

5 nach 12 in Hollywood – Postapokalypse in modernen Medien *

Anna Neumaier

Einleitung

Katastrophen und Weltuntergangsszenarien sind im Film ein allgegenwärtiges Phänomen. Allenthalben bedrohen auf der Leinwand Meteoriten die Existenz der Erde oder zumindest der Menschheit oder greifen feindlich gesinnte Außerirdische die irdische Zivilisation an. Für die Religionswissenschaft hat dieses Genre der Endzeiterzählungen eine ganz eigene Faszination: Durch seine explizite oder implizite Nähe zur apokalyptischen Literatur in der Bibel und ihrem historischen Umfeld fordert es Fragen über die Anwendbarkeit religionswissenschaftlicher Modelle zur antiken Apokalyptik auf moderne Phänomene in den Massenmedien heraus.

Dabei wird schnell ersichtlich, dass die Charakteristika der klassischen Apokalypsen nicht ohne Weiteres auf die modernen Endzeitszenarien zutreffen. In den Motiven wird man einige Übereinstimmungen entdecken: Feuer, das vom Himmel regnet oder Übellaunen der Natur lassen sich in Vertretern beider Gattungen finden. Die Struktur der Erzählung unterscheidet sich dabei aber oft grundlegend: Während die Katastrophen in den antiken Texten letztlich nur das Weltgericht und den Übergang in ein paradiesisches ewiges Zeitalter einleiten, ist für moderne Apokalypsen, wie sie etwa in Hollywood-Filmen gezeichnet werden, klar: Die Katastrophe bedeutet das Ende der Menschheit und muss durch aktives Handeln verhindert werden. Der Komet wird zerstört, die Aliens werden besiegt, die Apokalypse (im Sinne der Katastrophe) ist abgewendet.

Doch gerade angesichts der knappen Errettung stellt sich die Frage: »Was wäre, wenn?« Dieser Frage verdankt ein zweites Genre seine Existenz die Verbindungen zur Apokalyptik aufweist: Wenn die Apokalypse die Katastrophe bezeichnet, dann ist die Schilderung dessen, was nach der Katastrophe stattfindet, die *Postapokalypse*. Die Filme dieses Genres¹ beschreiben die Welt, in der die Katastrophe stattgefunden hat, in der nicht dank des heldenhaften Einsatzes der Menschen noch einmal alles gut gegangen ist.





Dabei ist der Begriff der Postapokalypse oder, häufiger anzutreffen, die Charakterisierung als postapokalyptisch, eine Fremdbeschreibung, die erst im Reden und Schreiben über die Filme auftaucht – die Einteilung wird nicht durch die Regisseure oder Filmproduzenten festgelegt, sondern findet sich in der journalistischen Analyse der Werke durch Rezensenten und Kritiker und in der wissenschaftlichen Literatur, die sich des so bezeichneten Feldes annimmt.

Ähnliches gilt für die Apokalyptik in ihrer antiken wie in ihrer modernen Form. Die Bibelwissenschaft wählt den Begriff aus der Offenbarung des Johannes als Bezeichnung für eine ganze Gattung religiöser Literatur, deren Grenzen sie, wie noch ausgeführt wird, erst im Nachhinein abstecken muss. Aufgrund weniger systematischer Kategorisierungen greift auch die moderne Medienlandschaft Elemente aus der Johannesoffenbarung heraus, um danach Werke als apokalyptisch zu charakterisieren. Dabei ist das Augenmerk spürbar auf die Katastrophenschilderungen gerichtet, und nicht auf den Offenbarungscharakter und die Aussicht auf das Himmlische Jerusalem.

Für die Religionswissenschaft ist es nun von Bedeutung, die Charakteristika der Postapokalypse herauszuarbeiten und sie von der Apokalypse abzugrenzen. Hierbei ist es wichtig, nicht nur eine Eingrenzung in Bezug auf andere moderne Formen der Verarbeitung apokalyptischer Themen vorzunehmen, sondern nach Möglichkeit die Postapokalypse auch zu den antiken (biblischen und außerbiblischen) Formen der Apokalyptik und den bestehenden religionswissenschaftlichen Modellen in Beziehung zu setzen.

Das Feld der Postapokalyptik wird, wie bereits angesprochen, erst ex post facto durch die Behandlung von Rezensenten auf der einen und Wissenschaft auf der anderen Seite abgegrenzt. Daher ziehe ich Literatur verschiedener Disziplinen zu diesem Thema heran, um die Auswahl der relevanten Filme vorzunehmen. Im weiteren Verlauf wird untersucht, in welcher Weise die Filme charakterisiert und eingeordnet werden können. Daran schließt sich die Überlegung an, ob diese Charakterisierungen passend für eine religionswissenschaftliche Modellbildung sind und ich stelle eigene Überlegungen zu diesem Thema vor.



Der Begriff der Apokalypse

Um eine religionswissenschaftliche Einordnung der Postapokalypsik vornehmen zu können, sind zuerst einige Vorüberlegungen zur Apokalypsik notwendig. Bei der Beschäftigung mit dem Phänomen der Apokalypse wird man recht schnell feststellen, dass es alles andere als eindeutig ist, was eigentlich unter diesem Begriff verstanden wird. Die theologische Apokalypseforschung, die sich ausgehend vom biblischen Text der Johannesoffenbarung mit verschiedenen Apokalypsen beschäftigt, unterscheidet sich hier grundlegend von einem nicht von dieser Forschung geprägten, journalistischen Verständnis, welches in der öffentlichen Debatte rund um die untersuchten Filme dominant ist. Bei der Untersuchung moderner apokalyptischer Werke stellt sich also die Frage, ob und wie man die verschiedenen Auslegungen des Begriffes sinnvoll einbeziehen kann.

Eine exakte Eingrenzung der zur Gattung »Apokalypse« gehörigen Texte ist aufgrund der Vielfalt aus unterschiedlichsten kulturellen Zusammenhängen, die mal mehr und mal weniger Gemeinsamkeiten aufweist, auch aus religionswissenschaftlicher Sicht kein einfaches Unterfangen. Nichtsdestotrotz gibt es historische Texte, die bei einer Beschäftigung mit dem Thema von besonderem Interesse sind und in der Forschung immer wieder als Vorlagen für weitere Analysen herangezogen werden. Der »Klassiker« unter den historischen Texten ist die Offenbarung des Johannes, der letzte Text des Neuen Testaments. Diese besondere Stellung nimmt er erst einmal ein, weil er der Namensgeber der Gattung ist – verbirgt sich hinter dem Begriff »Offenbarung« doch nichts anderes als die Übersetzung des griechischen Wortes »apokalypsis«, eine Bezeichnung, die dem Text von seinem Autor selbst gegeben wurde. Von ihm als Musterbeispiel ausgehend lassen sich auch noch andere biblische und antike Texte finden, die Bilder, Strukturen und/oder Funktionen mit der Johannes-Offenbarung teilen. Von der Forschung besonders beachtet werden dabei Daniel und Henoch aus der jüdisch-biblischen Tradition, außerdem unter anderem das vierte Esrabuch sowie das zweite und dritte Baruchbuch.² Doch auch hellenistische oder ägyptische Texte teilen einige der Charakteristika biblisch-apokalyptischer Texte, indem sie etwa ebenso durch Visionen begründete Geschichtsdeutungen vornehmen (so zum Beispiel das Lammorakel und das Töpferorakel).³



Apokalypsen in diesem Sinne sind – auch wenn die Abgrenzung oft alles andere als eindeutig ist – Texte, die in gewissen Strukturmerkmalen mit der Johannesapokalypse übereinstimmen⁴: Das zentrale Element, auf das der Begriff verweist, ist der Offenbarungscharakter, die Enthüllung der göttlichen Vorsehung. Die Apokalypse, als Literaturgattung verstanden, zeichnet sich außerdem durch eine Rahmenhandlung aus, die den Verkünder der Offenbarung nennt, sowie durch den Inhalt der Offenbarung als innere Erzählung. David Hellholm nennt fünf Elemente der Offenbarung: Die Einteilung der Weltgeschichte in Zeitalter, Beschreibung des Weltuntergangs und der Welterneuerung durch eine Retterfigur, den »Endkampf« zwischen Gut und Böse, Naturkatastrophen und soziale Unordnung.⁵ Das Wissen um diese Geschehnisse in der Zukunft wird dem menschlichen Überbringer der Offenbarung von Gott oder einem göttlichen Boten in Himmelsreisen, Traumvisionen o. Ä. mitgeteilt.

Einige dieser Elemente sind auch dem in den Medien dominanten Verständnis von Apokalypse inhärent. (Natur-)Katastrophen und Weltuntergang sind wohl die häufigsten Assoziationen zu diesem Begriff.⁶ Gerade auch das Kino bedient sich dieser Bilder und stellt zum Teil explizit die Verbindung zur biblischen Offenbarung her. So ist beispielsweise im Kinofilm *Armageddon* von Michael Bay aus dem Jahr 1998 die Welt von einem Meteor bedroht, der alles menschliche Leben zu vernichten droht. Der Titel stellt dabei die Verbindung zur Offenbarung des Johannes dar, wo Harmagedon den Ort der letzten Schlacht bezeichnet (Offb 16, 16). Allerdings entspricht dieses moderne Verständnis von Apokalypsen in anderen Teilen weniger dem Kriterienkatalog, der auf die antiken Texte angewendet wird: Die gattungsspezifische Rahmenhandlung spielt meist keine Rolle. Filme wie *Armageddon* stellen eher das (in der Realität des Filmes) tatsächliche Eintreten der biblisch prophezeiten Ereignisse dar. Eine wesentlichere Differenz ist allerdings, dass mit der Apokalypse zwar der Weltuntergang verbunden wird, aber nicht die Neuschöpfung der Welt, die die göttliche Ordnung etabliert. Diese Aussage, dass nach dem – meist mit einem Weltgericht verbundenen – Weltuntergang eine neue, transzendente Ordnung geschaffen wird, ist für die antiken Apokalypsen zentral. Damit wird die Erfüllung der in der Apokalypse offenbarten Weltgeschichte positiv konnotiert, die Ungerechtigkeit der Welt wird mit dieser untergehen und einer göttlichen Ordnung weichen. Dies konstituiert die grundle-



gende Unterscheidung von Immanenz und Transzendenz, auf die auch Jürgen Brokoff hinweist:

»Die Erzählung vom Weltuntergang und vom ›neuen Jerusalem‹ wird dabei durch eine Unterscheidung strukturiert, die zwei zunächst voneinander getrennte Handlungsräume entwirft. [...]Während die Menschheit an irdische Bedingungen und damit an einen weltlichen Status, eben der Immanenz gebunden ist, sind im ›neuen Jerusalem – wie auch in Gott selbst – diese Bedingungen und dieser Status überschritten, das heißt transzendiert und außer Kraft gesetzt.«⁷

Dabei ist sich die religionswissenschaftliche Forschung weitgehend einig, dass die von ihr untersuchten apokalyptischen Texte trotz der äußerst bildhaften Ausmalungen nicht als rein fiktives Geschehen zu werten sind, sondern davon ausgegangen werden kann, dass die jeweiligen Texte auf ganz konkrete historische Situationen Bezug nehmen bzw. nahmen. Vor allem Klaus Vondung interpretiert in seinem Standardwerk »Die Apokalypse in Deutschland« (1988) die Apokalypse als »Symbolik der Erfahrungsauslegung«⁸ und plädiert dafür, »die unterschiedlichen Möglichkeiten, die Existenzspannung ›apokalyptisch‹ auszulegen, auf ihren jeweiligen Inhalt, ihre Erscheinungsform, ihren motivierenden Hintergrund, ihre Bedeutung zu befragen«⁹. Vondung geht davon aus, dass apokalyptische Texte aus der Erfahrung einer Existenzspannung zwischen zwei Polen – Defizienz und Fülle – entstehen.¹⁰ Defizienz und Fülle stehen dabei für zwei Seinszustände, die ein Mensch im Laufe seines Lebens immer wieder in unterschiedlich starker Ausprägung erfährt. »Defizienz« benennt Erfahrungen des Mangels, von kleinen alltäglichen Missgeschicken über verschiedene Erfahrungen der Unzulänglichkeit bis hin zur Erfahrung existenzieller Nöte wie Hunger, Krankheit, Verlust und letztendlich die Erfahrung menschlicher Vergänglichkeit. »Fülle« steht dementsprechend für positive Erfahrungen des Erfolges, des Glückes und der Liebe – bis hin zur »Präsenz eines jenseitigen Grundes aller Fülle«¹¹, die in der Erfahrung der Fülle aufleuchten könne. Diesen beiden Zuständen, Defizienz und Fülle, können im Zusammenhang der hier untersuchten Filme die Handlungsräume von Immanenz und Transzendenz zugeordnet werden.



Apokalypse und Moderne

Auch in der Moderne sind im öffentlichen Diskurs noch vielfach apokalyptische Erzählungen vorzufinden. Claudia Gerhards begründet dies in den spezifischen Strukturmerkmalen unserer Epoche, und geht hier insbesondere auf Systemdifferenzierung, Rationalisierung und Technik ein.¹² Letztlich führten alle drei Merkmale dazu, dass der Mensch durch das Fehlen eines strukturierenden Ordnungsprinzips für die Totalität der Gesellschaft einer Erfahrung der Fragmentarität ausgesetzt wird¹³, wogegen gerade der apokalyptische Diskurs mit seinen stark ordnenden Eigenschaften ein »Regulativ zu den fragmentären Zerrüttungen der Moderne«¹⁴ entwerfen kann.

Auch Victor und Victoria Trimondi¹⁵ verweisen auf den Reiz des der Offenbarung des Johannes eigenen dualistischen Weltbildes, das eine »Simplifizierung bei der Lösung von politischen, gesellschaftlichen und religiösen Konfliktsituationen«¹⁶ biete und deshalb eine große Versuchung auch für aktuelle Diskurse und Argumentationen darstelle.¹⁷

Im modernen Verständnis wird die positive Aussage der klassischen Apokalypse, dass das Reich Gottes kommen werde, nun aber geradezu in ihr Gegenteil verkehrt. Das Hereinbrechen der »Apokalypse« – womit nun nicht mehr die Offenbarung gemeint ist, sondern die Katastrophe selbst – bedeutet das Ende der Menschheit, das mit allen Mitteln (im Film Armageddon sind dies Atombomben, die den Meteor zerstören) aufgehalten werden muss. Es ist also nicht der Anbruch der Transzendenz, der erhofft wird, sondern der Erhalt der Immanenz.

Ein treffendes Konzept für dieses Phänomen bietet Klaus Vondung unter dem Begriff »kupierte Apokalypse«¹⁸: Er beschreibt damit diese Entwürfe der Apokalypse, die die auf die Vernichtung in der klassischen Apokalypse eigentlich folgende Erlösung beiseite lassen – also das Ende einfach »abschneiden«.

Die Religionswissenschaft sieht sich also mit zwei Auslegungen des gleichen Begriffes konfrontiert, die sich diametral gegenüberstehen. Für viele Fragestellungen wird es sinnvoll sein, sich in erster Linie einem dieser beiden Begriffe von Apokalypse zuzuwenden. Die Untersuchung der antiken Schriften kommt gut ohne Exkurse über den journalistischen Sprachgebrauch aus. Für eine systematische Untersuchung kann es aber gerade interessant sein, die beiden strukturell



verschiedenen Apokalypsebegriffe aufeinander zu beziehen und gegeneinander abzugrenzen. Für die Untersuchung des Genres der Postapokalypik gilt das ebenso. Der Begriff, der sich außerhalb der Wissenschaft im Sprechen über bestimmte literarische, filmische oder künstlerische Werke herausbildet, macht klar, welches Verständnis von Apokalypik ihm zu Grunde liegt. Nicht die Zeit nach der Offenbarung bislang verborgenen Wissens ist gemeint. Auch ist die Postapokalypse nicht, wie man auf Grundlage der biblischen Texte vermuten könnte, die göttliche Ordnung im Zeitalter nach dem jüngsten Gericht.¹⁹ Die Postapokalypse bezieht sich auf die Situation der Erde nach einer globalen Katastrophe, der in den meisten Fällen auch ein Großteil der Menschen zum Opfer gefallen ist. Für die religionswissenschaftliche Einordnung ist nun interessant, wie sich die postapokalyptischen Erzählungen von den konventionellen, »prä-apokalyptischen« Bedrohungsszenarien abgrenzen. Interessant ist aber auch die Frage, wie sich die Postapokalypsen zu den antiken Apokalypsen verhalten. Wie lassen sich postapokalyptische Werke in ein Schema einordnen, das seinerseits sowohl die klassischen antiken Apokalypsen als auch die modernen Apokalypsen einbezieht? Ähnlich wie bei der Unterscheidung dieser beiden Apokalypse-Begriffe, die sich an der Struktur der Erzählung orientiert, muss auch die Postapokalypse auf strukturelle Charakteristika untersucht, müssen Immanenz- und Transzendenzbezüge ausgemacht und die Aussage der Handlungsführung herausgestellt werden.

Zunächst soll nun ein Blick auf die bestehende Literatur zu diesem Themenfeld geworfen werden. Diese soll eine Auswahl relevanter Filme ermöglichen und gleichzeitig mögliche theoretische Herangehensweisen aufzeigen.

Relevante Literatur und ihre Kategorienbildung

Um einen Überblick über den bisherigen Stand der Literatur zu geben, sollen hier vor allem drei Arbeiten vorgestellt werden, die sich mit der Zusammenführung von Apokalypse, Postapokalypse und Medien im weiteren Sinne befassen. Diese werden kurz vorgestellt. Vor allem aber soll eine Zusammenschau ihrer hier relevanten Thesen und eine wissenschaftliche Einordnung durchgeführt werden. In dieser Hinsicht ist vor allem von Interesse, auf welche Weise sich die Autoren



der Kategorie »Postapokalypse« nähern, und welche Kriterien sie für die Einordnung der Filme anwenden.

Auffälliger weise kommen alle drei hier im Mittelpunkt stehenden Arbeiten aus recht unterschiedlichen Wissenschaftszweigen (Theologie, Journalistik, Filmwissenschaft). Eine Bearbeitung des vorliegenden Themas durch die Religionswissenschaft steht meines Wissens noch aus. Daher ist es notwendig und lohnend, aus der Perspektive dieses Faches eine Untersuchung der bisherigen, sehr unterschiedlichen theoretischen Ansätze vorzunehmen.²⁰

Ein Theologe: John W. Martens

John W. Martens ist Assistant Professor of Theology an der St.-Thomas-University, St. Paul, Minnesota. Seine Veröffentlichung »The End of the World. The Apocalyptic Imagination in Film and Television« thematisiert antike apokalyptische Gedanken und ihre aktuelle Rezeption bzw. Bearbeitung in Film und Fernsehen. Als eine Gruppe unter mehreren definiert er im Zuge dessen die »post-apocalyptic dystopias«²¹ und untersucht die Bedeutung und Aufgabe postapokalyptischer Filme sowie den Nährboden, auf dem sie entstehen konnten.

Charakteristisch für seine Thesen ist seine relative Gleichbehandlung aller zu dieser Gruppe gehörenden untersuchten Filme, die von appellativen Dramen wie *The Day After* bis hin zu Liebeskomödien wie *Eve* und *der letzte Gentleman* reichen. Martens nimmt hier im Gegensatz zu den noch folgenden Autoren keine Unterscheidung oder Ausdifferenzierung der postapokalyptischen Erzählungen vor, sondern bemüht sich um eine Argumentation, die alle untersuchten Beispiele einbezieht. Dabei bezeichnet er jene Filme als Postapokalypsen, deren Fokus auf der Zeit nach einer Katastrophe liegt. Abgegrenzt werden davon Kategorien wie die »alien apocalypses«²² sowie die »technological, natural and futuristic apocalypses«²³. Diese Untersuchung einer großen Gruppe von »postapocalyptic dystopias« hat insofern seine Berechtigung, als Martens sich auch nur auf einen Aspekt konzentriert, der tatsächlich für die überwältigende Mehrheit der Filme als vergleichbar eingestuft werden kann: Diesen »postapokalyptischen« Filmen fehle eine explizit transzendente Ebene (im Sinne eines eindeutigen Jenseitsbezuges), wie sie sich in klassischen Apokalypsen finde: »for there exists no world and no



God beyond this one to save us«²⁴. Es gibt keine Aussicht auf ein himmlisches Jerusalem oder einen Platz am Tisch des Herrn, und genauso wenig greift natürlich ein höheres Wesen ein, um die Katastrophe zu verhindern.

Was ohne jeden göttlichen Funken bleibt, sei erst einmal Verzweiflung.²⁵ Menschen kämpfen um ihr Überleben, und es zeigt sich in vielen Szenen, dass sich Börsartigkeit in diesem säkularen Bezugssystem auszahlt. Mit dem technologischen Rückfall scheint automatisch ein moralischer Rückfall zu erfolgen, die menschliche Natur erweist sich als hobbesianisch.²⁶

Die postapokalyptischen Filme reflektieren unsere modernen, aufgeklärten Ängste: Wir haben nur diese Welt und wir arbeiten zielstrebig auf ihre Zerstörung hin. Hieraus erwächst der Appellcharakter der Filme.²⁷

In den Filmen, angetrieben durch die Bestätigung dieser Angst und akute Not, scheint sich keine Hoffnung mehr in Gott oder einer anderen Welt zu finden. Martens' letztendliche und eher rhetorisch anmutende Frage ist nun: Geht es uns besser, nachdem wir uns von Gott abgewendet haben? Seine Ergebnisse der abschließenden Analyse der Filme geben eine eindeutige Antwort: »No-God has led us into a world of despair«²⁸.

Eine Medienwissenschaftlerin: Tanja Busse

Tanja Busse promovierte 1999 nach einem Studium der Journalistik und Philosophie mit einer Arbeit zum Thema »Weltuntergang als Erlebnis. Apokalyptische Erzählungen in den Massenmedien«. Darin setzt sie sich medientheoretisch und fallbezogen mit apokalyptischen Darstellungen vor dem Millennium auseinander. Ohne dass sie explizit auf postapokalyptische Elemente eingeht, sind Teile ihrer Arbeit zur medientheoretischen und kultur- sowie kommunikationswissenschaftlichen Analyse moderner Apokalypse-Erzählungen auch für die Zwecke dieser Arbeit verwendbar. Das hängt auch mit dem Umstand zusammen, dass sie bei ihrer Untersuchung apokalyptischer Diskurse medialer Erzählungen Kategorien schafft, die sich ebenso im Zusammenhang postapokalyptischer Erzählungen einsetzen lassen.

Busse setzt eine ganz andere Kategorisierung als Martens an. Ihre Unterscheidung zwischen authentischen, sekundären und Scheinapokalypsen²⁹ leitet sie von



einer bestehenden Kategorisierung im Bereich des Mythos ab: Der *authentische Mythos* zielt »auf das Ganze des Seins und der Wirklichkeit von Welt«³⁰ und hat für die Menschen, die ihn erkennen, »absolute und verbindliche Qualität«³¹. Dem *sekundären Mythos* dagegen fehlt die transzendente Dimension, sein Bezugssystem sind ausschließlich Weltausschnitte. *Scheinmythen* schließlich finden sich häufig in politischer Rhetorik oder in der Werbung.

Apokalypsen lassen sich nun, ähnlich wie Mythen, nach Tiefendimensionen unterteilen. Die authentische Apokalypse – Busse führt als Beispiel die Johannes-Offenbarung mit ihrem Heilsversprechen an – verlangt vom Rezipienten Glauben an Gültigkeit und absolute Verbindlichkeit. Der sekundären Apokalypse fehlt dieser Anspruch auf religiöse bzw. transzendente Elemente. Sie bezieht sich auf das Leben und Handeln der Menschen, ist dabei aber, wie auch beim sekundären Mythos, zeitlich und kulturell begrenzt. Busse nennt als Beispiel hier *The Day After*, merkt aber an, dass hier die apokalyptische Figur nicht komplett sei, denn es fehle der Neubeginn – aber genau darin bestehe ja eben die Warnung des Filmes.³²

Der Scheinapokalypse dagegen fehlt eine Botschaft komplett, sie »bedient sich apokalyptischer Elemente um des Effektes Willen«³³. Eine Teleologie oder ein kritischer Impetus fehlt ihr vollkommen.

Eine weitere Kategorisierung Busses ist die Unterscheidung zwischen einer Apokalypse, die tatsächlich die ganze Welt betrifft, und einer solchen, die ihren Fokus ausschließlich auf einen kleinen Weltausschnitt richtet. Dies hängt insofern eng mit der vorangegangenen Kategorisierung zusammen, als zumindest die authentische Apokalypse ihrer Definition nach die ganze Welt betreffen müsste.³⁴

Ein Filmwissenschaftler: Ralf Leppin

In den Kontext medientheoretischer Bearbeitung gehört auch die Veröffentlichung »Die postnukleare Endzeitvision im Film der achtziger Jahre« von Ralf Leppin aus dem Jahr 1997. Nach einer kurzen Auseinandersetzung mit den Begriffen »Apokalypse« und »Utopie« sowie einem Streifzug durch die Filmgeschichte der fünfziger bis achtziger Jahre richtet er sein Augenmerk vor allem auf die Typologie der postnuklearen Filme der achtziger Jahre. Diese besticht insbesondere



durch die Reichhaltigkeit der untersuchten Beispiele. Prinzipiell ist sein Untersuchungsfeld ja nur ein Ausschnitt dessen, was hier behandelt werden soll, doch lassen sich nicht nur seine Beispiele verwenden: auch seine Thesen zur Typologie postnuklearer Filme können als Diskussionsgrundlage für postapokalyptische Filme im Allgemeinen dienen. Leppin nimmt die am weitesten reichende Kategorisierung vor. Er untersucht akribisch eine Vielzahl von Filmen und stellt eine Vielzahl von wiederkehrenden bzw. differierenden Merkmalen fest, die im Folgenden kurz vorgestellt werden sollen: (1) *Auslöser/Begründung der Katastrophe*³⁵: Bei der Mehrzahl der Filme findet Leppin diffuse oder keine Begründungen, auch Schuldzuweisungen fehlen meist. Das hängt auch damit zusammen, dass bei den meisten untersuchten Filmen der Atomkrieg bereits Vergangenheit ist.³⁶ Dies ist etwa bei *Waterworld* oder der *Mad-Max-Trilogie* der Fall. Ein Gegenbeispiel wäre *The Day After Tomorrow*, der dezidiert die Klimakatastrophe auf das unverantwortliche Handeln der Menschheit zurückführt. (2) *Welt- und Zeitbezug*: In der Regel scheinen die Filme davon auszugehen, dass die ganze Welt zerstört ist.³⁷ Das wird kaum filmisch dargestellt, doch allein die Tatsache, dass auch Jahrzehnte nach der Katastrophe keine Hilfe von »anderswo« kommt, lässt auf einen weltweiten Wirkungskreis der Katastrophe schließen. In diesen Filmen, die bereits eine gewisse Zeit nach der Katastrophe einsetzen, zeigt sich zudem eine veränderte Zeitrechnung: das Leben vor der Katastrophe gilt als »alte Welt«³⁸. Nach der Katastrophe beginnt für die Menschheit ein neues Zeitalter. (3) *Das Motiv des Einzelgängers*³⁹: Haupt- und Identifikationsfigur ist in vielen Filmen – wiederum unter anderem *Waterworld* und die Teile 2 und 3 der *Mad-Max-Serie* – ein Einzelgänger, der oft durch vergangene Schicksalsschläge zu einem solchen geworden ist. Er wird meist als Retter in der Not eingeführt, doch ist ansonsten verschlossen und durch sein Schicksal misstrauisch gegen Fremde(s) und hartherzig bis gewaltbereit gegenüber Bösem geworden. Dieses Motiv hängt eng zusammen mit einer allgemein deformierten Gesellschaftsstruktur. (4) *Gesellschaftssystem*: Charakteristisch für beinahe alle Filme ist der Niedergang der Gesellschaften, so wie wir sie kennen, und das Aufkommen moralischen Verfalls.⁴⁰ Immer wieder wird gesteigerte Brutalität und eine herabgesetzte Hemmschwelle vor Mord, Vergewaltigung und Brandschatzung gezeigt.⁴¹ Diese Entwicklung hat ihren Ursprung sicher zum Teil in fehlenden



Rechtsinstanzen und dem Kampf aller um das nackte Überleben angesichts knapper Ressourcen. Trotzdem geht diese Entwicklung weiter, als die oben angeführten Ursachen vermuten ließen. In vielen Fällen zeigt sich eine anscheinend nur der Lustbefriedigung dienende Brutalität. Wie dies in Hinblick auf die Kategorisierung postapokalyptischer Filme zu beurteilen ist, wird noch genauer zu untersuchen sein.

Prinzipiell spiegelt sich die beschriebene Entwicklung auch in einzelnen zwischenmenschlichen Beziehungen wider. Leppin entdeckt eine »auffällige Häufigkeit an verhinderten und unmöglichen Liebesbeziehungen«⁴². Dazu kommt ein sprachlicher Verfall⁴³ und das häufig auftretende Motiv marodierender Banden⁴⁴. Auch die Art, in der Kinder im Film thematisiert werden, sollte hinsichtlich einer möglichen Einteilung genauer ins Auge gefasst werden, denn diese, so Leppin, sei ein Indiz für die jeweilige Intention des Filmes: pessimistische Desillusionierung oder »unterschwellige[r] Positivismus«⁴⁵. So wird in manchen Filmen explizit die Problematik, ob gesunde Kinder geboren werden können und ob bzw. wie ihre Versorgung gewährleistet werden kann, thematisiert.

Überhaupt mündet die Kategorisierung Leppins in eine Unterteilung postnuklearer Filme in zwei Gruppen: genre-inspirierte und anti-utopische Endzeitvisionen. Diese beiden Gruppen lassen sich je nach Intention und Realitätsnähe voneinander trennen.

Der Realitätsbezug ist nach Ansicht des Autors vor allem an zwei Merkmalen deutlich feststellbar, nämlich an der Darstellung der medizinischen Versorgung⁴⁶ und an der Aufarbeitung der Ernährungsproblematik⁴⁷. Die Auswirkung der radioaktiven Strahlen auf den menschlichen Körper ebenso wie die Verseuchung bestehender Nahrung sowie des Wassers und Mutterbodens sind zwei Punkte, bei denen Filmproduzenten und –regisseure auf gesicherte Erkenntnisse zurückgreifen können. Hieran ließe sich also, so konstatiert Leppin, die Seriosität eines Filmes erkennen.

Ein anderes Merkmal ist die Intention des Filmes: Schürt er Hoffnung für ein Weiterleben im postnuklearen Zeitalter? Werden gesunde Kinder geboren oder auf unrealistische Weise Nahrung und medizinische Versorgung gewährleistet? Gibt es ein Happy End? Je nach Umgang des Filmes mit diesen Merkmalen lässt selbiger sich nun als genre-inspiriert oder anti-utopisch klassifizieren.



Anti-utopisch sind dabei solche Filme, die aus einer Intention entstammen, die »einzig und allein darauf abzielt, die Menschen aufzuklären und vor dem Einsatz nuklearer Waffen zu warnen«⁴⁸. Diesen Filmen, die nach Leppin stark in der Minderheit sind, ist eine realistische Sichtweise zu Eigen, und ihnen fehlt konsequenterweise ein Happy End.

Der weitaus größere Teil der untersuchten Filme lässt sich zu den genre-inspirierten Endzeitvisionen zählen. Diese zeichnen sich aus durch eine

»Nutzung des postnuklearen Rahmens für eine vordergründig erzählte Geschichte, deren Spannungsdramaturgie und Motivgebung klassischen Genres wie Science-fiction, Fantasy-Film, Abenteuerfilm oder Western entlehnt ist. Die atomare Verwüstung dient dabei mehr als bizarre Kulisse und als Stimulator für die Aktionen der Protagonisten denn als eindeutige Warnung vor dem atomaren Grauen.«⁴⁹

Gleichzeitig ist ein unrealistischer Umgang mit den bereits angeführten Merkmalen und ein (inkonsequentes) hoffnungsvolles Ende typisch für diese Gattung.

Anhand dieser Unterscheidung lässt sich dann auch feststellen, wie die auftretende Gewalt bewertet werden muss: Bei der ersten Gattung kann sie mit Blick auf Existenzkampf und gesellschaftlichen Verfall symbolisch gedeutet werden, bei der zweiten Gattung gehört sie zum sowieso vorhandenen und gewaltbereiten Plot des Film, der ja eher zufällig im postnuklearen Ambiente angesiedelt ist.⁵⁰

Ob und inwieweit diese Kategorisierungen für einen religionswissenschaftlichen Zugang zum Thema tragfähig sind, ist die Fragestellung für die folgende Analyse.

Der Gegenstand: Ausgewählte Filme

Die Auswahl der behandelten Autoren lässt sich gut als Anhaltspunkt nehmen, um selbst eine Auswahl von Filmen zu treffen, die die Untersuchung bestimmter Charakteristika des postapokalyptischen Genres ermöglicht. Eigene Recherchen ergänzen diese Liste.⁵¹

Dabei wurde aufgrund des explorativen Ansatzes dieses Aufsatzes versucht, mittels einiger weicher Auswahlkriterien zunächst einmal mit den ausgewählten



Filmen ein möglichst breites Feld abzustecken: Sie sollten sich über einen eher weiten Zeitraum erstrecken (mehr als zwei Jahrzehnte), dabei möglichst unterschiedliche Szenarien und Handlungsrahmen vorschlagen (bspw. Atomproblematik, Klimawandel, Viren, Drachen) sowie zumindest aus Rezipientensicht ein unterschiedliches »Herangehen« an die Thematik wagen, sich also unterschiedlichen Genres zuordnen lassen (Action, Fantasy, Science Fiction).

Dabei ist es den Filmen, die in unterschiedlichem Maße explizit biblische Symbole (die man in manchen Filmen häufig antrifft, in anderen gar nicht) aufgreifen, gemein, dass sie die beschriebenen Kriterien des vorgeschlagenen Konzeptes der »Postapokalypse« erfüllen.

The Day After (USA 1983, Regie: Nicholas Meyer) ist ein Film, der eine möglichst realistische Beschreibung der Konsequenzen eines Atomkrieges liefern will. Neben der weitgehenden Zerstörung der Infrastruktur und den zunehmenden Auswirkungen, die die Strahlenkrankheit auf die Überlebenden hat, sind es vor allem zwei für postnukleare Filme bezeichnende Topoi, die das Szenario bestimmen: zum Einen die technische Regression, die den Rückfall auf eine frühere Zivilisationsstufe assoziiert. Zum Anderen ist die Situation durch soziale Unordnung gekennzeichnet. Um den Übergriffen Einhalt zu gebieten, werden öffentliche Exekutionen als Strafe für Plünderungen und Vergewaltigungen ohne Gerichtsprozesse durchgeführt. Der Film bleibt in zweierlei Hinsicht unbestimmt: Es wird nicht klar, wie gravierend sich die Katastrophe auf globaler Ebene auswirkt, denn von anderen Kontinenten ist kaum die Rede. Außerdem ist der Ausblick auf die Zukunft vage: die staatlichen Versuche eines Wiederaufbaus stehen mit dem schleichenden Tod durch die Strahlung im Widerspruch. Insgesamt ist jedoch das Bild von Hoffnungslosigkeit und Skepsis gegenüber einer Verbesserung der Situation bestimmt.

Ein zweites Beispiel für ein postnukleares Szenario geben die Filme der Mad-Max-Trilogie mit Mel Gibson. Der Umgang mit der Thematik ist hier jedoch ein gänzlich anderer. Es geht den Filmen nicht um eine realistische Schilderung einer atomaren Katastrophe. Diese liegt zur Zeit der Handlung schon in weiter Vergangenheit. Die Katastrophe ist jedoch für den Zustand der Welt verantwortlich, in der die Mad-Max-Filme spielen. Die Natur ist zu großen Teilen



vernichtet, die Landschaft gleicht einer unendlichen Wüste. Die öffentliche Ordnung ist gegen marodierende Motorradbanden nur schwer zu verteidigen.

Ein Film, der mit sehr ähnlichen Ansätzen arbeitet, dabei aber weniger düster und gewaltbeladen ist, ist *Waterworld* mit Kevin Costner (USA 1994/1995, Regie: Kevin Reynolds). Hier ist es auch eine Katastrophe (auch wenn ihr Charakter noch unbestimmter bleibt als in *Mad Max*⁵²), die die Erde unwirtlich macht und das Leben der verbliebenen Bewohner erschwert. Allerdings ist es hier eine globale Überschwemmung, die die Szenerie bestimmt. Auch in *Waterworld* haben wir es mit marodierenden Banden zu tun, die die friedlichen Bewohner eines Atolls bedrohen.

Ein weiterer Film, der von Martens untersucht wird, ist die Verfilmung des Romans *Das letzte Gefecht* (USA 1994, Regie: Mick Garris) von Stephen King. Die Katastrophe fällt hier in Gestalt eines tödlichen Virus über die Menschheit herein, den nur einige Wenige überleben, die über eine genetische Resistenz gegen den Virus verfügen. Die Überlebenden werden durch Visionen in zwei Lager gerufen, und es zeigt sich schnell, dass einer der beiden Anführer Böses im Schilde führt. Letztendlich erkennen auch seine Anhänger, dass sie sich mit dem leibhaftigen Teufel eingelassen haben. In dieser Situation ist es die Hand Gottes, die eine Atombombe zündet und damit das Lager des Bösen sowie den Satan selbst vernichtet. Die andere Gruppe ist nun von der Bedrohung befreit und beginnt, ein neues Leben aufzubauen.

Ein Film, der recht prototypisch für postapokalyptische Filme aus dem Fantasygenre steht, ist *Herrschaft des Feuers* (USA 2002, Regie: Rob Bowman). Die *Kinozeitschrift* »*Filmdienst*« bezeichnet ihn als »Postapokalyptisches Fantasy-Spektakel«⁵³. Bei Bauarbeiten in London wecken die Arbeiter einen Drachen aus seinem Jahrtausende währenden Schlaf. In der Folge vernichten der Drache und seine Nachkommen den größten Teil der Menschheit. Nur kleine Gruppen können sich mehr schlecht als recht gegen die Drachen halten. Erst nach der Tötung des »Vaters aller Drachen« können die Drachen keine Nachkommen mehr zeugen und die übrigen Menschen beginnen in der zurückgewonnenen Sicherheit ein neues Leben.

Ein weiterer Film, der von seiner Ausrichtung her als postapokalyptisch zu bezeichnen ist, ist *The Day After Tomorrow* (USA 2004, Regie: Roland



Emmerich). Er will, ähnlich wie *The Day After*, eine potenzielle Gefahrenquelle unserer Zeit deutlich machen und die Konsequenzen der möglichen Katastrophe aufzeigen. Während die Atomthematik heute im Westen nur noch von untergeordneter Bedeutung ist, macht Roland Emmerich auf die Gefahr eines möglichen Klimakollapses aufmerksam. Ein Wissenschaftler entdeckt bei Bohrungen im Polareis Anzeichen für die Gefahr einer erneuten Eiszeit, wenn das Schmelzen der Polkappen den Golfstrom zum Erliegen brächte, doch seine Warnungen werden überhört. Es kommt dann im Folgenden tatsächlich zu den befürchteten Änderungen im Klimasystem, und binnen weniger Tage bricht die Katastrophe in der Form von Tornados, Flutwellen und einem drastischen Temperaturabfall über die Nordhalbkugel herein. Die noch lebenden Bewohner der südlichen Teile der USA werden evakuiert und nach Mexiko gebracht.

Der letzte Film, der in die Betrachtung mit aufgenommen werden soll, ist *Quiet Earth – Das letzte Experiment* (Neuseeland 1983, Regie: Geoff Murphy). Auch hier ist es eine von Menschen »gemachte« Katastrophe, die im Zentrum steht. Ein geheimes militärisches Experiment, bei dem ein Energiefeld um die Erde herum angelegt wird, scheitert und das kollabierende Feld tötet alle Menschen – mit Ausnahme derer, die gerade im Augenblick des Unfalls gestorben sind. Schon dieser Umstand, der erst im Laufe des Films zu Tage gefördert wird, macht die metaphysische Ausrichtung von *Quiet Earth* deutlich. So ist der Film auch nicht primär auf die Warnung vor den Gefahren militärischer Forschung ausgelegt, sondern verwendet die Katastrophe eher als Ausgangspunkt für eine Sozialstudie. Am Ende des Filmes kollabiert das Kraftfeld ein zweites Mal, genau in diesem Augenblick stirbt erneut einer der Protagonisten – die Endszene zeigt den Mann an einem Strand, den zwei aufgehende Sonnen als nicht irdisch kennzeichnen.

Schon bei der Beschreibung der Filme wird deutlich, dass das Thema der Postapokalypse sehr unterschiedlich behandelt wird. Gemeinsam ist den Filmen lediglich, dass sie eine Zeit nach einer wie auch immer gearteten global angelegten Katastrophe schildern. Im Folgenden soll mit Hilfe der vorgestellten Kategorien eine Klassifizierung der Filme vorgenommen und ein daraus abgeleitetes Modell vorgestellt werden, das es ermöglichen soll, aus religionswissenschaftlicher Perspektive eine Einordnung der Filme in den größeren Kontext apokalyptischer Erzählungen vorzunehmen.



Versuch einer religionswissenschaftlichen Kategorienbildung

Um zu einer religionswissenschaftlich adäquaten Kategorisierung der postapokalyptischen Erzählungen zu kommen, sollen zunächst noch einmal die Kategorien aufgegriffen werden, die in der verwendeten Literatur angewendet werden. In der Diskussion dieser Ansätze soll dann ein eigener Vorschlag entwickelt werden, wie das Phänomen der Postapokalypse religionswissenschaftlich angemessen behandelt werden kann.

Für Martens steht ein Charakteristikum der postapokalyptischen Erzählungen im Vordergrund: Sie gehen im Gegensatz zu den klassischen Apokalypsen von einem säkularisierten Weltbild aus, in dem Gott nicht nach der Katastrophe eingreift und das Himmlische Jerusalem erschafft. Die Katastrophe ereignet sich in dieser Welt, und die Menschen müssen auch in dieser Welt mit ihr umgehen. Dies ist zunächst eine sehr plausible Herangehensweise. In der Tat findet sich in den wenigsten Filmen ein expliziter Bezug auf Gott und sein Handeln am Ende der Welt.⁵⁴ Dies scheint heutzutage keine populäre Möglichkeit, den Weltuntergang filmisch auszugestalten.

Allerdings findet sich bei Martens keine weitere Unterteilung der Postapokalypsen. Angesichts der teilweise recht gravierenden Unterschiede erscheint dies als Versäumnis, denn die Behandlung des Themas bleibt damit sehr oberflächlich.

Auch bei Busse findet sich die Abgrenzung authentischer Apokalypsen zu sekundären, die zwar eine Botschaft in Bezug auf das Handeln der Menschen haben, aber im Gegensatz zu ersteren ohne Transzendenzbezug auskommen. Daneben entwirft sie aber mit den »Schein-Apokalypsen« eine weitere Kategorie, die diejenigen Werke umfasst, die sich der apokalyptischen Motive nur um des Effektes Willen bedienen, ohne eine Aussage zur Lebensführung der Menschen zu treffen.

Ganz ähnlich argumentiert auch Leppin: Er begrenzt seine Untersuchung von vornherein auf postnukleare Erzählungen, die an sich keinen Transzendenzbezug voraussetzen. Dabei trifft aber auch er die Unterscheidung zwischen Anti-Utopien, die um eine realistische Schilderung der Konsequenzen nuklearer Kriegsführung bemüht sind, und solchen, die er als genre-inspiriert bezeichnet. Diese Kategorie lässt sich mit den Schein-Apokalypsen bei Busse vergleichen.



Um einen genaueren Blick auf die exemplarisch gewählten Filme zu ermöglichen, bietet es sich an, die Filme tabellarisch aufzulisten und anhand bestimmter Kriterien zu vergleichen. Dann wird erkennbar, inwieweit die Filme Gemeinsamkeiten aufweisen, und an welchen Stellen auch Unterschiede hervortreten.

Als Ausgangspunkt dienen die von Leppin zu Grunde gelegten Kategorien (siehe oben). Dabei ist sein Blickwinkel teilweise ein anderer, so dass hier die Kategorien entsprechend der beschriebenen Fragestellung abgewandelt und neue Kategorien mit aufgenommen werden sollen. Als erstes Unterscheidungsmerkmal bietet sich an, zwischen jenen Filmen, bei denen die Schilderung der Katastrophe und ihrer Folgen im Vordergrund steht, und solchen, bei denen die Katastrophe in der Vergangenheit angesiedelt ist, zu differenzieren. Als zweites trenne ich Filme, bei denen der Mensch Auslöser der Katastrophe ist von solchen, die eine andere Ursache nennen.

Dritte Kategorie ist der explizite Transzendenzbezug, vierte die globale Dimension der Katastrophe und fünfte die globale Dimension der Errettung, so sie in den Filmen eine Rolle spielt. Die sechste Kategorie ist das Auftreten von sozialer Anomie als Motiv.

Die siebte Trennung unterscheidet Filme mit einem hoffnungsvollen Ende von solchen mit pessimistischer Perspektive. Als Ahtes wird das Auftreten einer »liminalen Gestalt«, oder – wie Leppin diese Figur nennt – eines »Einzelgängers«⁵⁵ untersucht. Das neunte Motiv, anhand dessen unterschieden wird, ist die Konstitution einer »In-Group«, einer Gemeinschaft, die sich von der bedrohlichen Außenwelt abgrenzt. Das zehnte und letzte Kriterium ist eine starke Gut-Böse-Dichotomie.

Nicht alle Filme lassen sich bei allen Kategorien eindeutig zuordnen. Oft ist ein gewisser Interpretationsspielraum vorhanden, der beide Möglichkeiten zulässt. Dennoch vermittelt die folgende Tabelle mit der erarbeiteten Kategorisierung einen guten Eindruck von den Charakteristika der Filme.

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
The Day After	X	X	-	X	-	X	-	-	-	-
The Day After Tomorrow	X	X	-	(X)*	-	X	-	-	-	-
Quiet Earth	X	X	X	X	-	X	(X)**	-	-	-
Das letzte Gefecht	-	X	X	X	X	X	X	X	X	X
Herrschaft des Feuers	-	-	-	X	X	X	X	X	X	X
Waterworld	-	X	-	X	-	X	X	X	X	X
Mad Max 2	-	X	-	X	-	X	X	X	X	X

* Die Katastrophe betrifft unmittelbar nur die nördliche Halbkugel, die Auswirkungen sind aber global.

** Nach dem Tod aller Menschen wird Hoffnung auf das Leben in einer transzendenten Welt zumindest vage angedeutet, allerdings nicht erzählerisch »bestätigt«.

1 = Katastrophe im Fokus

6 = Soziale Anomie

2 = Mensch als Auslöser

7 = Hoffnung am Ende

3 = Expliziter Transzendenzbezug

8 = Liminale Gestalt

4 = Globale Katastrophe

9 = In-Group

5 = Globale Errettung

10 = Klare Gut-Böse-Differenzierung

Die Verteilung der Merkmale in der Tabelle weist eine Gruppierung für einige Merkmale auf, die hier optisch hervorgehoben ist. Für insgesamt vier Kriterien lässt sich eine genaue Zweiteilung feststellen, eine weitere zeigt bis auf eine Ausnahme das gleiche Schema. Diese Unterteilung deckt sich weitgehend mit der Unterscheidung, die auch Leppin und Busse treffen: Die sekundären Apokalypsen bzw. Antiutopien, die die Katastrophe und ihre Auswirkungen zeigen (1: Fokus auf die Katastrophe), lassen sich von den genre-inspirierten »Schein-Apokalypsen« abgrenzen, die ein Happy-End aufweisen (7: Hoffnung am Ende).



Die Kategorisierung bei Leppin und Busse ist allerdings mit einem unnötigen moralischen Impetus versehen. Gerade bei Leppin, der sich mit der Atomproblematik auseinandersetzt, erscheinen die Filme in einem schlechten Licht, die die Atomkatastrophe nur benutzen, um – wie beispielsweise bei *Mad Max* – eine bizarre Kulisse für eine gewöhnliche Actiongeschichte zu schaffen.

Hierbei wird aber übersehen, dass die Filme der zweiten Kategorie generell einen anderen Fokus haben. Diese Filme unterscheiden sich sehr in der Art der Katastrophe. Ist es bei *Mad Max* ein Atomkrieg, so ist es bei *Waterworld* vermutlich eine nicht näher definierte Klimakatastrophe und bei *Das letzte Gefecht* ein Supervirus. Dies könnten auch Themen von Katastrophenfilmen mit mehr Anspruch auf Realismus sein.⁵⁶ Sicherlich geht es diesen Filmen nicht darum, die möglichen Konsequenzen dieser Bedrohungen aufzuzeigen. Dennoch weisen sie eine gemeinsame Erzählstruktur auf, die aus religionswissenschaftlicher Perspektive durchaus relevant ist: In all diesen Filmen liegt die eigentliche Katastrophe lange zurück. Die Zeit ist durch soziale Anomie bestimmt, regelmäßig taucht das Motiv der marodierenden Verbrecherbanden auf (*Mad Max*, *Waterworld*, *Herrschaft des Feuers*). Alle diese Filme sind durch eine starke Gut-Böse-Polarität charakterisiert und eine liminale Figur taucht als eine Art Retterfigur auf.

Ebenfalls ist diesen Filmen ein »Happy End« gemein. Dies ist allerdings nicht nur als hollywoodeske Schwäche zu verstehen, die die wahren Auswirkungen von Katastrophen wie einem Atomkrieg unterschätzt, sondern stellt auch einen zentralen Bestandteil der Erzählstruktur dar. Das Happy End markiert einen Übergang in ein neues, friedliches Zeitalter, das das Zeitalter des Schreckens ablöst, welches durch die Katastrophe in der Vergangenheit eingeleitet wurde.

Dies kann in diesem Zusammenhang als Ausdeutung der in der religionswissenschaftlichen Analyse gebräuchlichen Dichotomie von Transzendenz und Immanenz als *Handlungsräume* gesehen werden. Denn die Kategorie der Transzendenz muss nicht als expliziter Bezug auf etwa ein Gottesreich gelten,⁵⁷ sondern findet sich in den Filmen auch in Form eines auf der Erde befindlichen – und trotzdem mit einem »gelobten Land« vergleichbaren – Bezugsfeldes wieder – wie es etwa bei »Dryland«, einem sagenumwobenen, von allen fieberhaft gesuchten Stück Land inmitten der endlosen Wassermassen im Film »*Waterworld*« der Fall ist. Hier zeigt sich besonders deutlich, wie gleichsam



»innerhalb« der Welt ein bestimmter Handlungsraum als Gegenmodell zur aktuell beschriebenen, defizitären Situation besonders herausgehoben und sein Erreichen als Erlösung gezeichnet wird.

Betrachtet man diese Bestandteile im Zusammenhang, fällt auf, dass die Filme der zweiten hier beobachteten Kategorie eine Struktur aufweisen, die der klassischen Apokalypsen sehr ähnlich ist. Wenn man noch einmal die fünf Kriterien heranzieht, die David Hellholm für Apokalypsen nennt (siehe oben), wird man eine bemerkenswerte Übereinstimmung feststellen: Einteilung der Weltgeschichte in Zeitalter, Beschreibung des Weltuntergangs und der Welterneuerung durch eine Retterfigur, »Endkampf« zwischen Gut und Böse, Naturkatastrophen und soziale Unordnung.

Somit lässt sich durchaus festhalten, dass es (idealtypisch) zwei Arten postapokalyptischer Filme gibt. Der ersten Art fehlt jeder transzendente Handlungsraum – also auch ein innerweltliches, ersehntes und eintretendes »Danach« oder »Anderswo«. Sie konzentriert sich dagegen darauf, die Auswirkungen einer möglichen Katastrophe realistisch darzustellen, und die Handlung verharrt in einem Zustand der Defizienz. Dabei geht es darum, gerade die Hilflosigkeit gegenüber der Bedrohung herauszustellen, was konsequent durch die Vermeidung eines Happy End verwirklicht wird.

Auf der anderen Seite stehen Filme, die insofern die Kategorien der zwei Handlungsräume von Transzendenz und Immanenz aufgreifen, als sie letztendlich den als defizient gekennzeichneten, immanenten Zustand verlassen, und ein Weiterleben in einem Handlungsraum der Fülle versprechen.

Zwar ist Martens Recht zu geben, dass das aktive Handeln Gottes, das in den klassischen Apokalypsen eine große Rolle spielt, im Film nur selten umgesetzt wird. Aber bei der Betrachtung der Erzählstruktur dieser Filme wird doch ein Gegenüber von Immanenz und Transzendenz deutlich. Die erzählte Gegenwart im Film wird als bedrohlich und verkommen dargestellt und dem neuen Zeitalter, dessen Anbruch am Ende angedeutet wird, gegenübergestellt.



Fazit

Die meisten apokalyptischen Erzählungen in der Moderne zeichnen sich dadurch aus, dass sie in spezifischer Weise unvollständig sind: Sie gehen von einer akuten Bedrohung aus, die die Welt und/oder die Menschheit zu vernichten droht. In den typischen modernen Apokalypsen wird diese Bedrohung durch das entschlossene Handeln der Menschen verhindert.

Die Postapokalypsen gehen anders mit dem apokalyptischen Szenario um. Es lassen sich hier zwei unterschiedliche Ansätze ausmachen. Die in der Immanenz verbleibenden Postapokalypsen gehen von einem ähnlichen Bedrohungsszenario aus, denken dies aber konsequent zu Ende: Wie sieht eine Welt aus, in der die Katastrophe nicht abgewendet werden kann, und in der keine menschliche oder göttliche Kraft uns rettet? Damit eng verbunden ist der appellative Charakter dieser Filme, die auf reale Gefahren hinweisen und eine Änderung des Handelns und des Lebensstils der Menschen anregen wollen.⁵⁸

Die zweite Gruppe der Postapokalypsen nutzt die Katastrophe dagegen, um ein bestimmtes Szenario zu schaffen, das den Hintergrund für eine apokalyptische Erzählung bildet, die in ihren Merkmalen den klassischen Apokalypsen sehr viel näher ist. Sie beziehen sich weniger auf reale Umstände, sondern nutzen die Katastrophe, um den Rahmen für eine Erzählung mit einer starken Gut-Böse-Dichotomie zu schaffen. Damit greifen sie die Muster klassischer Apokalypsen auf, die nach wie vor eine starke Faszination auf die Menschen auszuüben scheinen.⁵⁹

Diese Typisierung ist selbstverständlich nur idealtypisch. Einzelne Filme fallen in bestimmten Punkten aus dem Rahmen, wenige haben – wie beispielsweise *Quiet Earth* mit seinen starken metaphysischen Elementen – einen wesentlich anderen Ansatz bei der Bearbeitung des Themas. Trotzdem kann insgesamt festgehalten werden, dass mit der vorgenommenen Unterteilung eine für die Kategorisierung apokalyptischer Narrationen wesentliche Dimension erfasst wird.

Am Anfang dieser Untersuchung stand die Beobachtung, dass das klassische Konzept der Apokalyptik nicht ohne weiteres auf Weltuntergangserzählungen in den modernen Medien übertragen werden kann, und eine neue Kategorie – die der



Postapokalypse – zu einer religionswissenschaftlichen Erfassung und Kategorisierung dieser Erzählungen beitragen könnte.

Der Befund, dass das Etikett der »Postapokalypse« letztlich zwei in ihrer Erzählstruktur grundsätzlich verschiedene Konzepte bezeichnet, hat auch Konsequenzen für den Begriff der Apokalypse selbst. Die Annahme, dass sich Apokalypsen in der Moderne durch ihre verkürzte, kuptierte Form von den antiken, »vollständigen« Apokalypsen unterscheiden, wird von der Beobachtung widerlegt, dass die zweite Kategorie der hier untersuchten Postapokalypsen sehr wohl der Struktur klassischer Apokalypsen entspricht. Die erste Kategorie der Postapokalypsen dagegen lässt sich strukturell als Fortsetzung der kuptierten Apokalypsen lesen, wenn auch unter ganz eigenen Vorzeichen. Der vorliegende Aufsatz soll daher auch als ein Plädoyer für eine Revision der Begriffsbildung in der Apokalypseforschung unter Berücksichtigung struktureller Textmerkmale verstanden werden. Hiervon, so die Hoffnung, kann auch die Analyse der antiken Texte profitieren, hat die Religionswissenschaft doch hier ebenso mit Abgrenzungsproblemen zu kämpfen, so dass die hier erarbeiteten Aspekte an dieser Stelle neue Kriterien für begründete Zusammenstellungen apokalyptischer Texte anbieten können.

Die Autorin:

Anna Neumaier hat Kulturwissenschaft, Religionswissenschaft und Musikwissenschaft an der Universität Bremen und zwischenzeitlich an der Universität Leipzig studiert.

Kontakt: neumaier@uni-bremen.de

Quellen:

Bibliographie:

- BROKOFF, Jürgen (2001): *Die Apokalypse in der Weimarer Republik*. München: Fink. Zugl. Bonn, Univ., Diss., 1999.
- BUSSE, Tanja (2000): *Weltuntergang als Erlebnis. Apokalyptische Erzählungen in den Massenmedien*. Wiesbaden: Deutscher Universitäts-Verlag. Zugl. Dortmund, Univ., Diss., 1999.
- film-dienst (2003): Nr. 1/2003. Eingesehen unter URL: <http://cinomat.kim-info.de/filmdb/filme.php?filmnr=519838>, [30. 07. 2007].
- GERHARDS, Claudia (1999): *Apokalypse und Moderne. Alfred Kubins »Die andere Seite« und Ernst Jüngers Frühwerk*. Würzburg: Königshausen und Neumann.
- HELLHOLM, David (1999^d): »Apokalypse I. Form und Gattung«. In: Religion in Geschichte und Gegenwart. Handwörterbuch für Theologie und Religionswissenschaft. Hans Dieter BETZ (Hg.) (Sp. 585 – 588). Tübingen: Mohr Siebeck.
- KAISER, Gerhard R. (1991): *Apokalypsedrohung, Apokalypsegerede, Literatur und Apokalypse. Verstreute Bemerkungen zu Einleitung*. In: KAISER, Gerhard R.: Poesie der Apokalypse. Würzburg: Königshausen und Neumann.
- KIPPENBERG, Hans G. (1990): »Apokalyptik / Messianismus / Chiliasmus«. In: Handbuch religionswissenschaftlicher Grundbegriffe. Hubert CANCEK, Burkhard GLADIGOW, Matthias LAUBSCHER (Hg.) (S. 9 – 26). Stuttgart, Berlin, Köln: W. Kohlhammer.
- LEPPIN, Ralf (1997): *Die postnukleare Endzeitvision im Film der achtziger Jahre*. Köln: Verlag Ralf Leppin. Zugl. Köln, Univ., veränd. Magisterarbeit, 1988.
- MARTENS, John W. (2003): *The End Of The World. The Apocalyptic Imagination*. In: Film And Television. Winnipeg: Shillingford Publishing.
- TRIMONDI, Victor und Victoria (2006): *Krieg der Religionen. Politik, Glaube und Terror im Zeichen der Apokalypse*. München: Wilhelm Fink Verlag.
- VONDUNG, Klaus (1988): *Die Apokalypse in Deutschland*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag.

*Filmographie:*

Die Herrschaft des Feuers. USA 2002. Regie: Rob BOWMAN.

Mad Max. Australien 1978. Regie: George MILLER.

Mad Max II - Der Vollstrecker. Australien 1981. Regie: George MILLER.

Mad Max III – Jenseits der Donnerkuppel. Australien 1985. Regie: George MILLER, George OGILVIE.

Quiet Earth - Das letzte Experiment. Neuseeland 1983. Regie: Geoff MURPHY.

The Day After. USA 1983. Regie: Nicholas MEYER.

The Day After Tomorrow. USA 2004. Regie: Roland EMMERICH.

The Stand - Das letzte Gefecht. USA 1994. Regie: Mick GARRIS.

Waterworld. USA 1994/95. Regie: Kevin REYNOLDS.

Anmerkungen:

- * Ich danke Frederik Elwert für seine wertvollen Anregungen und Hinweise.
- 1 Dieses Genre ist dabei nicht auf den Film beschränkt. Verwandte Themen gibt es auch in der Literatur, in der Musik, in der bildenden Kunst und zunehmend auch in PC-Spielen.
- 2 Vgl. Hellholm 1998, 588.
- 3 Vgl. ebd.
- 4 Vgl. Kippenberg 1990, 9.
- 5 Vgl. Hellholm 1999, 590.
- 6 Auch in Bezug auf die Johannes-Offenbarung weist Vondung übrigens darauf hin, dass die Bilder des Grauens wesentlich mehr Platz einnehmen als die des neuen Jerusalems (vgl. Vondung 1988, 265).
- 7 Brokoff 2001, 15.
- 8 Vondung 1988, 65.
- 9 Ebd.
- 10 Vgl. ebd., 65f.
- 11 Ebd., 66.
- 12 Vgl. Gerhards 1999, 15.
- 13 Vgl. ebd., 16.
- 14 Ebd., 25.
- 15 Trimondis und Trimondis Werk »Krieg der Religionen. Politik, Glaube und Terror im Zeichen der Apokalypse« ist durchaus nicht frei von normativen Setzungen und daher aus religionswissenschaftlicher Sicht zumindest mit Vorsicht zu genießen. Als erste Überlegungen zum Einsatz apokalyptischer Deutungen und Redeformen in aktuellen politischen Diskursen und deren Reiz sind sie an dieser Stelle aber recht fruchtbar und sollen daher mit der nötigen Distanz mit einbezogen werden.
- 16 Trimondi und Trimondi 2006, 19.
- 17 Vgl. ebd., 19ff.
- 18 Vondung 1988, 106.
- 19 Vgl. Martens 2003, 163.
- 20 Um Abgrenzungen des Feldes »Postapokalypse« von dem der Apokalypse treffen zu können, werden in allen Texten zunächst Geschichte und Merkmale antiker Apokalypsen aufgearbeitet. Dies hier wiederzugeben wäre aber für meine Zwecke redundant.
- 21 Martens 2003, 163.
- 22 Ebd., 138.
- 23 Ebd., 192.
- 24 Ebd., 190.
- 25 Vgl. ebd., 186.
- 26 Vgl. ebd., 174.
- 27 Zum Verhältnis von Apokalypse, Katastrophe und der sich verändernden realen Bedrohung siehe auch Kaiser, Gerhard R.: Apokalypsedrohung, Apokalypsegerede, Literatur und Apokalypse. Verstreute Bemerkungen zur Einleitung. In: Kaiser, Gerhard R.: Poesie der Apokalypse. Würzburg: Königshausen und Neumann, 1991.
- 28 Martens 2003, 191.
- 29 Vgl. Busse 2000, 9.
- 30 Ebd.
- 31 Ebd.
- 32 Vgl. ebd., 10.
- 33 Ebd., 11.

Anmerkungen:

- 34 Vgl. ebd., 12.
- 35 Vgl. Leppin 1997, 40.
- 36 Vgl. ebd., 44.
- 37 Vgl. ebd., 46.
- 38 Ebd., 49.
- 39 Vgl. ebd., 53.
- 40 Vgl. ebd., 89.
- 41 Vgl. ebd., 55.
- 42 Ebd., 59.
- 43 Vgl. ebd., 57.
- 44 Vgl. ebd., 52.
- 45 Ebd., 62. »Positivismus« verwendet Leppin im Sinne einer optimistischen Grundhaltung, nicht als wissenschaftstheoretische Position.
- 46 Vgl. ebd., 65.
- 47 Vgl. ebd., 69.
- 48 Ebd., 91.
- 49 Ebd., 96.
- 50 Vgl. ebd., 56.
- 51 Eine ausführliche Vorstellung der Filme und ihres Inhalts würde diesen Rahmen sprengen. Pointierte Zusammenfassungen müssen deshalb an dieser Stelle reichen, Feinheiten der Handlung und filmischen Ausgestaltung leider außen vor bleiben.
- 52 Da es sich nicht wie bei *Mad Max* eindeutig um eine nukleare Katastrophe handelt, wird dieser Film von Leppin nicht besprochen. Martens dagegen nimmt den Film in seine Untersuchung mit auf.
- 53 film-dienst 2003.
- 54 Interessanterweise bezieht mit Stephen King (*The Stand*) gerade ein Autor Gottes Handeln mit ein, der in seinem Werk auch andere Formen des Übernatürlichen behandelt. In diesem Kontext scheinen auch Gott und der Satan nur eine anderes Motiv in einer Reihe von Mystery-Erzählungen.
- 55 Leppin 1997, 53.
- 56 Eine Ausnahme ist hier Herrschaft des Feuers, der mit den Drachen ein eindeutig fantastisches Motiv verwendet.
- 57 Vgl. Brokoff 2001, 11.
- 58 In Anlehnung an Vondung, der wie o.g. darauf hinweist, dass apokalyptische Texte jeweils einem ganz bestimmten historischen Hintergrund entspringen, ließen sich hier bei einem größeren Sample sicher auch Aussagen bzgl. einer Kontextualisierung der Hollywoodfilme treffen. Ein erster Anhaltspunkt wäre hier vielleicht das verstärkte Auftreten von Filmen, die die Atomproblematik thematisieren in den achtziger Jahren (hier vertreten durch *The Day After* und *Quiet Earth* sowie als »Vorgeschichte« bei *Mad Max*) oder die Thematisierung des Klimaproblems im Film *The Day after Tomorrow* von 2004, der in den Zeitraum der Debatte um das Kyoto-Protokoll fiel, das auch von den USA Ende der Neunziger unterzeichnet, aber zu seinem Inkrafttreten Anfang 2005 von den USA nicht ratifiziert wurde.
- 59 Vgl. Brokoff 2001; Trimondi und Trimondi 2006.