

APOKALYPSE IM FILM

Things to come

Die Inkarnation der Apokalypse im Film

Inge Kirsner

„Wenn du jung bist, erwartest du immer, dass die Welt gleich untergeht. Und dann wirst du älter, und die Welt tuckert immer weiter voran, und du bist gezwungen, deine Haltung zur Apokalypse neu zu überdenken, ebenso wie dein Verhältnis zu Zeit und Tod.

Dir wird klar, dass sich die Welt tatsächlich weiterdreht, ob nun mit dir oder ohne dich und den Bildern in deinem Kopf. Also versuchst du schon lieber, diese Bilder zu verstehen.“

(Douglas Coupland,
Die Geschichten der Generation X)

„Apokalypse Ciao“ titelte die *taz* in ihrer Ausgabe zum 31. 12. 1996 in Anlehnung an den Filmklassiker *Apokalypse Now* (Francis Ford Coppola, USA 1976-79). Was bei dem fiktiven Rückblick der Tageszeitung auf das Jahr 2006 auffiel, war der auffallend positive Grundton der von verschiedenen Autoren/innen vorgestellten Versionen und Visionen – Apokalypse als Weltuntergang scheint out zu sein. Douglas Coupland vermittelte durch sein Alter Ego in den „Geschichten der Generation X“ als persönliche Einsicht ein auf die Menschheit übertragbares Stimmungsbild: Wenn es einen Weltuntergang gibt, werden wir auch den überleben. Der Tag danach ist vielleicht etwas menschenärmer, aber die Erde wird nicht menschenleer sein.

Diese Überzeugung wird durch – wie immer in Krisenzeiten gehäuft auftretende – Science-Fiction-Filme wie *Independence Day* (Roland Emmerich, USA 1996) und *Mars Attacks* (Tim Burton, USA 1997) gespiegelt. Beide Filme werden als exemplarische Vertreter ihres Genres am Ende ausführlicher vorgestellt – und mit einigen ihrer Vorgänger verglichen. Dies bietet sich im Fall von *Independence Day* besonders an – werden hier doch 100 Jahre Kinogeschichte zitiert, angefangen bei der *Reise zum Mond* von Georges Méliès (Frankreich 1902). Zunächst jedoch einige Vorbemerkungen zum Themenkomplex „Apokalypse“.

Apokalypse

... meint lediglich umgangssprachlich und fragmentiert „Weltuntergang“. Das griechische Wort „apokalypsis“ heißt: Enthüllung, Entbergung, Aufdeckung. Das, was bisher verborgen war, zeigt sich, offenbart sich. Insofern kann sich apokalyptische mit prophetischer Rede verbinden; die Propheten des Alten Testaments sagten die Zukunft weniger vorher als hervor. Ebenso kann man das Genre der Science-Fiction als Hervorsage der Zukunft zur Bestimmung der Gegenwart bezeichnen. Dies machte immer schon ihre Möglichkeit zur Gesellschaftskritik aus, wie sie auch von den Propheten genutzt wurde. „Apokalyptik“ ist eine literarische Gattung und eine historische Strömung zwischen dem Alten und dem Neuen Testament. Die klassischen Apokalypsen haben Judentum (z.B. Daniel, Henoch- und Esrabücher, Elias-Apokalypse), Christentum (z.B. Johannesapokalypse) und Islam (der Koran als Apokalypse) hervorgebracht.

Im Alten Testament fangen apokalyptische Hoffnungen und Schreckensvisionen dort an, wo sich das Volk Gottes nicht mehr vorstellen kann, dass sich Gerechtigkeit und Herrlichkeit Gottes innerweltlich, innergeschichtlich verwirklichen lassen. Gottes Gegenwart und menschliche Erlösung gibt es nur durch die Katastrophe, durch den Abbruch dieser Weltzeit hindurch, durch den Eingriff von oben oder außen. Die traditionelle (jüdisch-christliche) Apokalyptik entwickelt ein festes Bildprogramm: das katastrophische Ende, der Zusammenbruch mit ungeheurem Zerstörungspotential; dann die Auferstehung der Toten, das Jüngste Gericht mit dem Weltenrichter und der doppelte Ausgang vom himmlischen Jerusalem und dem definitiven Höllensturz. In diesem Ende kommen apokalyptische Hoffnungen und Schrecknisse zum Ausdruck. Die damit verbundenen Erwartungen und Ängste sind eines der Hauptthemen des Kinos, wo sie visualisiert und zunächst gefahrlos für Leib und Leben konsumiert werden können.

„Die Apokalypse auf der Leinwand entsetzt Pädagogen und erfreut die Zuschauer. Das Ergebnis: Katastrophenfilme entwickeln sich regelmäßig zu Kassenschlagern.“ „Der Weltuntergang im Kino scheint zutiefst menschliche Bedürfnisse zu befriedigen“, schreibt der Autor und Filmkritiker Georg Seeßlen¹. Er geht einer der „spannendsten Fragen unserer Kulturgeschichte“ – der Funktion des Kinos – nach. Warum wollen wir in dieser Traummaschine, diesem seltsamen Mutterbauch, nicht einfach von den schönen Dingen dieses Lebens träumen, sondern suchen stattdessen Mord und Totschlag, Zerstörung, Angst und Terror? Im Film wird die Apokalypse als verborgene Phantasie bloßgelegt; das Kino als kultischer Raum und als rituelle Installation ist zugleich Strafe und Erlösung; ein Ort, wo eine stellvertretende Katharsis in Bildern erzählt wird. Verlangen und Furcht verbinden sich auf der Basis eines als „Angstlust“ zu beschreibenden Gefühls. In der Spannung zwischen Angst und Lust entsteht durch den Bruch mit der Alltagswirklichkeit die Chance zu einem Neuen – der Weltuntergang ist zugleich eine neue Geburt. Einige „Auserwählte“ überleben – sie garantieren den Neuanfang. Durch die Überlebenden fällt das Ende der Menschheit mit dem Mythos ihres Anfangs zusammen. Dies reicht zur (augenblicklichen) Erlösung: die Schuld ist gesühnt, und alles kann wieder von vorne beginnen.

Kultur- und religionsgeschichtlich ist zu belegen, dass die Frage nach dem Weltende früher gestellt worden ist und die Menschen in Ritual und Mythos beschäftigt hat als die Frage nach dem Weltanfang. *2001 – Odyssee im Weltraum* (Stanley Kubrick, USA 1968) nimmt die Urszene des menschlichen Primaten, der entdeckt, dass ein Knochen auch als Waffe gebraucht werden kann (und der somit die Menschwerdung einleitet samt ersten Kolonialisierungsgelüsten), lediglich zum Anlass, um vom Ende einer hochtechnisierten Gesellschaft zu erzählen. Durch einen raffinierten Filmschnitt wird der vom Primaten in die Luft geschleuderte Knochen zur Rakete. In ihrem Inneren übernimmt ein Computer die Herrschaft im Weltall und versucht, seine menschlichen Schöpfer auszuschalten. Die Erde ist erobert, weitere Kolonialisierungsgedanken erstrecken sich nun auf das Weltall. Mit den ersten Satelliten kann die Erde als Ganze und im Gegenüber geschaut werden: was in den alten Mythen als Blick Gottes galt, ist durch menschliche Perspektive übernommen worden. (Dass wie in *2001* und *Terminator* Maschinen die Herrschaft über Menschen zu erlangen suchen, ist eine weitergehende apokalyptische Schreckensvision).

Dr. Inge Kirsner ist Theologin und Bildungsreferentin im Evang. Bildungswerk / Hospitalhof Stuttgart. Sie hat zum Thema „Erlösung im Film“ (s. Anm. 6) promoviert.

Filmbeispiele zur Apokalypse

Die Reise zum Mond
(George Méliès, Frankreich 1902)

Eine der ersten Möglichkeiten, die Erde als Gegenüber zu betrachten, war die Reise zum Mond. Sie wurde in einem ersten Science-Fiction-Film – *Le voyage dans la lune* – durch den Pariser Theaterbesitzer George Méliès visualisiert. Er inszenierte eine Reise ohne Schrecken, als leichtes, zauberhaftes Spiel, und erlebte damit einen großen kommerziellen Erfolg.

Eine Gruppe von Astronauten besteigt ein raketartiges Raumschiff, das mit einer Kanone ins Weltall geschossen wird. Es trifft den gutmütigen Mond ins rechte Auge, aus dem dicke Schmerzenstränen fließen. Nach der Landung feiern die Raumfahrer mit den Seleniten, durchsichtig schillernden Mondbewohnern, ein Versöhnungsfest. Dann lassen sie sich auf die Erde zurückfallen, die mit ihrer sanften Anziehungskraft die Mondreisenden wie von selbst nach Hause bringt.

Nach dem 1. Weltkrieg und mit der Ahnung des sich vorbereitenden zweiten Krieges verliert die Erde ihr freundliches Gesicht. Die Dinge, die geschehen sind und die kommen werden, spiegeln sich in den Science-Fiction-Filmen dieser Zeit.

Things to come
(William Cameron Menzies,
England 1936)

Im Science-Fiction-Film geht es oft um *Things to come*: Dinge, die kommen werden und real fassbare Phänomene darstellen, die meist in der Zukunft bzw. einer verfremdeten Gegenwart spielen. Es handelt sich dabei im Unterschied zu Horror- und Fantasy-Filmen um eine Schilderung dramatisierter Geschehnisse, die in einer fiktiven, aber prinzipiell möglichen Modellwelt angesiedelt sind. Die Vorgänge müssen dabei real erklärbar bleiben und können eine Warnung vor möglichen technischen und gesellschaftlichen Entwicklungen darstellen.

Ein Beispiel für eine solche Warnung ist *Things to come*. H.G. Wells prophetischer Roman „The Shape of Things to come“ wurde hier (unter der Anleitung von Wells als Drehbuchautor selbst) in einen Film über einen apokalyptischen Weltkrieg und die daraus hervorgehende seltsame Gesellschaft übertragen. Die zeitnahe Vorhersage eines großen Weltkriegs wurde bei allem relativ guten Publikumsverfolg dennoch zu einem finanziellen Fehlschlag.

Die Geschichte des Films beginnt 1940. Nach dem großen Krieg entsteht eine seelenlose Folgegesellschaft. Erst mit dem Eingreifen einer Gruppe von Wissen-

schaftlern im Jahr 2036 ändert sich die Lage. Der Neubau der Stadt „Everytown“, unschwer als London zu erkennen, ist der Beginn eines technologischen Paradieses. Die einzige gesellschaftliche Gegenbewegung geht von einer Gruppe von Künstlern aus, die sich unter dem Motto „Zurück zur Natur“ gegen eine weitere Technologisierung und die geplante Reise zum Mond wehren.

In dem Film werden somit zwei gegenläufige Zeitstimmungen der 30er Jahre aufgezeigt. Dem apokalyptischen ersten Teil folgt ein zweiter, der die ungebrochene Hoffnung auf den technologischen Fortschritt feiert, der (fast) alle sozialen Widersprüche beseitigen wird. Technokratie und Pazifismus werden in direktem Zusammenhang gezeigt; dass mit der Technologisierung auch die potentielle Kriegsgefahr wächst, scheint zu diesem Zeitpunkt noch nicht denkbar. Die technische Utopia siegt über die Natur; die Reise zum Mond wird in *Things to come* gegen den Willen der Revolutionäre verwirklicht.

Durch die phantastische Filmarchitektur wird jedoch ein Grundwiderspruch des Films deutlich: siegt in der Geschichte die Technik über die Kunst, feiert die Ausstattung den Sieg über die Botschaft des Funktionalisten Wells. Formal wird der Ausgang des Kampfes andersherum entschieden.

Die im allgemeinen positivistische, wissenschaftsgläubige Science Fiction, der alles Künstlerische (als Symbol für die Dominanz des Sinnlichen gegenüber dem „Verünftigen“) suspekt ist, kann sich doch filmisch und literarisch nicht anders als in einer Kunstform ausdrücken². Eine Lösung dieses innerweltlichen Konfliktes bahnt sich spätestens im Laufe der 50er Jahre an. Die Kolonialisierung des Weltalls weicht nun der Gefahr der Absicht der Außerirdischen, die Erde zu kolonialisieren³.

Solaris
(Andrej Tarkowskij, UdSSR 1972)

Während eines Krieges und oft auch nach seiner Beendigung haben phantastische und S-F-Filme immer großen Erfolg. *Things to come* sucht eine Lösung für die Menschen auf einem anderen Planeten. „Menschen suchen wir, niemanden sonst. Wir brauchen keine anderen Welten. Wir brauchen Spiegel. Mit anderen Welten wissen wir nichts anzufangen. Es genügt unsere eine, und schon ersticken wir an ihr... Wir wollen das eigene idealisierte Bild finden“, sagt hingegen Snaut, einer der Astronauten auf der Orbitalstation von Solaris⁴.

Das einzige auf dem Planeten Solaris vor der Ankunft der Menschen existierende Lebewesen ist ein intelligenter Ozean, der die menschlichen Gehirne kolonialisiert. Er besitzt die Fähigkeit, mittels Strahlungen in deren Inneres einzudringen und offenbar werden zu lassen, was dort an verdrängtem Erinnerungsmaterial existiert. Das Böse kommt so nicht von außen,

sondern von innen: die Visualisierung eines Jüngsten Gerichtes, das alles Materie werden lässt, was als Schuldgefühl den Menschen quält. Menschen, an denen die Astronauten schuldig geworden, die vielleicht längst tot sind, treten ihnen als fleischgewordene Anklage gegenüber.

Die Weltraumreisenden in Solaris kämpfen so nicht gegen fremde oder höhere Wesen, sondern gegen ihr eigenes Selbst, zu dem sie ein neues Verhältnis finden müssen.

Solaris zeigt uns das Schauspiel einer Apokalypse im eigentlichen Sinn des griechischen Wortes „apokalypsis“: Enthüllung, Aufdeckung. Den Männern auf Solaris wird ihr eigenes Selbst durch ein Jüngstes Gericht mitten im Leben offenbart. Es ist kein letztes Gericht, sondern es ereignet sich wieder und wieder, es gibt keine Flucht in Tod oder Mord. Doch nicht nur das, was getan, sondern auch das, was gesagt oder auch nur gedacht wurde, wird auf Solaris leibhaftig; das Wort, der Gedanke wird Fleisch, wie im Film der Gedanke Bild wird.

Mit dem Thema von *Solaris* – „Das Wort wird Fleisch“ – verbinden sich zwei Fragen: „Was ist der Mensch?“ und, daraus sich entwickelnd, „Was ist Gott?“

„Das Wort wird Fleisch. Das ist alles“, sagt der Aufklärer Stanislaw Lem, der polnische Science-Fiction-Autor und Verfasser der Romanvorlage zu *Solaris*. Das Ganze „geschieht“, ohne „Bedeutung“ haben zu müssen. Tarkowskij spricht durch Gibarjan: „Es ist kein Wahnsinn, wenn das Wort Fleisch wird.“ Die Wissenschaft ist tot. Es lebe der Glaube, sagt Tarkowskij, während bei Lem die Wissenschaft trotz aller Absurdität weiterlebt. Die jeweils daraus entworfene Vision hat zwei entsprechende Seiten. Geist und Materie sind nicht mehr voneinander geschieden, sondern gehen ein unauflösliches und erschreckendes Miteinander ein. Dieses Erschrecken verhilft dem Menschen bei Lem zu sich selbst. Er erkennt die Beschränktheit wie auch die Möglichkeit eines menschlichen Daseins, das als Sinnmodell keines Gottes mehr bedarf. Bei Tarkowskij verhilft der Zusammenfall von Geist und Materie dem Menschen zu der Einsicht, dass Glaube und Wissen keine zwei verschiedene Realitätsebenen (mehr) sind, sondern vielmehr der Geist des Glaubens und das Wissen um die Materie eine Wirklichkeit zeigen.

Dazu wird das Schauspiel eines Jüngsten Tages entworfen: ein Gericht, das sich mitten im Leben abspielt und dem Menschen eine Abrechnung über das bis dahin gelebte Leben vorlegt. Jeder Mensch bekommt das, was er „verdient“: die schreckliche Strafe eines grausamen, eines gefühllosen oder eines gerechten Gottes? Das Gericht ereignet sich, indem das Siegel der Zeit aufgebrochen wird (Offenbarung 10, 6b) und den Lebenden, für die „die Zeit erloschen“ ist (Motto der von Tarkowskij verfassten Filmtheorie „Die versiegelte Zeit“), das zustößt, was nach der Offenbarung am Ende der Zeiten den Toten bevorsteht:

„Und ich sah die Toten, groß und klein, stehen vor dem Thron, und die Bücher wurden aufgetan. Ein anderes Buch wurde aufgetan, welches ist das Buch des Lebens. Und die Toten wurden gerichtet nach dem, was in den Büchern geschrieben steht, nach ihren Werken“ (Offenbarung 20,12).

Zum Jüngsten Gericht auf Solaris stehen kraft des Ozeans die Toten wieder auf, an denen die Lebenden schuldig geworden sind:

„Und das Meer gab die Toten heraus, die darin waren, und der Tod und sein Reich gaben die Toten heraus, die darin waren...“ (Offenbarung 20,13).

Dabei sitzt niemand auf einem großen, weißen Thron vor ihnen (Offenbarung 20,11), sondern die Delinquenten verhalten sich selbst zum Gericht; Verdammung oder Erlösung werden ihnen danach zuteil, wie sie mit den Verkörperungen ihrer Schuld umgehen.

Weiß der Ozean, das göttliche grausame Kind, bei Lem nicht, was er tut, hofft die Hauptfigur Kelvin am Ende des Films, dass sich dessen Handeln auf irgendein Ziel gerichtet habe, dass die Liebe Überwindung der Schuld bedeuten kann. Seine Erlösung geschieht durch die Liebe, die Selbstopferung seiner Geliebten Harey. Sie übernimmt eine Art Christusfunktion für ihn, damit er wie der verlorene Sohn (Lk 15,11-32) am Ende auf die Erde, zu seinem Vater, zurückkehren kann. Dies ist die vordergründige Botschaft des Films, wenn er unter theologischen Gesichtspunkten betrachtet wird.

Buch wie Film gehen von denselben Prämissen aus. Nach der Zerstörung der Selbstherrlichkeit des auf die Vernunft setzenden Menschen gelangen sie jedoch zu unterschiedlichen Ergebnissen. Autor wie Filmemacher sind leidenschaftliche Wahrheitssucher; während jedoch Lem sagt, dass alle Wahrheit relativ ist und der Mensch sich von keiner Gewissheit unsicher machen lassen soll, bleibt Tarkowskij auf der Suche nach der absoluten Wahrheit. Für diese gibt er keine Definitionen, sondern verweise an: das Bild ist für ihn Hieroglyphe der absoluten Wahrheit. Und im Bild wird das Wort Fleisch⁵. Was Harey, die Fleischwerdung des Wortes für Kelvin ist, kann das Bild, der Film für das Publikum sein:

„Die unbestreitbare Funktion der Kunst liegt für mich in der Idee des Erkennens, jene Form der Wirkung, die sich als Erschütterung, als Katharsis äußert. Von jenem Augenblick an, als Eva den Apfel vom Baum der Erkenntnis gegessen hatte, war der Mensch zu ewiger Wahrheitssuche verurteilt“ (Die versiegelte Zeit, S.41f).

Der Wahrheitssucher Lem, mit seinem Nihilismus, seinem Humor und seinem „minimalistischen Menschheitsprogramm“ (er spricht von keiner Erlösung, erklärt die Abwesenheit von Krieg und Hunger zum höchsten weltlichen Gefühl), reduziert alle Wahrheiten auf ihren Kern: wie können wir – angesichts dieser ent-

mystifizierten Welt – überhaupt noch leben? Bei aller feststellbaren Nichtigkeit sieht er zum Sterben keinen ausreichenden Grund. Anstatt einer dostojewskischen Zerrissenheit anheimzufallen, bleibt er auf der Suche, darum wissend, dass diese Suche kein Ziel hat. Die Notwendigkeit zum Handeln bleibt bei aller Vergänglichkeit dennoch bestehen. Dieses „Dennoch“ des Menschen, der sich nichts mehr vormachen lässt, kann ihm jedoch wieder zu einer neuen Großartigkeit verhelfen: der Mensch, alles Höheren beraubt, ist vielleicht Opfer eines makabren Scherzes, den die zufällige Schöpfung darstellt; doch geschlagen und tapfer, wie er ist, sieht er keinen Grund zur Verzweiflung und lebt, allen Göttern und Wahrheiten zum Trotz. Bei Lem überlebt Prometheus und die Sendung des Menschen.

Die Menschen Tarkowskij beugen sich vor dem Höheren, was immer es ist. Kein Mensch kann ihm zufolge in der rationalen Welt Lems leben, er braucht Geheimnisse und Mythen, er braucht Gott, die endgültige Metapher für die absolute Wahrheit⁶.

Terminator 2 (James Cameron, USA 1991)

Der Untertitel von *Terminator 2*, die Fortsetzung von Camerons „The Terminator“ (1984), „Judgement Day“, kann auf zwei Weisen interpretiert werden: als „Tag der Abrechnung“, wie es der deutsche Verleih übersetzt, oder als Tag des Jüngsten Gerichts, „wo entschieden wird, welche Menschen in den Himmel erlöst werden und welche in der Hölle bleiben müssen, zu der bei Cameron die Erde geworden ist, und in der es in diesem Fegefeuerfilm an allen Ecken und Enden brennt“⁷.

Das Böse kommt in „Terminator“ aus der Zukunft, als Konsequenz menschlicher Hybris, die Maschinenwesen zum Dienst am Menschen geschaffen hat. Diese überleben die Apokalypse der atomaren Katastrophe und wollen die Herrschaft über den Rest der Menschheit erlangen. Der Terminator, ein unprogrammierter Maschinenmensch, wird in die Vergangenheit zurückbeamt, um einen zehnjährigen Jungen zu beschützen, der später einmal die Welt retten soll und auf den zwecks Tötung ein weiterentwickeltes Terminator-Modell angesetzt ist. Der „gute“ Terminator kann den „bösen“ vernichten und muss sich am Ende selbst opfern, damit aus seinem Material und den darin gespeicherten Informationen später nicht doch die menscheitsbedrohenden Maschinenmenschen gemacht werden können. Das Finale spielt in einem brennenden Inferno; die beiden Terminatoren können nur im glühenden Kessel einer Stahlkocherei aufgelöst, „terminiert“, werden.

.... sollte es sich dem Sinn der Szene nach um etwas handeln, das irgendwann mit dem Tode endet, so haben wir Mittel und Wege, darüber bis auf weiteres nicht in Aufregung zu geraten. Obwohl vage Todeskandidaten, definieren wir uns durch sorglose Sorgen und lassen keinen

Stress vom Ende her in den offenen Augenblick eindringen“, heißt es bei Peter Sloterdijk zum menschlichen Verhalten angesichts des memento mori, das durch Massenselbstmorde untergangsbeseelter Sektenanhänger, nahe vorbeifliegende Kometen, das Aufkommen medizinisch nicht besiegbare Krankheitsviren usw. wachgehalten wird⁸. Betrachten wir die Bilder, die uns durch die Endzeitfilme geliefert werden und die uns zur Stressbewältigung dienen, und versuchen wir, sie zu verstehen: die zukünftige atomare Katastrophe kann durch eine „heilige Familie“, welche aus der Zukunftssicht die Gegenwart verändert, entschärft werden. Der Terminator 2 ist der zeitgemäße Vater, die „Erlösungsmaschine“, die den „Sohn“ John Connor, den zukünftigen Retter der Menschheit, beschützt (der „Killerautomat als Allierter des kleinen Messias“, Sloterdijk S.26). Die Mutter Sarah (=Stamm-Mutter des Volkes Israel) ist die Kreation eines protestantischen Madonnen-Bildes. Sie ist strukturell gesehen die eigentliche Heldin der Erzählkonstruktion, schenkt sie doch der atomkriegsbedrohten Welt das Heil in Sohnes-Gestalt⁹.

Altbekannte religiöse Strukturen werden neu besetzt und erleben eine wirkmächtige Auferstehung¹⁰.

In „Terminator 2“ wird nicht der Krieg als Endpunkt aller Spannungsbögen phantasiert, wie es mehr oder weniger offen vergleichbare zeitgenössische US-Actionfilme tun; nach jesuanischem Vorbild wird vielmehr der Versuch gezeigt, die Spirale von Gewalt und Gegengewalt zu brechen (wenn der Film auch als Actionkino von Gewaltelelementen lebt, so gibt es doch inhaltliche Brüche, etwa wenn der junge John dem Terminator Schwarzenegger untersagt, die jeweiligen Gegner zu töten). Es gibt, so zeigt er, in Wahrheit keinen Feind mehr, das Böse kann nicht von außen kommen, sondern entsteht aus der eigenen Kultur heraus. Der Kampf endet damit, dass die Zukunft wieder offen ist. Das scheint im Augenblick Utopie genug zu sein¹¹.

Doch gibt es in dieser Hinsicht keine kontinuierliche Entwicklung „vorwärts“, wie der nun folgende Backlash zeigt.

Independence Day (Roland Emmerich, USA 1996)

„Das Böse kommt von oben“ – so wirbt ein Fernsehsender für die neue Mystery-Serie „Dark Skies – Tödliche Bedrohung“. 40 Jahre Geschichte der USA werden darin umgeschrieben – hier heißt „Apokalypse“ wie im ursprünglichen griechischen Wortsinn „Enthüllung“ – nämlich Entlarvung der US-Regierung als Fremdherrschaft von außen. Außerirdische landen mit einem Ufo in New Mexico, entführen Menschen, pflanzen ihnen Parasiten ins Gehirn ein und übernehmen das Machtzepter in den USA.

Das Böse entsteht nicht mehr aus der eigenen Kultur heraus, sondern ist ein in die Welt inkarniertes Außen. Diese Ufodäm-

merung ist eine konsequente Fortsetzung der Geschichte des Films *Independence Day*. Er beginnt mit einem Blick auf den Mond und setzt so die Lumière-Reise zum Mond 94 Jahre später fort. Die erste Filmminute erzählt bereits die ganze Story: wir sind im Mare Tranquillitatis, wo die ersten menschlichen Besucher die Spuren ihrer Anwesenheit hinterlassen haben. Die amerikanische Flagge hängt reglos in der Luft. Auf einer Tafel liest man über den Namen der Apollo-11-Astronauten die Worte „We came in peace“. Die Ruhe wird durch ein dumpfes, immer stärker werdendes Zittern unterbrochen; ein Schatten fällt auf die Inschrift. Eine gewaltige schwarze Masse schiebt sich über die Mondlandschaft: ein außerirdisches Raumschiff. Am rechten Bildrand erscheint das kleine blaue Reiseziel: die Erde.

In den folgenden zwei Stunden werden die Außerirdischen die Erde angreifen, um die Menschheit auszurotten. Sie schweben über allen Metropolen der Erde; das Militär ist ratlos, die Bevölkerung panisch, und nur ein paar ältere Hippies begrüßen auf dem Dach eines Hochhauses die Außerirdischen mit einem Transparent: „Get me out of here!“ Sie werden weggepustet, wie das Weiße Haus und andere menschliche Herrschaftsinsignien. Die Überlebenden werden sich schließlich unter amerikanischer Führung zu einem

Gegenschlag zusammenschließen – und siegen¹². Die im Formalen wie im Inhaltlichen sichtbare Lust am Klischee erinnert an die Außerirdischen-Filme aus der Zeit des Kalten Krieges.

„Science-Fiction-Filme sind natürlich nicht bloß lasergetriebene Angstmaschinen, sondern auch hochempfindliche Seismographen: Sie fangen die Signale der Gegenwart auf und stricheln daraus das Gespenst der Zukunft. Ihre Wirklichkeit ist das Geschwür unserer eigenen... So gibt es keinen großen Science-Fiction-Film, der nicht auch eine Allegorie auf irdische Verhältnisse wäre – vom Kalten Krieg ... bis zur Gentechnik“ schreibt Andreas Kilb in seiner Kritik zu *Independence Day* und nimmt dieses Wirklichkeitsferne und konventionelle Zukunftsmärchen aus dieser Zuschreibung aus¹³. Desungeachtet geriet Emmerich mit *Independence Day* der finanziell erfolgreichste Kinostart aller Zeiten und landete in der Erfolgsliste hinter „E.T.“ und „Jurassic Park“.

Es war mutig, kurz nach diesem Publikumserfolg ein zunächst ähnlich scheinendes Spektakel vom Kommen der Außerirdischen auf die irdische Leinwand loszulassen; doch Tim Burton geht in seinem bösen Märchen von den Marsmenschen ganz anders mit 100 Jahren Kinogeschichte um.

Mars Attacks
(Tim Burton, USA 1997)

Wieder kommt das Böse von oben: grobhirnige, optisch direkt einem Comic entsprungene grausam verspielte Mars-„menschlein“ erweisen sich nach ihrer Landung auf der Erde – trotz freudiger Begrüßung durch New-Age-Anhänger und Regierungsvertreter – als wenig freundlich und beginnen technisch überlegen ihr weltumspannendes Vernichtungswerk. Am Ende wird die Invasion erfolgreich zurückgeschlagen und die Menschheit gerettet. Doch wie Roland Emmerich und Tim Burton diese Geschichte inszenieren, dazwischen liegen Welten. Bruchstücke der Filmgeschichte werden bei Emmerich einer klassisch bewährten Spannungsdramaturgie untergeordnet; doch wo er höchstens einige ironische Brüche inszeniert, gerät Burtons Genre-Hommage zur Farce. Sie ist voller parodistischer bis zynischer Töne und feiert die Invasionsfilme der 50er Jahre (Vorbild: Jack Arnold) auf unnachahmliche Weise. *Mars Attacks* wirkt wie ein bissiger Kommentar zu Emmerichs patriotischem Pathos. Es wirkt wie ein Kreuzzug gegen die Vereinigten Staaten, wenn beispielsweise der Präsident (Jack Nicholson) eine mindestens so ergreifende

Filmphoto aus *Independence Day*
Im Verleih der Twentieth Century Fox



Rede hält wie Bill Pullman in *Independence Day*, den Marsmännchen dabei die Tränen kommen – und der Präsident dann doch unverzüglich von ihren Lasergewehren gegrillt wird. Ihn ereilt so dasselbe Schicksal wie die Friedenstaube, die zur Begrüßung des Ufos und seiner Mannschaft fliegen gelassen und als Angriffsversuch missverstanden wird – das gesamte Begrüßungskomitee wird durch die Ankömmlinge niedergemäht. Was kein Militär und kein Beschwichtigungsversuch irgendwelcher Art schafft, das gelingt einem banalen Country-Song von Lawrence Walk aus den 50er Jahren – die Marsbewohner können den scheußlichen Song nicht ertragen, ihnen platzt buchstäblich der Kopf. Dies findet ein linkischer Junge zusammen mit seiner Großmutter heraus; im Verein mit zwei schwarzen Jungs, die den Umgang mit bedrohlichen Wesen von ihren Computerspielen her kennen und ihre Schulung einsetzen, können die Invasoren vernichtet werden. Wenn schon Botschaften in diesem Film, dann solche wie: Der Kitsch wird die Welt retten; die totale Apokalypse kann durch einige Kinder und Alte, die „Schwachen“ in der Gesellschaft, verhindert werden. Zudem enthält der Film massive Religionskritik: Da oben gibt es nichts, höchstens grausame kindliche Wesen, die zur Verhöhnung eines aufgeklärten Menschenbildes dienen. Auch die „innerweltliche Religion“ wird aus den Angeln gehoben: die Ironisierung des (technologischen wie psychologischen) Fortschrittwissens, das eher schadet als nützt.

Ende gut...?

Lachen und Distanz als neue Theorie der „Weltrettung“? *Mars Attacks* stellt ein Modell der Weltbewältigung angesichts der Jahrtausend-Wende-Angst vor und zeigt das apokalyptische Denken als Zwangsvorstellung der Erlösungsreligionen. Deren Botschaft – dass letztlich alles gut ausgeht und jegliches Geschehen schließlich Sinn und Ordnung hat – wird auf spielerische Weise gebrochen. Wenn man so will, zeigen die meisten Filme Mini-Apokalypsen – persönliche Weltuntergänge der Protagonisten, deren normaler Alltag durch eine auftretende äußere und dadurch ausgelöste innere Krise gestört wird. Das alltägliche Wirklichkeitsverständnis wird gebrochen; durch eine möglicherweise erfolgende Bewältigung der Krise entsteht ein neuer Anfang – oder das persönliche Ende als Erlösung. Als Zuschauende haben wir teil daran und können uns nach dem Kinobesuch, wie immer der Film ausgegangen ist, des Überlebens freuen.

Anmerkungen

1 Georg Seeßlen, Die Lust am Untergang, in: Hamburger Rundschau, 7.11.1991, Nr. 46. Siehe auch ausführlichere Darstellung in: ders., Kino des Utopischen. Geschichte und Mythologie des Sciencefictionfilms, Reinbek bei Hamburg, 1980

2 G. Seeßlen, Kino des Utopischen, a.a.O., S.112-116, 114, 123

3 Ein Vorläufer des Filmes „Mars attacks“ (1997) war hier u.a. „Invaders from Mars“ (W.C.Menzies, 1953). Ein optisches Vorbild für die Marsianer aus „Mars Attacks“ lieferten die großhirnigen Mutanten aus „This Island Earth“ (Metaluna 4 antwortet nicht, Joseph Newmann & Jack Arnold, USA 1955).

4 Stanislaw Lem, Solaris (1986), München 1990, 7.Aufl., S.85; Romanvorlage des gleichnamigen Spielfilms von A. Tarkowskij

5 In „Die versiegelte Zeit“ werden auch die Bilder wiederum als rückwirkend auf das Leben beschrieben: „Ein poetisches Bild, das ich irgendwann erinnere, wird konkrete, greifbare Wirklichkeit, materialisiert sich und gewinnt, ob ich will oder nicht, Einfluss auf mein Leben“ (Andrej Tarkowskij, Die versiegelte Zeit. Gedanken zur Kunst, zur Ästhetik und Poetik des Films, Leipzig und Weimar: Kiepenheuer 1989, S.250).

6 Ausführlicher zu „Solaris“: Inge Kirsner, Erlösung im Film. Praktisch-Theologische Analysen und Interpretationen, Stuttgart/Berlin/Köln: Kohlhammer 1996, S.184-242.

7 Georg Seeßlen, Vater war eine Erlösungsmaschine, in: ders.: Clint Eastwood trifft Federico Fellini. Essays zum Kino, Berlin: Bertz 1996, S.128-139, S.139

8 Peter Sloterdijk, Sendboten der Gewalt, Zur Metaphysik des Action-Kinos. Am Beispiel von James Camerons „Terminator 2“, in: Andreas Rost (Hrsg.), Bilder der Gewalt, Frankfurt: Verlag der Autoren, 1994, S.18.

9 „Dies gelang den Urhebern dieses wahrhaft evangelischen Projektes, indem sie die katholische Imago der milch- und huldreichen Himmelmutter zeitgenössisch travestierten. Sie verkleinerten die Brust, ersetzten das brennende Herz durch eine Schieß-Ausbildung, übersetzten das Dolorosa-Motiv in Psychiatrisierung und strichen Joseph aus der Szene... Das Zentrum des Zentrums bleibt der protestantisch aufgeladene Mutterschoß, der sich als Herd der Sendung und des Gesandten zugleich behauptet. Während beim Jesus der kanonischen Evangelien noch eine Arbeitsteilung vorlag, wonach das körperliche Sein von der Mutter, der Sinn vom überweltlichen Vater stammte, ist in der Apokalypse nach Cameron alles in die Mutter verlegt: Sein und Sinn haben ihren Schnittpunkt im Uterus der amerikanischen Neuen Frau. Sie überkreuzen und begegnen sich dort nicht nur, sondern sie entstehen in ihm ursprünglich und strahlen von ihm aus wie Götterfunken aus dem Pleroma. In diesem Feminismus haben sich Bauch und Geist zusammengetan, um zu verkünden, dass Nuklearismus das letzte Wort der Männerwelt bedeutet, während die autonome Weiblichkeit Erlösung durch die alt-neue Bio-Religion bringt“, schreibt P. Sloterdijk, a.a.O., S.31.

10 Nicht nur die Religion, auch die Paläontologie wird bemüht, wenn es um Strukturanalogien zwecks Weltbewältigung gehen soll. Die schon seit Jahren anhaltende Sympathie für die in älteren Weltuntergangsfilmen ausschließlich „bösen Jungs der Naturgeschichte“, die Dinosaurier, die in und für „Jurassic Park“ (Steven Spielberg, USA 1992) wieder auferweckt wurden, ist am besten durch die von Georg Seeßlen (in: Clint Eastwood trifft..., 1996, a.a.O., S.158/159) attestierte Affinität zu erklären: „Die Endzeit der Dinosaurier bildet die Endzeit der Menschen oder wenigstens der bürgerlichen Industriegesellschaft ab. Der Dinosaurier als Identifikationsobjekt bringt einige widersprüchliche Empfindungen und Wünsche zusammen. Den Omnipotenztraum des grenzenlosen Wachstums und das Bewusstsein der bevorstehenden Apokalypse... Wir wissen, es gibt keine Drachen mehr zu bezwingen. Wir selbst sind die Drachen der Neuzeit. Und wenn wir den alten Drachen begegnen, sind wir dem Untergang so nah wie der Erlösung.“

11 Als „Gründungsmythos für eine Nachkriegsgesellschaft“ wird „Terminator 2“ von Georg Seeßlen (in: Clint Eastwood trifft..., 1996, a.a.O.,

S.138) bezeichnet, da er andere mythische Konstruktionen aufweise als der normale Actionfilm aus Hollywood.

12 „Dabei inszeniert „Independence Day“ nach grobem Raster, aber völlig enthemmt den amerikanischen Nationalstolz. Der Hurra-Patriotismus, den sich wohl kein amerikanischer Regisseur trauen würde, beginnt bei einem den Gegen-schlag als Kampfflieger leitenden US-Präsidenten (Bill Pullman) und hört bei irakischen Schnauzbarträgern, die sich begeistert dem amerikanischen Kommando unterwerfen, noch lange nicht auf“, so die Filmkritik in der „Woche“ vom 20.9.1996, S.56 von Konrad Thömmes.

13 Andreas Kilb, Lautstark im Weltraum, in: Die Zeit Nr.39, 20.9.1996, S.55.