dorf der Wassermühlen

Die Stationen sechs und sieben greifen das Motiv einer durch ökologische Risiken verursachten Katastrophe auf. Auf den ersten Blick wirken Kurosawas Visionen vom Untergang befremdend und irgendwie harmlos. In ihrer Wirkung fallen sie teilweise hinter das Grauen der traumatischen Krisen in den anderen Episoden zurück. Kurosawas apokalyptische Visionen werden deshalb zuweilen als Banalisierung der ökologischen Risiken kritisiert.²⁸ Aber ist dieser quantitative Vergleich

²⁷ Vgl. dazu das Kapitel „In Bildern das Ende denken: Das Ende der Philosophie?“, in: Lesch (Anm. 8), 60-65.

²⁸ Lachat, Pierre: Höchste und Urform der Kunst. DREAMS von Akira Kurosawa, in: Filmbulletin 3/90, 14.

angemessen? Eine geduldigere Interpretation wird sich daran erinnern, daß apokalyptische Visionen keine Informationssendungen sind, deren Ereigniswert sich an der *Quantität des Schadens* mißt. Im Gegensatz zum Bewußtsein spielt die Quantität der Opfer für das Mitgefühl eine nachgeordnete Rolle. Die *seelische Fähigkeit, eine innere Einstellung zu den Opfern der Krisen auszubilden*, stößt schnell an Grenzen ihres Fassungsvermögens. Günther Anders spricht deshalb von der Antiquiertheit der Menschen.²⁹ Mit ihrer Seele vermögen sie kein angemessenes Verhältnis zu den Opfern ihrer Gewaltpotentiale auszubilden. Sie können um einen, allenfalls um zwei Menschen trauern, schon bei zehn ist das Gefühl überfordert, mit hunderten streikt die Seele.

Die Seele nimmt innere und äußere Wirklichkeit *ganzheitlich* wahr. Schon persönliche Krisen können traumatische Erfahrungen auslösen, die die Betroffenen als Untergänge von Welten erleben. Konsequenter verzichtet Kurosawa in „Dreams“ auf eine Gewichtung der in den jeweiligen Lebensphasen zu bewältigenden inneren oder äußeren Krisen. In der losen Reihung kommt den acht Traumvisionen ein gleichberechtigter Platz zu. Dadurch werden insbesondere die Episoden der *äußeren Katastrophen entdramatisiert*. Und auch wenn der Film mit einer Vision des Friedens endet, hat das letzte Bild nicht das letzte Wort. Der weite lebensgeschichtliche Bogen hebt die Dringlichkeit und Authentizität der düsteren Visionen nicht auf, sondern hält die Spannungen zwischen Tod und Leben, Ängsten und Hoffnungen in einer flexiblen und bei Kurosawa zuversichtlichen Schwebelage.

Die *Logik des Traums* erfordert eine Bewegung *weg vom zeitlich gegliederten Erzählen in den bildhaften Raum*. Das Symbolische, Rätselhafte, Magische, Unheimliche und manchmal einfach Unverständliche gehören zu den Elementen, die diesen Raum ausmachen und eine Beziehung zu den unbewußten Kräften herstellen können. In ihrer strukturellen Ähnlichkeit vermögen sowohl Träume als auch (apokalyptische) Visionen die Geheimnisse der letzten Dinge zu bergen, ohne sie vollständig preiszugeben. Als Raumzeiten treten sie den Betrachtern entgegen und nehmen sie in ihre Gegenwart hinein. Kurosawa verzichtet auf eine Rahmenhandlung oder eine Erzählebene, auf der die Betrachtenden die Träume handelnden Figuren zuordnen und somit distanzieren können. „Dreams“ zeigt seine *Traumvisionen unmittelbar*. Im Präsens des Kinoerlebnisses vermischen sich zwei Traumgeschehen: einerseits die vergangene und auf Zelluloid gebannte Vision Kurosawas, andererseits das aktuelle Schauen der Betrachter. Diese Intimität ist prekär: Entweder ent-

²⁹ Anders (Anm. 7).

zieht sich der Betrachter der Vision, indem er ihr als etwas Objektives zuschaut und von ihr seine Projektionen fernhält; oder aber seine Wahrnehmung löst sich in der von Kurosawa dargebotenen Schau auf.

Die Spannung zwischen Verweigerung und Verschmelzung versucht Kurosawa von innen her durch *epische Brechungen seiner Traumvisionen* aufzuheben. Die erste Distanzierung ist bereits im japanischen Originaltitel „Konna yume wo mita/Dreams“³⁰ angedeutet, was bedeutet: „Ich habe solche Träume gesehen“. „Das ‚Ich‘ träumt, doch danach spricht es als Augenzeuge. Es hat Träume gesehen und wohl auch, wie Novalis, vom Sehen geträumt. Es sagt: ‚Ich habe gesehen‘ und macht sich selber zum epischen ‚Ich‘“.³¹ - Die zweite Brechung irritiert das Wachbewußtsein und geht von der Logik des Traumes aus: Wie die Träumenden, die eigene Person unter wechselnden Gestalten wahrnehmen können, tauscht und verändert auch die Hauptfigur in den Visionen ihre Rollen. Und schließlich wirkt der Erzählstil von „Dreams“ insgesamt ironisch und damit entdramatisierend. Mit der losen Reihung der Stationen verzichtet Kurosawa auf eine lineare durchgehende Geschichte. Dadurch können die Variationen der Traumvisionen besser wahrgenommen werden.

Die beiden ersten Stationen „Sonne, die durch den Regen scheint“ und „Der Pfirsich-Garten“ leben von der visionären Kraft authentischer Ur- und Kindheitsträume. In dieser mythischen Welt wandelt der kleine fünfjährige Akira in der Tracht eines Königskindes. In der ersten Szene wird er aus dem Haus seiner Eltern vertrieben, weil er im Wald heimlich eine ihm nicht verständliche Zeremonie (Hochzeit der Füchse) beobachtet. Auf den Weg gibt ihm die Mutter ein Messer, ein Symbol langlebiger Männlichkeit. Die Initiation endet in einer blühenden Landschaft mit Regenbogen, in die der Junge hineinwandert, um sich bei den Füchsen für sein schuldloses Vergehen zu entschuldigen. Im zweiten Kindheits Traum sind die Pfirsichbäume im Garten von frevelhafter Hand gefällt worden. Der Junge wird von einem mysteriösen Mädchen in den Hain gelockt, wo die Hina-Puppen des Ahnenaltars, zum Leben erweckt, einen rituellen Tanz vorführen. Von seiner farbenprächtigen Schönheit angeatan, bedauert der Junge das Abholzen der Bäume. Da erblühen sie noch einmal, und ein Regen von Pfirsichblütenblättern ergießt sich über ihn. Plötzlich aber verschwindet der Zauber, und der Knabe steht allein vor einem winzigen, blühenden Baum.

³⁰ „Konna yume wo mita/Dreams“, Akira Kurosawa, USA/Japan 1990. Im Text mit dem englischen Kürzel „Dreams“ bezeichnet.

³¹ Belser, Lorenz: Konna yume wo mita, in: ZOOM 11/90, 5.

Die vierte und fünfte Episode beziehen sich auf Akiras frühes Mannesalter und sind dramatisch gestaltet. Der „Held“ wird in beklemmende Situationen verwickelt, aus denen er sich nur mühsam retten kann. In der vierten Station kämpft eine Gruppe von Männern in einem Schneesturm ums Überleben. In der Episode „Der Tunnel“ stapft ein Soldat an einem bissigen Hund vorbei in einen Stollen. Auf der anderen Seite angekommen, folgt ihm eine Kompanie gefallener Soldaten, die ihn daran erinnern, daß sie seine Untergebenen sind. Mit einem Befehl schickt er sie zurück in den Tunnel und kann so einen Bann abwenden, der auf Schuldgefühle im Zusammenhang mit der Rolle Japans im Zweiten Weltkrieg verweist.

Die beiden Stationen in der Mitte der zweiten Lebenshälfte zeigen den Ausbruch einer Atomreaktor-Katastrophe sowie die Qualen der Überlebenden. In „Fujiyama in Rot“ (6) geht die Gewalt in erhabener Schönheit von der berstenden Technik und dem schmelzenden Fujiyama aus, während die Menschen als betroffene Opfer eine lächerliche Rolle spielen. Sie fliehen wild durcheinander und versuchen sich notdürftig mit unzureichenden Materialien zu schützen. Bevor der verantwortliche Manager in den Fluten des Meeres verschwindet, hält er eine Aus-Rede auf die strukturelle Verantwortungslosigkeit. Nach der Katastrophe als absurdem Abgang folgen mit „Der weinende Menschenfresser“ (7) beklemmende Visionen der gewaltsam veränderten Welt: Unter dem mutierten, zur Baumhöhe aufgeschossenen Löwenzahn kriechen Monster über die verwüstete Landschaft und können es nicht lassen, einander zu bekämpfen. Dämonen heulen am Blutsee und büßen für die Verseuchung mit unerträglichen Schmerzen.

In den Stationen „Krähen“ (5) und „Dorf der Wassermühlen“ (8) bewegt sich die Hauptfigur in fremden Bildern und Welten. Bei Betrachtungen in einer Galerie (5) versenkt sich der angehende Künstler in eines der Bilder von Vincent van Gogh. In dieser lyrischen Passage wandert die Figur mit beschwingter Leichtigkeit durch Landschaften, die entweder mit unruhigem Pinselstrich gemalt oder mit ungewöhnlichen Brennweiten filmisch nachgestellt sind. Beim Versuch, in diesen Kunstwelten den Künstler zu treffen, erlebt er allerdings eine herbe Enttäuschung bzw. den desillusionierenden Sturz aus dem farbenprächtigen Bild. Aus dem „Dorf mit den Wassermühlen“ gibt es zwar keine Vertreibung (im Gegensatz zu Szenen 1 und 5), aber die Inszenierung des Paradieses als Staffage ist deutlich. Die Hauptfigur bewegt sich wie ein Eindringling unvertraut in dieser Idylle. In ihrer Helligkeit korrespondiert diese Vision vom Ende mit jenem dunklen Alptraum von der erbärmlichen Hölle der klagenden Menschenfresser (7). Im Frieden des Dorfes trifft die Hauptfigur auf einen Greis, der glaubwürdig von einer Versöhnung mit dem Sterben

berichtet und den Gast zu einem Totentanz einlädt, den dieser aus der Ferne beobachtet.

Kurosawas Alterswerk schlägt einen *versöhnlichen Ton* an.³² Das Japanische kennt für dieses Weltgefühl einen eigenen Ausdruck: *mono-no-aware*, Trauer um den Fluß der Dinge.³³ In wechselnden Genres läßt Kurosawa sich auf das Leben als Spiel der Verwandlungen ein. Er greift dabei zurück auf eine Fülle von Motiven und Stilformen aus Mythen, Ritualen, Märchen, Traumvisionen, weisheitlichen Lehrgesprächen und aktuellen Reportagen. Den verschiedenen Lebensaltern ordnet er unterschiedliche Weltgefühle zu und versucht ihre Wahrnehmungsweisen in entsprechende ästhetische Formen zu fassen. Kindlich nimmt das Selbst im Mythos die Welt als Einheit wahr. In den dramatischen Passagen vermag der junge Held durch entschiedenes Handeln die Bedrohungen abzuwehren. Die Inszenierung der ökologischen Krise als absurdes Theater konfrontiert die Menschen mit den Widersprüchen ihrer Wirksamkeit. Die beiden mythischen Visionen von den letzten Dingen halten zwei konträre Weisen fest, wie Menschen sich auf die Wirklichkeit einlassen bzw. in ihr festgehalten werden: In der düsteren Vision (des Fegefeuers) sind die Menschen der Erde verhaftet und reagieren nur noch als Opfer auf die Folgen ihrer Handlungen. Die heitere Vision entrückt in eine Kunstwelt, in der Menschen von den Dingen loslassen können. Die paradiesische Episode am Ende schlägt eine Brücke zum kindlichen Anfang, nur daß die Überlebenden um den Tod und die Möglichkeiten des Scheiterns wissen. Das Leben muß sich nicht mehr um den verdrängten Tod drehen, es kann sich mit ihm im Tanz verschlingen.

7 „Lost Highway“: Implosives Psychogramm einer gespaltenen Persönlichkeit in der Posthistoire

Die Inszenierung des Weltuntergangs bezieht sich häufig auf eine explosive Bewegung in der äußeren - sozialen und ökologischen - Wirklich-

³² Angesichts Kurosawas Filmographie mag die innere Gelassenheit von „Dreams“ erstaunen. Die wichtigen Themen seiner früheren Werke sind Schlachten, Kriege und Verbrechen. Seine Geschichten sind episch und monumental angelegt. Die Helden wirken überlebensgroß, doch unerbittlich beschreibt Kurosawa ihr Scheitern. Das „Erhabene“ - „das, mit welchem in Vergleichung alles andere klein ist“, wie Kant es definiert - ist Kurosawas Element: etwa der Schrecken und die Gewalt in „Sanjuro“ (1962), das Ringen um die Wahrheit in „Rashomon“ (1950) oder der Vernichtungskampf der Mächtigen in „Ran“ (1985).

³³ Kilb, Andreas: *Mono-no-aware. Trauer um den Fluss der Dinge: Akira Kurosawas Träume*, in: *Die Zeit*, 01.06.90.

keit. Sie kann sich allerdings auch auf seelische Erfahrungen beziehen. Die Endzeit-Katastrophe wird dann zum archetypischen Bild, das einen *psychischen Zusammenbruch* andeutet. Der „erlebte Weltuntergang“ wird entweder als Explosion oder als Implosion dargestellt. Als ein Beispiel für die Metaphorik der Explosion bzw. des reinigenden Feuers kann Andrej Tarkowskij's „Offret“ gelten.³⁴ Die im Kino seltener verwendete Zeichenhaftigkeit der Implosion greift David Lynch in „Lost Highway“ (USA 1996) auf.

Den Verwandlungen der Hauptfigur folgend läßt sich der Film in drei Phasen gliedern. Folgt man dieser Fährte, so erzählt der erste Teil die Geschichte eines schizophrenen Mörders, der im zweiten Teil nicht nur mental, sondern physisch in eine andere Person schlüpft, und sich in einem kurzen dritten Teil wieder in die Person des ersten Teils zurückverwandelt. Der Saxophonspieler Fred Madison (Bill Pullman) und seine Frau Renee (Patricia Arquette) leben in einer luxuriösen Villa. Ihre Beziehung leidet unter Mißtrauen und schleichender Entfremdung. Eines Morgens erhält Fred über den Hausfunk eine seltsame Nachricht: „Dick Laurent is dead“. Weder weiß er, wer Dick Laurent ist, noch wer ihm diese Nachricht zugespielt hat. In den folgenden Tagen liegen mysteriöse Videokassetten in der Post, deren stark subjektive Schwarz-weiß-Aufnahmen dokumentieren, wie jemand sich im Haus der Madisons umschaut. Nachdem Fred auf einer Party den Mystery Man kennenlernt, der behauptet, er sei gleichzeitig auf der Party und auf „Einladung“ von Fred auch in seinem Haus (und dies durch einen Telefonanruf beweisen kann), sind Fred und Renee dem Eindringling ausgeliefert. Auf dem dritten Video sieht Fred subjektive Einstellungen auf die Ermordung seiner Frau. Er bricht zusammen. Ein Schlag ins Gesicht weckt ihn zum Polizeiverhör. Er wird angeklagt und zum Tode verurteilt. In seiner Zelle leidet Fred unter starken Kopfschmerzen und Halluzinationen.

Eines morgens schauen die Wärter mit großem Erstaunen durch die Luke der Gefängnistüre und sehen einen anderen Mann in der Zelle. Es handelt sich, wie Polizeirecherchen ergeben, um den jungen Pete Dayton (Balthazar Getty), einen Automechaniker, der lediglich als Kleinkrimineller bekannt ist. Seine Eltern holen ihn aus dem Gefängnis und bringen

³⁴ „Offret“, Andrej Tarkowskij, Schweden/Frankreich 1985/86. Green, Peter: Apocalypse & Sacrifice, in: Sight & Sound 56/2, spring 1987, 111-118. Ulrich, Franz: Offret/Sacrificatio, in: ZOOM 2/87, 10-14. Seidel, Hans-Dieter: Untergang. Tarkowskis letzter Film, in: FAZ, 08.01.87. Larcher, Gerhard: Gewalt - Opfer - Stellvertretung. Ästhetisch-theologische Spiegelungen im zeitgenössischen Film, in: Niewiadomski, Jösef; Palaver, Wolfgang (Hg.): Vom Fluch und Segen der Sündenböcke, Thaur 1995, 179-197.

ihn zurück nach Hause. Pete nimmt seine Arbeit in der Garage wieder auf. Sein bester Kunde ist der Mafiagangster und Pornoproduzent Mister Eddy (Robert Loggia), dessen teure Luxuswagen er pflegt. Alice Wakefield, die Freundin von Mister Eddy, bricht wie die Erscheinung einer Diva in Petes Leben ein. Zwischen ihnen entflammt eine leidenschaftliche Liebe, die durch das Verbot des konkurrierenden Übervaters und verbrecherischen Besitzers gewaltig Luftzufuhr bekommt. Die äußere Gefahr - die Stimme des Mystery Mans meldet sich wieder - schlägt das Paar in die Flucht. Pete tötet dabei stellvertretend einen von Eddys Kumpanen. In der Wüste vor dem Haus des Mystery Mans entschwindet Alice allerdings der In-Besitznahme durch den neuen Helden. Im Kampf mit Mister Eddy alias Dick Laurent verwandelt sich Pete zurück in Fred, der dem Vater-Verbrecher die Kehle durchschneidet. In der letzten Szene ist es Fred, der vor der Tür seines Hauses den Satz „Dick Laurent is dead“ in die Funkanlage spricht.

Lynch hat die scheinbar private Geschichte dieser Paare wie ein Labyrinth angelegt. Wer daraus einen rettenden Ausgang finden will, hat einige Rätsel zu lösen. In der verwinkelten und mehrschichtigen Anlage führt der gerade Weg oder ästhetisch: das lineare Erzählen nur gerade bis zur nächsten Wand. Die drei Teile des Films sind dramaturgisch so miteinander verknüpft, daß sie sich weder in zeitlicher Kontinuität noch einfach als Rahmenhandlung mit Rückblende lesen lassen. In der Rondostruktur des Films scheinen die Figuren der jeweiligen Handlungsteile immer schon Aspekte der anderen Handlungsteile zu wissen oder zu ahnen. Dadurch ergibt sich eine *irritierende Synchronizität, die eine Interpretation des Filmrätsels als (kontinuierliche) Geschichte ausschließt*. Lynchs Dramaturgie verweist auf die zeitgeschichtliche *Diagnose der Posthistoire*. In dieser Raumzeit ist die Geschichte als Metaerzählung (Lost Highway) zum Stillstand gekommen. Der Film bietet aber auch keine postmodernen Auswege über die Teilgeschichten.³⁵ Die Erzählung als verschlaufte Endlosband beschreibt Geschichte als beklemmenden Stillstand. Die rasenden Fahrten auf der Autobahn führen nirgendwohin, in keine Entwicklung, nicht einmal in eine äußere Katastrophe. Die Entladung in eine Explosion wäre nur ein zynisch verzweifelter Kurzschluß. Die Bewegung fährt ins Innere. Der Weltuntergang als Implosion der Seele kann nur durch den Versuch aufgehalten, vielleicht sogar aufgeho-

³⁵ Zur Unterscheidung der beiden Begriffe verweisen wir auf Welsch, Wolfgang: Unsere postmoderne Moderne, Weinheim: VCH, Acta humaniora 1987, 18: „Die Posthistoire-Diagnose ist passiv, bitter oder zynisch und allemal grau. Die Postmoderne-Prognose hingegen ist aktiv, optimistisch bis euphorisch und jedenfalls bunt.“

ben werden, die Rätsel geduldig zu entwirren. Lynchs Erzählstrategie der Entdramatisierung birgt deshalb beides: Diagnose und Heilung.

Auf der ästhetischen Ebene setzt die Aufhebung der linearen Erzählung neue Möglichkeiten der Bildhaftigkeit frei. Lynch knüpft an den autonomen Anspruch moderner Kunst an, indem er mit Konventionen der Filmsprache experimentiert und damit eine Wirklichkeit eigener Art schafft. Die *Entdramatisierung befreit die Bilder* aus der Zwangsjacke der Erzählung und ihrer Konventionen. Lynchs filmische Bildsprache ist nicht mehr darauf festgelegt, Wirklichkeit abbilden zu müssen. In „Lost Highway“ „zeigt“ dieselbe Fotografie je nach Betrachter drei respektive vier Figuren. Oder Lynch dekonstruiert die Konvention des Identifikationskinos, daß Darsteller Figuren - etwa im Gegensatz zum Theater - nicht spielen, sondern verkörpern, indem er Patricia Arquette sowohl Renee als auch Alice spielen läßt, während die männlichen Hauptfiguren von zwei Schauspielern (Bill Pullman und Balthazar Getty) dargestellt werden. Die Bilder lösen sich von ihrer Funktion, etwas (Bestimmtes) zu bedeuten. Durch ihre Selbstbezüglichkeit werden die Zeichen selbst zum Inhalt.

Aber die neue künstliche Welt - auch Lynchville genannt - ist nicht bewohnbar. Sie besteht aus Bildern, denen es vor sich selber graut.³⁶ In seiner *Ästhetik des Unheimlichen* distanziert sich Lynch vom avantgardistischen Pathos der ästhetischen Moderne. Es geht ihm nicht mehr nur darum, die Festlegungen der Zeichen zu zerschlagen, sondern auch rettende Metaphern gegen die Gewalt der andrängenden Wirklichkeit zu entdecken. Im Durchgang durch moderne Alltagsmythen und populäre Kinogenres Lynch gelingt dies ex negativo. Seine Dekonstruktionen sind keine kunstakademischen Streiche, sie zeigen Risse in den Oberflächen, aus denen die *Angst vor dem Nichts* aufscheint. Oder theologisch: Sie offenbaren eine Welt in radikaler Unerlöstheit. Und trotzdem würde sich Lynch nie über seine Figuren und ihr Scheitern erheben. Ins Unheimliche des Alltäglichen blickt ein *sympathisches, gütiges Kinoauge*. Vielleicht liegt hier das Geheimnis des amerikanischen Apokalyptikers: Die erzählte Spannung der biblischen Offenbarung zwischen Untergang und

³⁶ Seeßlen, Georg: Ein endlos geflochtenes Band. Lost Highway von David Lynch, in: Filmbulletin 2/97. Zum filmischen Werk des Regisseurs: Seeßlen, Georg: David Lynch und seine Filme. Marburg: Schüren, 3. erw. Aufl. 1997. Die folgenden Zitate sind der Zeitschrift Filmbulletin entnommen. Zur Reflexivität von Lynchs Filmsprache vgl. Seeßlens Ausführung auf S. 22: „Doch diese neuerliche Reise in die Schattenseiten der Seele und die dunklen Bereiche, die jenseits der integralen ‚Person‘ liegen, ist mehr als Lynchs frühere Filme zugleich auch eine Untersuchung über die eigenen Mittel, ein cineastischer Versuch über Selbstbezüglichkeit und das endlos geflochtene Band.“

Neuanfang nimmt er ganz ins Ästhetische zurück. Er kann sie deshalb in den unspektakulären Oberflächen kleiner Geschichten auffinden: Nichts ist es, was seine Figuren im Inneren zusammenhält, was sie rechtfertigt; nichts außer die Art, sie in Liebe zu sehen.³⁷

Mit verschiedenen Lesarten soll versucht werden, entlang möglicher Genres das vielschichtige Rätsel von „Lost Highway“ geduldig zu entschlüsseln: Der Film könnte als *Kriminalfilm* verstanden werden. Mehrere Morde kommen vor, welche die Polizei offenbar mühelos aufklärt. In inneren Angelegenheiten machen die Kommissare allerdings eher eine hilflose Figur. Als Beobachter fühlen sie sich von Leidenschaften der Observierten ausgeschlossen. Und ausgerechnet am Ort ihrer sicheren Verwahrung entschwindet der Mörder in eine andere Geschichte.

Auf einer zweiten Ebene läßt sich „Lost Highway“ als *phantastischer Film* lesen. Gemäß einschlägigem Plot wird *einer bürgerlichen Familie ihr eigenes Haus zur Falle* und zur Obsession. „Es erweist sich stets als labyrinthischer, als es gedacht war, es entwickelt seine geheimen Räume, löst die Perspektiven auf und läßt die Menschen eine gefährliche Wandlung durchlaufen, an deren Ende sie sich gegenseitig zu Mördern werden. Das Haus wird zum Geburts- und Todesraum, es wird aber auch zu einer Festung, in die der Feind schon eingedrungen ist, bevor sie richtig fertiggestellt oder bewohnt wird. Eine beobachtende Instanz, die vorerst noch keiner Figur zugeordnet werden kann, ist also in dieses Haus gedrungen, und schaut sich darin um. ‚Es‘ nimmt wahr, was Fred nicht wahrnehmen kann.“³⁸ Der Mystery Man, Symbolisierung der Verwandlung, weist darauf hin, daß er von seinem Gegenüber immer schon „eingeladen“ wurde. Schließlich ermöglichen der Mord und Freds Identitätsspaltung ein Hinübergleiten in eine zweite Welt, in der die Gewalt und das Böse, aber auch die Lust sinnlich faßbar werden und sich entladen können. Diese nach außen gerichtete Welt kontrastiert mit der nach innen gerichteten Welt des ersten Teils.

Man könnte „Lost Highway“ drittens als *Liebesfilm* interpretieren. Lynch buchstabiert mehrere Möglichkeiten von Paarbeziehungen durch. Im zweiten Teil treffen wir auf die ungefährliche Beziehung von Petes Eltern. Nach ihrem Vorbild versöhnt sich Pete mit einem netten Mädchen

³⁷ In bezug auf die ästhetische Rechtfertigung sei auf eine erstaunliche Parallelität zu den Filmen von Krzysztof Kieslowski hingewiesen. Vgl. dazu: Loretan, Matthias: Sein-Können geht vor Sollen. Interpretation der Dekalog-Filme Kieslowskis als ästhetische Modelle moralischer, existentieller und religiöser Erfahrung, in: Lesch, Walter/Loretan, Matthias (Hg.): Das Gewicht der Gebote und die Möglichkeiten der Kunst, Freiburg: Universitätsverlag 1993, 103-130.

³⁸ Seeßlen (Anm. 36), 28.

aus der Nachbarschaft. Als plötzlich Alice im Jungen das Feuer der Leidenschaft anzündet, verstrickt er sich in eine ödipale Konstellation, aus der er sich schließlich nur durch Vatemord zu retten weiß. Im Unterschied zu Freuds Interpretation des Mythos führt diese Initiation nicht hinaus in die Freiheit eines selbstverantwortlichen Lebens. Kurz vor Petes Erwachsenwerden entzieht sich Alice Freds Besitz. Renee, die Frau, die Fred in seinem Haus gefangenhält, hat sich in die Melancholie zurückgezogen. Was bleibt, ist der Körper der Frau als Hülle, ihr Gesicht als Maske. Doch wehe dem, der den erloschenen Leib zu töten versucht. Im Mord an der Mumie implodiert die melancholische Welt und katapultiert den Täter zurück auf die Bühne des Mythos, auf der die großen Gefühle ausdrucksstark ausagiert werden.³⁹ Bis wieder nach dem Vatemord das Spiel von vorne, innen im Kopf abgeht. Die Zeitschleife ermöglicht keine Emanzipation. Es kann kein Ich werden, das die Frau anders wahrnehmen könnte denn als Projektion seiner Wünsche oder das die Ansprüche der väterlichen Instanzen souverän auf ihre Geltung hin zu prüfen vermöchte. Die Eltern spielen auf der Bühne des Unterbewußten ihre Rollen weiter mit.

Das Scheitern der Liebesgeschichten verweist viertens auf eine *Krise der Selbstwerdung bzw. auf die Genese einer Schizophrenie*, „deren jeweilige Schübe ausgelöst werden durch das Verhalten der Partnerin. Man könnte diese Ebene der Erzählung ... die innere Schilderung einer Auflösung von Person, Perspektive und Wahrnehmung“⁴⁰ nennen. Auf diesen Prozeß der Entwicklung einer Schizophrenie⁴¹ deuten die mehrfachen Spiegelungen der Personen hin, die Transformationen von Fred in Pete und wieder zurück zu Fred sowie die daraus resultierende Doppelprojektion der Frau, gespalten in Renee und Alice. Lynch ist allerdings nicht an einer Krankheitsgeschichte interessiert, sondern es geht ihm um die allgemeine schmerzhafteste Erkenntnis, „daß der Mensch in Wahrheit nicht eins, sondern wahrlich zwei ist“ - wenn er nicht sogar in ein „ganzes Gemeinwesen vielfältiger, inkongruenter und unabhängiger Existenzen“⁴² zerfällt. „Seit ihrer Entdeckung durch Robert Louis Stevenson - beziehungsweise dessen Romanfigur Dr. Jekyll - und durch Freud, kann die Gespaltenheit als eine strukturelle Bestimmung des Subjekts gese-

³⁹ Zur Interpretation des Motivs „Liebe“ in Lynchs früheren Filmen „Blue Velvet“ (1986) und „Wild at Heart“ (1990) vgl.: Loretan, Matthias: Liebe Leidenschaft, in: ZOOM 5/1995, 15-19.

⁴⁰ Seeßlen (Anm. 36), 29.

⁴¹ Vgl. Riemann, Fritz: Grundformen der Angst. Eine tiefenpsychologische Studie. München - Basel: Ernst Reinhardt, 13. Aufl. 1978.

⁴² Stevenson, Robert Louis: Dr. Jekyll und Mr. Hyde. Übersetzt von Hermann Wilhelm Draber. Stuttgart: Reclam 1984, 82.

hen werden, und Lynch ist sicher der derzeit aktuellste Inszenator dieser *condition moderne*.⁴³ Ihr entspricht die dramaturgische Implosion der Hauptfigur in „Lost Highway“. Das Leitmotiv des Highways - die rasante Beschleunigung über den Mittelstreifen, der nervös hin und her springt - kann als ein Symbol der Dezentrierung, als Verlust der Mitte gelesen werden. Aber auch die Erzählperspektive ist von dieser Gespaltenheit infiziert. Genauso wie dies ein Film über einen schizophrenen Mörder ist, ließe sich auch sagen, daß dies ein mörderisch schizophrener Film über einen Saxophonspieler ist. Die Figuren ringen mit dem Autor um die weitere Entwicklung der Handlung und entgleiten seiner Kontrolle. In diesem Sinne bekennt sich Lynch zur *condition moderne* und löst mit seinem psychotischen Thriller eine multiple Spaltung der Deutungsmöglichkeiten aus.⁴⁴

Und schließlich kann der Film fünftens gelesen werden als ein *Totentanz*. Am Ende kehrt Fred zurück an die Tür seines Hauses und spricht in die Funkanlage den mysteriösen Satz vom Anfang: „Dick Laurent is dead.“ Der Hörende vom Anfang und der Sprechende zum Schluß sind die beiden Gestalten einer Person, die nicht „Ich“ sagen kann. Es bleibt den Betrachtern offen, ob sie auf den Satz vom Tod in der ersten Person antworten wollen und damit die Schließung der endlosen Schlaufe und die Ausfaltung in die multiplen „Personen“ unterbinden können. Es müßte kein souveränes Ich sein, das für alles Verantwortung übernimmt und sich überfordert. Es könnte ein Ich sein, das um seine Begrenztheit weiß, und gerade deshalb den Tod ins Leben hineinholt. Seine Verdrängung erst macht es möglich, daß das erste und letzte Wort im „high speed“ des „lost high way“ unverstanden bleibt, daß der Tod unerkannt herrscht in der Gestalt des 'mystery-mans' als maskiertem Spiel-leiter des vorgeführten modernen Totentanzes, in dem sich Menschen in Endlosschlaufen vor- und zurückverwandeln müssen.

8 Zusammenfassung/Thesen: Apokalyptische Visionen im Dialog zwischen Film und Theologie

In der Auseinandersetzung mit fünf ausgewählten Filmen wollten wir einen Beitrag leisten zu einer ästhetisch reflektierteren Wahrnehmung von Sinn und Gefahren apokalyptischer Visionen.

⁴³ Derendinger, Franz: Kultregisseur als Archäologe. David Lynchs "Lost Highway", in: ZOOM 6-7/97.

⁴⁴ Franz Derendinger interpretiert die Beziehungen zwischen Fred und Renee (bzw. deren Spiegelungen) als einen Konflikt zwischen Anspruch und Begehren des Mannes.

1. Die aktuelle *Inflation apokalyptischer Darstellungen* löst Skepsis aus. Der Anspruch, abschließend über das Ende der Geschichte(n) zu referieren, kann Anzeichen von Anmaßung oder autoritärer Überheblichkeit sein. Die gesteigerte Aufmerksamkeit der Medien für das Thema und die Ästhetik des Apokalyptischen kann in zwei Richtungen interpretiert werden: Entweder als Ausdruck für eine gesteigerte Sensibilität gegenüber möglichen Krisen mit kosmischem Ausmaß, die von Menschen mitverschuldet sind; oder sie steht für eine „Apokalypse-Geilheit“, die inflationär vom Weltenuntergang spricht und damit die „Apokalypse-Blindheit“ (Günther Anders) eher fördert statt aufhebt.
2. Generationen der späten Moderne nutzen *Technologien mit apokalyptischen Risiken*. Sie tragen deshalb Mitverantwortung für mögliche Katastrophen. Das Gros der medialen Katastrophen-Inszenierungen läßt jedoch die Rezipienten ihren Anteil an Verantwortung nicht erkennen, sondern stürzt sie mit Mitteln der ästhetischen Überwältigung in eine Opferrolle, in der sie quasi unschuldig auf die starken Reize von außen reagieren. Psychohygienisch funktionieren die kommerziellen Medienapokalypsen wie Entlastungsschläge, in denen sorglose Täter sich zu Opfern imaginieren (vgl. „Independence Day“, „The Day After“).
3. Fruchtbar für eine kritische Beschäftigung mit den geschichtsphilosophischen Mustern apokalyptischer Darstellungen erweist sich die Hermeneutik der Befreiungstheologie. Im Rückgriff auf die apokalyptischen Texte (Buch Daniel, Offenbarung des Johannes) und ihre Wirkungsgeschichte entwickelt die Befreiungstheologie ein *ideologiekritisches Instrumentarium*. Sie deutet apokalyptische Rede als *prophe-tische Kritik*. Ihr Sitz im Leben ist das Leiden an einer sozialen Situation, die in der realistischen Perspektive politischen oder ethischen Handelns kaum verändert werden kann. Die heilsgeschichtliche Funktion der apokalyptischen Rede ist Ausdruck und Überwindung einer Situation psychischer Lähmung und/oder gesellschaftlicher Unterdrückung. Umgekehrt mahnt die Hermeneutik der Befreiungstheologie zur Vorsicht gegen den aktuellen main-stream apokalyptischer Rede vor allem aus dem ideologischen Zentrum der neuen Welt(wirtschafts)ordnung. Worin liegt die befreiende Kraft, wenn etwa das Hollywood-Kino in „Independence Day“ aus der Perspektive der ohnehin herrschenden Weltordnung Differenzen dramatisiert und das Fremde als Störung in einer überwältigenden Allmachtsphantasie vernichtet?
4. Als seelisches Vermögen bzw. als authentisch religiöses Erleben ermöglichen apokalyptische Visionen einen *ganzheitlichen Ausdruck*

äußerer und innerer Krisen. Apokalyptischen Visionen ist eine Spannung zwischen *äußerer sozialer und innerer seelischer Wirklichkeit* eigen. Indem sie seelische Erlebniswelten mit dem ihnen eigenen Wirklichkeitsanspruch zur Geltung bringen, tragen sie zu einer authentischen und ganzheitlichen Realitätswahrnehmung bei. Sie haben den Charakter eines tiefen religiösen Erlebens und können innerste Ängste und Hoffnungen zum Ausdruck bringen.⁴⁵ Im Zustand der Ohnmacht hat die doppelte Wirklichkeitsansage von Weltuntergang und radikalem Neuanfang die Hoffnung auf eine bessere Zukunft offen zu halten. Mit ihren *analytischen* (ökologische und soziale Wirklichkeit) und ihren *mystagogischen* (seelische Struktur, Archetypen) Qualitäten erheben sie einen *prophetisch-kritischen Anspruch*. Ihren prophetischen Anspruch entfalten apokalyptische Visionen in erster Linie in ihrer ästhetischen Wirkung: durch eine Sensibilisierung der ganzheitlichen Wahrnehmungsfähigkeit.

5. Die Apokalypse ist keine Reportage der Zukunft. Aus dem biblischen Bildverständnis der Offenbarung läßt sich schließen, daß die Apokalypse keine realgeschichtliche Situation erzählt oder einen Fahrplan für Zukünftiges darstellt.⁴⁶ Realistische Darstellungen des Weltuntergangs ('Science-Faction') unterliegen dem Bilderverbot. Apokalyptische Visionen verfügen allerdings über einen besonderen *ästhetischen Mehrwert*, der sich nicht aus ihren Inhalten ableiten läßt. Die narrativen und bildhaften Strukturen apokalyptischer Rede lassen sich als Allegorien nicht restlos entschlüsseln und in ihre thematischen Gehalte auflösen. Die heilsgeschichtliche Kraft dieser Enthüllungen ist wesentlich mit der Art verknüpft, *wie* die Dinge und die Welt gesehen werden. Ihr Blick richtet sich vom Ende her zurück auf die Gegenwart und *verändert die herrschende Sehweise*. Diese Grundbewegung apokalyptischer Eschatologie entspricht auch jener des (apokalyptischen) Science-Fiction-Genres. Auch ihm geht es um den Blick aus der Zukunft zurück auf die Gegenwart.
6. *Kriterien moderner Ästhetik* etwa im Sinne Adornos können als Korrektiv zur autoritären Rede vom Ende der Welt dienen. Moderne Kunst bzw. Offenbarung zeichnet sich aus durch einen hohen Grad an Selbst-Reflexivität. Sie kann ihre heilsgeschichtliche Potenz vor allem dann entfalten, wenn sie sinnlich konkret, fragmentarisch (selbst die Weltuntergänge sind nicht total) und für die aktive

⁴⁵ Martin (Anm. 6), 80-82.

⁴⁶ Trummer, Peter: Offenbarung in Bildern - Die Bilder der Offenbarung, in: Larcher, Gerhard (Hg.): Gott-Bild. Gebrochen durch die Moderne? Graz - Wien - Köln: Styria 1997, 384-393.

Rezeption der Betrachter offen ist. Die modernen apokalyptischen Stilfiguren wollen nicht überwältigen und richten sich damit gegen das Identifikationskino aus Hollywood. Sie wollen angesichts der Brisanz ihres Themas in die Entscheidung rufen und somit die Selbstbewegung anregen (vgl. „Dreams“ oder „Lost Highway“).

7. In bezug auf die Inszenierung der Endzeit-Katastrophe im Film lassen sich drei Funktionen unterscheiden, die den Stellenwert der apokalyptischen Rede festlegen. Diese Funktionen können sich in den einzelnen Werken auch überlagern. (1) Die autoritäre Stilfigur, wie sie in „Independence Day“ und als Betroffenheitsdiskurs auch in „The Day After“ vorkommt, bedient sich der geschichtsphilosophischen Definitionsmacht vom Ende der Geschichte und nutzt dessen starke visuelle Reize zur *manipulativen Aufmerksamkeitslenkung*. (2) Die apokalyptische Darstellung kann als ein *Symptom für eine nachhaltige psychische oder soziale Krise* gelten. Beispiele dieser diagnostischen Funktion sind „Strange Days“, „Lost Highway“ und teilweise auch „The Day After“. (3) Bilder vom Weltuntergang können als heilende Metaphern wirken. Diese Funktion kommt vor allem apokalyptischen Symbolisierungen zu, welche die doppelte Wirklichkeitsansage von Auferstehung und Tod, Neuanfang und Untergang in der Schwebe halten. Die Traumsequenzen von „Dreams“ oder die hypnotisch-stilisierten Bilder in der verschlungenen Narration von „Lost Highway“ können zu ästhetischen Sinnerfahrungen werden.
8. Die Auseinandersetzung mit der *Tiefenpsychologie* bzw. *Psychoanalyse* lohnt sich sowohl aus einem thematischen als auch aus einem methodischen Grund. Ein wichtiges Thema der Apokalypse ist die Auseinandersetzung mit der Endlichkeit und mit der Art ihrer Wahrnehmung. In ihr spiegeln sich Grundformen der Angst und umgekehrt auch Möglichkeiten menschlicher Freiheit. Dem Zusammenhang zwischen der Apokalypse und dem *schizoiden Feld* (multiple Persönlichkeitsspaltung) begegnen wir in Filmen wie „Strange Days“, „Lost Highway“ oder „Apocalypse Now“. Menschen können die Angst vor der Endlichkeit verdrängen, von ihr überwältigt werden oder auf sie ethisch-existentiell antworten.
9. Methodisch kann die Theologie im Dialog mit der tiefenpsychologischen Hermeneutik ein tieferes Verständnis für die spezifisch ästhetische Wahrnehmung von Kontrast- und Sinnerfahrungen gewinnen. Für die Auseinandersetzung mit der Apokalypse bzw. der Offenbarung eröffnen sich dabei zwei Perspektiven, die einander wenigstens teilweise ausschließen. In Anlehnung an die Tradition von C.G. Jung arbeitet Eugen Drewermann allgemein *archetypische*

Strukturen in apokalyptischen Visionen heraus.⁴⁷ Demgegenüber berücksichtigt Hartmut Raguse in der Tradition von Sigmund Freud das *Unverwechselbare authentischer Lebensgestaltung*.⁴⁸ Für den Dialog mit der modernen Filmkultur, die auf die Rezeption der Betrachter hin offen ist, scheint uns vor allem der Ansatz von Raguse fruchtbar. Zudem bietet dieser methodisch ein Korrektiv zur autoritären Struktur apokalyptischer Rede, indem sich ihr Sinn nicht in allgemeinen Archetypen, sondern erst im Kontext der existentiellen oder politischen Wahrnehmung erschließt.

10. Alle Filme wahren Zurückhaltung in der *Darstellung des Handelns Gottes* oder gar in dessen Anrufung als ein Wesen, das jenseits der untergehenden Welten Bestand hätte. Rekonstruieren lassen sich immerhin Spuren von Gottes Handeln in Figuren, die auf ihn Bezug nehmen. Seine Stellvertreter repräsentieren allerdings nicht souveräne Gottessöhne oder erfolgreiche Helden. Ein heiliger Narr (Tarkowski in „Offret“), ein geschundenes Jesuspaar (Jarman in „The Garden“) oder ein Menschensohn, der sich weigert, alle sieben apokalyptischen Siegel zu brechen (Hal Hartley: „The Book of Life“⁴⁹), bilden das Inventar der verzweifelt Glaubenden. Aus der Perspektive dieser Künstler würde Gott sich heute wohl kaum in dramatischen Interventionen und spektakulären Visionen offenbaren. Die Gottesfrage vor und nach Auschwitz kennt keine definitiven Antworten, nur praktische. Im schlechten Falle können Filme die Konsumenten als Spektakel blenden und dazu verführen, den Tod und die menschliche Endlichkeit zu verdrängen. Im gelingenden Falle können apokalyptische Visionen als heilende Metaphern die Betrachter schauen lassen (ihnen offenbaren), wie sie die Spannungen zwischen Leben und Tod, zwischen Hoffnungen und Ängsten so in der Schweben halten können, daß dazwischen die Raumzeit Gottes ankommen kann und in Liebe ein Leben auf den Tod hin möglich wird.

⁴⁷ Drewermann, Eugen: Tiefenpsychologie und Exegese. Band II: Wunder, Vision, Weissagung, Apokalypse, Geschichte, Gleichnis. Olten und Freiburg: Walter 1985, 436-589.

⁴⁸ Raguse, Hartmut: Psychoanalyse und biblische Interpretation. Eine Auseinandersetzung mit Eugen Drewermanns Auslegung der Johannes-Apokalypse. Basel: Kohlhammer 1992.

⁴⁹ Hal Hartley (USA 1998) produzierte „The Book of Life“ als Beitrag zu der Arte-Reihe „2000 vu par...“. Insgesamt konnten zehn Regisseure aus zehn Ländern im Auftrag des europäischen Kultursenders je einen Beitrag zum Thema der Jahrtausendwende beisteuern. Mehr als die Hälfte griffen dabei apokalyptische Motive und Stilfiguren auf.