

Nutzungshinweis: Es ist erlaubt, dieses Dokument zu drucken und aus diesem Dokument zu zitieren. Wenn Sie aus diesem Dokument zitieren, machen Sie bitte vollständige Angaben zur Quelle (Name des Autors, Titel des Beitrags *und* Internet-Adresse). Jede weitere Verwendung dieses Dokuments bedarf der vorherigen schriftlichen Genehmigung des Autors. Quelle: <http://www.mythos-magazin.de>

HS:Apokalypse in Religion, Literatur und Film  
Dozent: Prof. Dr. Peter Tepe  
Referent: Gavin Armour

Heinrich-Heine-Universität  
Wintersemester 2003/04

**Apokalypsen im Film:  
Die Inszenierung des Untergangs in populären Filmen der 70er Jahre**

## Inhalt

|                                                                                 |          |
|---------------------------------------------------------------------------------|----------|
| 1. Einleitung                                                                   | Seite 3  |
| 2. Zur Methodik                                                                 | Seite 5  |
| 3. Apokalypse und Apokalyptik                                                   | Seite 6  |
| 3.1. Apokalypsen                                                                | Seite 6  |
| 3.2. Apokalyptik                                                                | Seite 8  |
| 4. Apokalypsen im Film                                                          | Seite 11 |
| 5. Die Filme: <i>The Last Wave</i> , <i>Dawn of the Dead</i> , <i>PhaseIV</i>   | Seite 12 |
| 5.1.1. <i>The Last Wave</i>                                                     | Seite 12 |
| 5.1.2. <i>The Last Wave</i> – Erneuerung oder ständige Wiederholung             | Seite 13 |
| 5.2.1. <i>Dawn of the Dead</i>                                                  | Seite 17 |
| 5.2.2. <i>Dawn of the Dead</i> – Die Apokalypse als Blutbad                     | Seite 18 |
| 5.3.1. <i>PhaseIV</i>                                                           | Seite 23 |
| 5.3.2. <i>PhaseIV</i> – Die Apokalypse im wissenschaftlichen Gewand             | Seite 24 |
| 6. Schlußbetrachtungen –<br>Drei mögliche Apokalypsen vom Rande des Mainstreams | Seite 29 |
| 7. Filmographie                                                                 | Seite 34 |
| 8. Literatur                                                                    | Seite 35 |

## 1. Einleitung

Die vorliegende Arbeit versucht, sich einem Phänomen zu nähern, das vor allem in den 1970er Jahren sowohl im populären Kino des Hollywood-Mainstream, als auch im Kino der Autoren und abseitigerer Filmwirtschaften eine Rolle zu spielen begann: dem Weltuntergang, bzw. der Apokalypse.

Im Hollywood-Mainstream-Kino fanden die Weltuntergänge vor allem im Katastrophenfilm statt: Erdbeben, Flugzeugabstürze, Hochhausbrände oder Schiffshavarien – jedes dieser Desaster fand im filmischen Raum als Darstellung der Apokalypse statt. Zugleich jedoch gab es auch jene Filmemacher, die die Apokalypse nicht als eine eins-zu-eins Umsetzung biblischer Gebote in Hollywoods Trickstudios begriffen, sondern die Idee der Apokalypse auch als metaphorische Möglichkeit verstanden, die zeitgenössische Weltlage, Politik oder den Stand der Moral zu kommentieren.

Während Filme wie *Erdbeben* (*Earthquake* – USA 1974) oder *Poseidon Inferno* (*The Poseidon Adventure* – USA 1972) die Katastrophe jedoch vor allem als Schauwert, subtextuell als Blaupause eines reaktionären Weltbildes nutzten, ermöglichte die Beschäftigung mit Offenbarungen, apokalyptischen Weltbildern und Weltuntergangsszenarien unabhängigeren Filmautoren und Regisseuren wie Francis Ford Coppola im verunsicherten und dabei weitaus liberaler gewordenen Hollywood, mit Mammutprojekten wie *Apocalypse Now* (*Apocalypse Now* – USA 1976-79) die jüngste Geschichte Amerikas als eines Landes, das seine Unschuld verloren hatte und damit dem Untergang geweiht war, darzustellen. Gerade Coppola gelang dabei eine Aufsehen erregende Bestandsaufnahme eines moralisch verkommenen Amerikas, das bereit schien, sich in Vietnam kollektivem Selbstmord, kollektiver Selbstbestrafung hinzugeben, wenn Gottes Abwesenheit eine ‚höhere‘ Strafe nicht mehr zu erlauben schien. Heraus kam die selbstgeschaffene Apokalypse, die „Apokalypse Jetzt!“, in der die Götter sich selbst schufen, aus Stahl und Metall, mit selbst geschaffenen Geboten aus den Ruinen einer fragmentierten Kultur. Wenn Marlon Brando in der Rolle des Cl. Kurtz zum Ende des Films Gedichte von T.S.Eliot einem buddhistischen Mantra gleich liest und sie zugleich nutzt als Begründung der Apokalypse, des Untergangs, den er anrichtet unter Freund und Feind in einer nicht weiter lesbaren Dschungelumgebung, dann findet sich hier eine der düstersten Prophezeiungen der jüngeren Kulturgeschichte. Gott ist abwesend,

bzw. hat sich versteckt hinter einem semiologisch nicht mehr erschließbaren Zeichensystem, und wir sind allein – allein in einem *waste land*, das von uns verlangt, uns selbst gottgleich zu machen, um überhaupt noch Ordnungsstrukturen sehen, bzw aufrechterhalten zu können.

Doch auch Coppola ist zu Kompromissen gezwungen. *Apocalypse Now* ist auch ein Film, der sich auf diese Deutungsmuster nur bedingt einlassen kann und darf, denn allein seine Produktionsgeschichte gibt Aufschluß darüber, welche Kompromisse Coppola eingehen musste, um seinen Film schließlich überhaupt fertig stellen zu können.

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich deshalb mit drei Filmen, die in ihren Produktionsbedingungen und dadurch auch in ihren Inhalten weit unabhängiger gewesen sind und sich deshalb der Thematik des Weltuntergangs, bzw. der Apokalypse auch anders nähern konnten. Hierbei gilt es zu bedenken, daß zwei der ausgewählten Filme nicht amerikanischen Ursprungs sind und daher auch formal mit anderen Mitteln arbeiten, als dies ein ökonomisch auf Effizienz getrimmter Film hollywood'scher Prägung überhaupt könnte.

Alle drei Filme stellen dann auch die Apokalypse nicht als metaphorisch dar, sondern entwickeln Szenarien, die die Idee der ‚letzten Tage‘ sehr konkret aufgreifen und durchdenken:

Peter Weirs *Die letzte Flut* (*The Last Wave* – Australien 1977) beschäftigt sich auf sehr hintergründige Art mit kulturell verschiedenen Weltuntergangsszenarien: der linearen Apokalypse christlicher Prägung wird das zyklische Weltbild der Aborigines gegenüber gestellt. Der Film nimmt seine Protagonisten und ihre Ideen sehr ernst und bemüht sich, beiden gerecht zu werden.

George A. Romeros *Zombie* (*Dawn of the Dead* – USA 1977) wiederum unternimmt den Versuch, mit *camp* einen ähnlich bösen Kommentar auf die amerikanische Gesellschaft zu geben, wie Coppola in *Apocalypse Now*, nutzt jedoch ein Science-Fiction/Horror-Szenario, dabei überaus bemüht, unseriös zu wirken, um die Gesellschaft als dem Untergang geweiht darzustellen.

Saul Bass' *PhaseIV* (*PhaseIV* – GB 1973) schließlich nähert sich dem Thema unter einem Aspekt, der vor allem in populären Filmen wie *Der Weisse Hai* (*Jaws* – USA 1975) thematisiert wurde und auch in Weirs Film eine zentrale Rolle spielt: Die Apokalypse als ein Schlag der Natur gegen den Menschen als die die Welt beherrschende Intelligenz. Dabei

nimmt er sowohl den wissenschaftlich genauesten, als auch den dialektisch ausgereiftesten Standpunkt ein.

Diese Auswahl an Filmen ermöglicht es, das Thema ‚Apokalypse/Weltuntergang‘ exemplarisch zu untersuchen und von den Rändern der Filmkultur her auszuloten, warum zu welcher Zeit mit eben diesen Mitteln die Thematik so wichtig wurde.

Es wird sich nicht vermeiden lassen, dabei von Zeit zu Zeit über den Tellerrand zu schauen und Vergleiche zu anderen Filmen anzustellen. Doch sollen vor allem diese drei Filme untersucht und versucht werden, das Ende der Welt im Film auszuleuchten.

## **2. Zur Methodik**

Die ausgewählten Filme ließen vielerlei Untersuchungsmöglichkeiten zu: soziologisch, rein filmanalytisch oder in ihrer Wirkungsgeschichte innerhalb eines filmischen Raumes. Alle diese Aspekte (u.ä.) wären es wert, betrachtet, analysiert und beschrieben zu werden. Da es aber den Rahmen der vorliegenden Arbeit sprengen würde, solche umfassende Untersuchungen durchzuführen, werde ich mich auf die wesentlichen Aspekte der Filme konzentrieren, die zur Erhellung des Themas ‚Apokalypse/Weltuntergang‘ beitragen.

Es sollen die einzelnen Filme inhaltlich, jedoch auch formal/filmtechnisch betrachtet werden; dabei ist darauf zu achten, inwiefern die filmische Form genutzt wird, um der inhaltlichen Beschäftigung gerecht zu werden. Es muß auch untersucht werden, wie die vorliegenden Filme in ihren jeweiligen Spezifika mit dem Thema umgehen. Hier schließt auch die Frage an, welche Wirkung die vorgestellten Filme gehabt haben und wie sie den Mainstream in Hollywood beeinflussten, soweit Einflüsse feststellbar waren.

Eine weitere, abschließende Frage ist die, warum Filme dieser Thematik gerade in ihrer Zeit gedreht und beliebt wurden.

Es muß natürlich zunächst geklärt werden, was die Apokalypse eigentlich ist, wo sie uns begegnet. Es soll ein grober Überblick gegeben werden über Apokalypseliteratur und die einzelnen Punkte, die zur Definition einer Apokalypse notwendig sind. Dies wird vor allem

im Hinblick auf die Untersuchung von Peter Weirs *The Last Wave* eine große Rolle spielen, da hier zwei verschiedene Modelle des Weltuntergangs gegeneinander gestellt werden.

Der erste Teil der Arbeit wird sich deshalb zunächst allgemein mit Apokalypsen beschäftigen, der zweite Teil schließt an mit einer detaillierten Untersuchung der Filme, beginnend mit ausführlichen Inhaltsangaben.

### **3. Apokalypse und Apokalyptik**

In den folgenden Abschnitten soll versucht werden, eine Übersicht verschiedener Apokalypsevisionen und eschatologischer Anschauungen zu geben. Natürlich kann dieses Thema hier nicht erschöpfend behandelt werden. Doch sollte es gelingen, verschiedene apokalyptische Visionen zu differenzieren, wobei schon hier darauf hinzuweisen ist, daß zur Betrachtung des Themas „Apokalypse im Film“ vor allem die Johannesoffenbarung von Interesse sein wird. Sie ist jene Erzählung, auf die rekuriert wird, wenn von ‚Apokalypse‘ gesprochen wird.

Bei der rein sachlichen Beschreibung verschiedener Texte stütze ich mich auf Reclams Bibellexikon<sup>1</sup>. Bei späteren, inhaltlichen und interpretatorischen Fragen werden verschiedene Texte hinzugezogen.

#### **3.1. Apokalypsen**

Der Begriff ‚Apokalypse‘ umschreibt eigentlich eine eigene Literaturgattung, benannt nach dem letzten Buch der Bibel, der Johannesoffenbarung. Das griechische Wort *apokalypsis* ist hier der Lehnbegriff für ‚Offenbarung‘. Die Johannesoffenbarung, als geheime Schrift gedacht, gilt heute als die gängige Vorstellung dessen, was wir meinen, wenn wir von Apokalypsen sprechen. Doch gibt es eine ganze Reihe apokalyptischer Schriften, sowohl im Alten Testament als auch im Neuen Testament und vor allem unter den Apokryphen, also den nicht kanonischen Schriften. Dazu zählen etwa das alttestamentarische Danielbuch, aber auch die Adambücher, die Henochbücher oder Abrahams Apokalypse sowie die Jubiläen, die von den Apokalypsevisionen des Mose erzählen. Christliche, also neutestamentarische

---

<sup>1</sup>Koch, Klaus/ Otto, Eckart/ Roloff, Jürgen/ Schmoldt, Hans (Hrsg.): Reclams Bibellexikon. Stuttgart, 2000.

Apokalypsen finden sich bei Aposteln wie Petrus und Paulus; nichtkanonische Apokalypsen wären das Esrabuch, aber auch das Buch der Sibyllinen, welches sogar als heidnisch angesehen wird<sup>2</sup>.

Dies soll nur ein kleiner Überblick sein, um dem Leser vor Augen führen zu können, daß sich die Idee der Apokalypse nicht in einem Text oder zu einer bestimmten Zeit einer bestimmten Gruppe von Menschen oder Gläubigen manifestiert, sondern schon in der vorchristlichen, israelitischen Zeit ihren Ursprung hatte.

Apokalypsen weisen bestimmte Merkmale auf, die sie als Gattung kenntlich machen: Es sind immer Schilderungen von Visionen, die dem Apokalyptiker widerfahren sind. Sie sind keine Prophetien, also Zukunftsgesichte, sondern meist Diskussionen zwischen dem Visionär und seinem Gott, bzw. einem Interpretations- oder Deuteengel. Darin ähneln sie den Höllenvisionen vor allem mittelalterlicher Prägung, etwa bei Hildegard von Bingen u.a.<sup>3</sup>.

Das Thema apokalyptischer Schriften ist immer der Verlauf der Menschheitsgeschichte, der negativ bewertet wird, darüber hinaus jedoch zumeist auch die Entwicklung hin zur Auferstehung und dem Beginn des Gottesreiches. Sie zeichnen sich oftmals durch eine rätselhafte Symbolsprache aus und weisen geheimnisvolle Zahlenmystik auf.

Weil verschiedene Apokalypseschriften verschiedenen, oft weit auseinanderliegenden zeitlichen Abschnitten entstammen, muß bei ihrer Interpretation auf politische und soziale Zusammenhänge geachtet werden. In frühen Apokalypsen tritt natürlich das römische Reich auf, wird aber selten als solches benannt, sondern kann z.B. durch einen vierflügeligen Adler symbolisiert werden, was sicherlich den Standartensymbolen römischer Legionen entstammt. Diese Beispiele ließen sich beliebig fortführen, doch soll hier nur deutlich werden, daß die Interpretation historische, kulturelle und soziale Eigenarten des Umfeldes des Visionärs unbedingt zu beachten hat.

Apokalyptische Schriften sind auch dadurch gekennzeichnet, daß sie oft mahnende Abschnitte

---

<sup>2</sup> Vgl: Gäckle, Volker: Überlegungen zur Auslegung der Johannesoffenbarung; in: Hille, Rolf (Hrsg.): Worauf hoffen wir? Die Zukunft der Welt und die Verheißung des Reiches Gottes. Wuppertal, 1999; S.129ff.

<sup>3</sup> Vgl: Vorgrimler, Herbert: Geschichte der Hölle. München, 1994; S.170ff.

enthalten, die die Leser/Hörer aufrufen, in den schweren letzten Zeiten vor der Errichtung des Reichs Gottes durchzuhalten. Sie bleiben jedoch oft vage in Zeitangaben und konkreten Ankündigungen und unterscheiden sich auch so von den Prophetien.

### 3.2. Apokalyptik

Wurde bisher die Form apokalyptischer Schriften dargestellt, soll im Folgenden auf deren Inhalt eingegangen werden. Noch einmal muß darauf hingewiesen werden, daß es hier nicht möglich ist, erschöpfend auf die inhaltlichen Differenzen zwischen all den verschiedenen Apokalypsen einzugehen. Es soll ein grober Gesamtüberblick gegeben werden, dabei – wie schon erwähnt – soll vor allem die Offenbarung des Johannes als zentraler Text gelten. Wichtig für die vorliegende Arbeit sind nicht die unterschiedlichen eschatologischen Feinheiten verschiedener Schriften, sondern es geht darum, einen klaren Gesamteindruck dessen zu vermitteln, was eine Apokalypse im Einzelnen ausmacht.

Im populären Sinne wird der Begriff heute als Synonym für den Weltuntergang genutzt. Dies läßt jedoch einen wesentlichen, vielleicht den entscheidenden Aspekt dessen außer Acht, was die Idee der Apokalypse ausmacht: daß sie von einem Modell erzählt, welches zwar den Untergang der Welt im herkömmlichen Sinne beinhaltet und zwangsläufig voraussetzt, daß jedoch danach Gottes Reich ein neues Aion begründet. In dieser „neuen Zeit“ spielt die Welt im uns bekannten Sinne keine Rolle mehr, sondern wird ersetzt durch ein Paradies, das weder Zeit noch Geschichte kennt.

Doch der Reihe nach: Schon bei der Erschaffung der Welt, so die Voraussetzung einer apokalyptischen Vision, hatte Gott ein Endziel vor Augen. Eine zweite Welt, die die Menschheit erlöst von den Unbilden alles Irdischen, von Ungerechtigkeit, Not und Elend, liegt schon im Plan der Weltenschöpfung. Dieses Zeitalter (Aion) wird eines sein, in dem Gottes Reich in die Welt gebracht wird (falls die apokalyptische Vision einen Messias vorsieht, was durchaus nicht zwangsläufig so sein muß) oder einfach kommt. Die Menschheitsgesellschaft wird hier geeint sein und dann Zwistigkeiten bis hin zu Kriegen überwunden haben. Gott wird in dieser Welt unter den Menschen wohnen, der Abstand zwischen ihm als Schöpfer und dem Menschen als seinem Geschöpf wird sehr gering sein, u.U. sogar vollkommen hinfällig.

Die uns bekannten Institutionen wie Staat und Gericht, aber auch Arbeit werden überflüssig sein, und ebenso wird es keine für uns emotional bedrückenden Ereignisse wie Tod, Trauer



oder Leid mehr geben. Weltliche Herrschaft, wie sie uns bekannt und die in diesem Weltbild immer ungerecht ist, wird es nicht geben, sie ist schlicht überflüssig, an ihre Stelle tritt die Herrschaft eines Menschensohns, der das Menschliche schlechthin repräsentiert. Und schließlich wird die Natur selbst ihre Natur ändern und dem Menschen in anderer, besserer Weise dienen als bisher, indem sie ihre Güter im Überfluß bereitstellt.

Doch um dieses Endziel zu erreichen, muß die Menschheit ihr eigenes Zeitalter bis zum (bitteren) Ende durchlaufen. Diese Weltsicht, die sich zunächst aus den Schriften der Propheten entwickelte, löst die Apokalypse aus dem Rahmen einer nationalen Katastrophe des israelitischen Volkes und überführt sie in einen gesamt menschlichen. Dabei entsteht auch der feste zeitliche Ablauf der Katastrophe(n). Historische, geographische und astrologische Überlieferungen ihrer Zeit werden aufgegriffen und in den Zusammenhang der Untergangsbeschreibungen eingebunden. Hier entsteht also nach und nach das Bild der Apokalypse, welches schließlich in der Johannesoffenbarung so anschaulich beschrieben wird.

Hier wird ein Welt- und Geschichtsbild vermittelt, das zwangsläufig einem negativen Gefälle unterliegt. Alles Bemühen des Menschen führt immer weiter in ungerechte Verhältnisse, in Leid, Tod und Zerstörung. Hinzu kommen – sich von Dekade zu Dekade steigernd – Katastrophen, die bekannten Ordnungen stürzen ein, ein Antimessias, bzw. der Antichrist selbst errichten an ihrer Stelle eine hybride Tyrannei. Apokalyptische Reiter schwärmen aus und bringen Krieg, Hunger und die Pest über die Welt, die Natur selbst wird sich auflehnen, die Sterne verfinstern sich, verändern ihren Lauf, Blut bricht aus der Rinde der Bäume hervor u.ä.

Göttliche Gestalten werden auf dem Höhepunkt der Schrecknisse erscheinen und diesen ein Ende bereiten, was zugleich das Ende irdischen Daseins und Menschseins in der herkömmlichen Form bedeutet. Unter kosmischen Erschütterungen kommt es zum Jüngsten Gericht, in welchem die Toten auferstehen und über sie gerichtet wird. Die Gerechten gehen ein in die Seligkeit, die Ungerechten sind zu Höllenqualen verdammt.

Nun kann Gottes Reich entstehen und – wie oben beschrieben – die Zeit der Glückseligkeit beginnen, in der Gott unter den Menschen lebt und die Welt als ein neuer, besserer Ort entsteht.

Es ist an dieser Stelle wichtig, darauf hinzuweisen, daß hier eine Verknüpfung stattfindet zwischen einem religiös-theologischen Problem, der Eschatologie, und einer im Grunde bis weit in die Neuzeit hineinreichenden Weltsicht, bzw. einer Theorie der Weltgeschichte. Denn ausgehend von den Prophetien der jüdisch-israelitischen Schriften über die Apokalypsen verschiedener Auslegungen und ihrer Interpretationen bis hin zu den modernen Ideen der Dialektik zieht sich das Band einer chronologischen, vorherbestimmten, nicht umkehrbaren Weltgeschichte, die eine bessere, gottgefälligere, gerechtere Welt als letzte Verheißung bietet. Selbst in den modernen Ideen der Philosophie – z.B. Ernst Blochs Überlegungen zum „Prinzip Hoffnung“<sup>4</sup> – spiegelt sich diese Weltsicht. Dadurch wird deutlich wie sehr abendländisches Denken durch dieses Weltbild geprägt wurde. So könnte man auch in exklusiv atheistischen Ideologien, z.B. dem Marxismus, eine Form apokalyptischen Denkens erkennen. Ähnlich der eschatologischen Idee eines zwangsläufigen Untergangs zur Errichtung eines anschließenden Paradieses, muß im marxistischen Denken Geschichte erst an ihren kritischen Punkt gelangen, dann aber werden Revolution und Umsturz eine bessere, egalitäre Welt hervorbringen – z.B. die Diktatur des Proletariats.

Auch ist es wichtig, darauf zu hinzuweisen, daß in dieser chronologischen, einem Ziel verpflichteten Weltsicht ein Hauptunterschied zu fernöstlichen oder anderen, nicht-christlichen Weltbildern besteht. Vor allem in sogenannten „primitiven“ Kulturen finden sich häufig zyklische Untergangsideen, die von einem steten Kreislauf von Entstehung, Untergang und Erneuerung erzählen.. Vor allem in Bezug auf Peter Weirs Film, der explizit auf das Weltbild der australischen Aborigines eingeht, ist dieser Zusammenhang von Bedeutung.

---

<sup>4</sup> Bloch, Ernst: Das Prinzip Hoffnung. Dritter Band. Frankfurt a.M., 1977.

#### 4. Apokalypsen im Film

Obwohl von seinen Anfängen in den 1910er Jahren an immer vor allem an Schauwerten interessiert, ist es erstaunlich, daß gerade das Hollywoodkino lange Zeit nicht auf die Apokalypse zurückgegriffen hat. Obwohl es in den frühen Stummfilmzeiten vor allem mit D.W.Griffith einen Filmemacher hatte, der das Kino als eine neue Kunstform begriff, die es ermöglichte, den Menschen über Grenzen hinweg Ideale und Moral nahezubringen, brachte Hollywood auch zu dieser Zeit kaum Werke hervor, die die Apokalypse thematisierten. Griffith selbst griff das Thema einige Male auf – Episoden von *Intolerance* (*Intolerance* – USA 1916) geben zumindest Eindrücke apokalyptischer Visionen; Rex Ingram machte Rudolph Valentino mit *The four horsemen of the apocalypse* (*The four horsemen of the apocalypse* – USA 1920/21) berühmt und ließ hier, eingebettet in eine Geschichte aus dem Ersten Weltkrieg, in Visionen die apokalyptischen Reiter auf Wolkenfetzen auf die Erde niederkommen. Doch ist es der italienische Film *Cabiria* (*Cabiria* – Italien 1914), der erstmals eine Katastrophe apokalyptischen Ausmaßes auf die Leinwand bringt und sowohl Griffith als auch Fritz Langs *Metropolis* (*Metropolis* – Deutschland 1926) maßgeblich beeinflußt hat<sup>5</sup>.

Der Hollywoodfilm brachte sowohl in den 1920er Jahren als auch in den 50er Jahren eine ganze Reihe Monumentalfilme biblischen oder antiken Inhalts hervor, konzentrierte sich hierbei jedoch auf die Abenteuer Einzelner (*Ben Hur* – USA 1959) oder erzählte Erbauungsgeschichten (*The Ten Commandments* – USA 1923/USA 1956). Nur in den Horror/Science-Fiction-Filmen der 1950er Jahre tauchten Wesen und Begebenheiten auf, die biblischen Plagen ähnlich waren: Rieseninsekten (*Tarantula!* – USA 1956) oder eine dem Menschen entfremdete Natur (*Invasion of the Body Snatchers* – USA 1956). Doch waren diese Filme eher einer ideologisch-politischen Paranoia hinsichtlich der vermeintlichen Gefahr einer kommunistischen Unterwanderung entsprungen<sup>6</sup>, verweisen also auf konkrete politische Ängste als auf eine eher metaphysisch empfundene Gefahr.

Einem apokalyptischen Untergangsszenario am nächsten kommen wohl die japanischen Monsterfilme um *Godzilla* (*Gojira* – Japan 1954) und seine Verwandten, in denen immer

---

<sup>5</sup> Vgl: Keitz, Ursula von: Einstürzende Altbauten. Zur Monumentalisierung des Untergangs in Giovanni Pastrones *Cabiria*; in: Frölich, Margrit/Middel, Reinhard/Visarius, Karsten: Nach dem Ende. Auflösung und Untergänge im Kino der Jahrhundertwende. Marburg, 2001; S.89ff.

<sup>6</sup> Vgl: Seeßlen, Georg: Kino des Utopischen. Geschichte und Mythologie des Science-Fiction-Films. Reinbek bei Hamburg, 1980; S. 144ff.

wieder Ungeheuer dem Meer entsteigen und Tokyo angreifen, doch entstammen sie einer anderen Kultur, unterliegen einer anderen Dramaturgie und entpuppen sich allzu oft als eine Art Kirmesbudenzauber für Kinder. Deshalb sollen sie hier unbehandelt bleiben.

Ingmar Bergmann legte 1956 mit *Das Siebente Siegel* (*Det sjunde inseglet* – Schweden 1956) einen Film vor, der bis in den Titel hinein (Offenbarung des Johannes, Kap.8) auf apokalyptische Motive verweist. Allerdings ist Bergmann eine singuläre Erscheinung, dessen Filme kaum taugen, um Strömungen des populären Films auszuloten.

Es ist die Angst vor dem atomaren Untergang, einer ökologischen Katastrophe oder der moralischen Verkommenheit der eigenen Gesellschaft, die in den 1960er und 70er Jahren ein Unbehagen biblischen Ausmaßes auch im Kino entstehen ließen.

## **5. Die Filme: *PhaseIV, Dawn of the Dead, The Last Wave***

### 5.1.1. *The Last Wave*

Sidney leidet im November unter ungewöhnlichen Regengüssen und Hagelschauern.

Der Steueranwalt David Burton wird als Pflichtverteidiger in einem Mordprozess gegen fünf Aborigines berufen. Sie sollen einen stammeslosen Aborigine getötet haben. Burton erkennt in dem Angeklagten Chris den Mann, der ihn wiederholt in seinen Träumen heimsucht. Die Versuche des Anwalts, Tathergang und Motiv zu klären, scheitern nicht zuletzt am Schweigen seiner Mandanten. Sie scheinen nicht an einer Verteidigung interessiert, sehr wohl aber an Burton selbst. Chris bringt Burton mit Charlie zusammen, der offenbar ein Schamane eines nicht bekannten Aborigenestammes ist, welcher das Stadtgebiet Sidneys als sein Territorium betrachtet. Burton wird zunehmend auch im Wachzustand von Visionen heimgesucht, in denen er Zeuge enormer Fluten wird, aber auch Chris und Charlie in verschiedenen Inkarnationen begegnet. Je weiter sich Burton auf die Gedankenwelt der Aborigines einläßt, desto mehr entfremdet er sich seiner Welt des weißen, angelsächsischen Mittelstandes und schließlich auch seiner Familie. Die Begebenheiten seiner Visionen treten verstärkt in der Wirklichkeit auf: erst sind es rational erklärbare Phänomene wie das Überlaufen der Badewanne, doch schließlich geht schwarzer Regen über der Stadt nieder, treten Plagen auf und dringt die Visionswelt in die vermeintliche Realität ein. Burton muß sich der Tatsache stellen, daß er wohl ein Medium ist, ein Mulkol, ein Geistwesen, das nicht nur zwischen der Realität und der Traumzeit wandert, sondern auch über seherische Fähigkeiten verfügt.

Burton folgt Chris in das Höhlensystem unter der Stadt und entdeckt Anzeichen einer komplett funktionierenden Stammeskultur. In den Wandmalereien erkennt er nicht nur sich selbst (auch findet er seine eigene Totenmaske), sondern auch einen Kalender, der eine apokalyptische Sintflut ankündigt. Burton flieht panisch den Ort, doch seine Rückzugsmöglichkeiten sind versperrt, er muß sich einen Weg durch das Tunnelsystem suchen, der ihn schließlich an den Strand der Stadt führt. Scheinbar erlöst wadet er in die Brandung und wird von einem Brausen aufgeschreckt: eine gewaltige Flutwelle rollt auf die Stadt zu.

### 5.1.2. *The Last Wave* – Erneuerung oder ständige Wiederholung?

Peter Weir legt einen inhaltlich wie formal strengen Film vor, der sein Thema ausgesprochen ernst nimmt. Er führt keine Versuchsordnung durch, wie es Saul Bass in *Phase IV* tut, legt es aber auch nicht auf die Verstörung des Zuschauers durch Effekte an, was George A. Romero in *Dawn of the Dead* so eindringlich gelingt. Weir nimmt sowohl seine Hauptfigur ernst als auch die Aborigines. Ihnen läßt er sogar insofern Gerechtigkeit widerfahren, als daß sie diejenigen sind, die die Problematik einer Katastrophe früher erkennen als es David tut oder als es die weiße, anglikanische Bevölkerung überhaupt ahnt.

Weir stellt zwei unterschiedliche Konzepte der Katastrophe, des Weltuntergangs, gegeneinander. Der Chronologie des Films folgend ist es zunächst das Modell des zyklischen Vergehens und Wiederauferstehens, das dem mythischen Weltbild der Ureinwohner entspricht, das es zu bedenken gilt<sup>7</sup>. Das christliche Modell eines 2-Stufen-Plans, der den Untergang zwingend vorsieht, um Gottes Reich entstehen lassen zu können, wird in *The Last Wave* nie explizit erwähnt oder thematisiert. Hier wird die Gleichsetzung von Apokalypse und Weltuntergang in populären Medien deutlich.

Problematisch ist dabei die Rolle, die David im Konstrukt des Films einnimmt. Denn offensichtlich ist er ein Geist-Wesen (im Film: ein Mulkol), das eine Mediation beider Weltbilder zueinander herstellen kann. Er beginnt, das Untergangs- und Erneuerungsszenario zu verstehen, welches dem Weltbild der Aborigines zu Grunde liegt. Zugleich ist er aber als menschliches Wesen vollkommen der Welt der weißen, anglikanischen Mittelschicht verhaftet. Weir verdeutlicht dies durch die Kadrierung und den Aufbau seiner Bilder. Davids Welt ist die der geordneten, wohlhabenden Vorstädte. Wenn diese Welt gezeigt wird, nutzt

---

<sup>7</sup> Vgl: Mühlmann, Wilhelm E.: Chiasmus und Nativismus. Studien zur Psychologie, Soziologie und historischer Kasuistik der Umsturzbewegungen. Berlin, 1961; S.366f.

der Regisseur strenge, genauestens durchkomponierte Bilder bis hin zur Verwendung des goldenen Schnitts in der Bildaufteilung. Die Welt der Aborigines ist gekennzeichnet durch Dunkelheit. Sie treten in der Nacht auf, ihre Welt – die sich zu großen Teilen unterirdisch befindet – ist eine dunkle. Dementsprechend fransen die Bilder zu ihren Rändern hin oftmals in Unschärfen aus. Die Gesichter der (dunkelhäutigen) Aborigines werden durch die Beleuchtung häufig so inszeniert, daß nur Teile sichtbar sind – eine Gesichtshälfte, nur der Mund, die Augen unsichtbar in ihren Höhlen verborgen – und sie mit den Bildhintergründen verwischen.

Weir versucht in dieser formal strengen Unterscheidung der unterschiedlichen Lebensräume auch die unterschiedlichen Welt- und Geschichtsbilder der Protagonisten zu verdeutlichen. Das mythische Weltbild der Aborigines erzählt vom ewigen Zyklus des Werdens, von Untergang und Erneuerung. Es ist eine prinzipiell antihistorische Geschichtsauffassung, in der sich das Leben, die Welt schlicht immer wiederholen. Das christliche Untergangs- und Auferstehungsszenario der Apokalypse hingegen stellt eine chronologisch-lineare Welt- und Geschichtsauffassung dar<sup>8</sup>.

Die Kreuzung von Davids Welt und der der Aborigines findet im Film an jenen Stellen statt, in denen entweder die Natur einbricht oder in der David den konkreten Übergang wagt. Letzteres tut er am Ende des Films, wenn er durch die Keller- und Maschinenräume der Stadt, die noch deutlich durch Rohre und Leitungen geprägt sind, in das Höhlensystem hinabsteigt. Dort ist kaum mehr zu erahnen, wo die Räume enden, was sich in ihnen verbirgt und wohin sie führen. Dieser Weg, der im Film einer dramatischen Spannungssteigerung dient, denn hinter der letzten Stahltür, das weiß der Zuschauer, wird David mit Wahrheiten konfrontiert werden, ist auch Davids seelischer Übergang vom menschlichen Wesen in den Zustand eines Geistwesens.

Der Einbruch der Natur findet in vielerlei Hinsicht statt. Einmal sind da Davids Visionen, die sich in der Wirklichkeit zunächst doppelten, wenn daheim die Badewanne überläuft, was einem häuslichen Malheur entspricht. Eine rational vollkommen erklärbare Sache. Die Regen- und Hagelschauer, die über der Stadt, aber auch über ländlichen Gegenden niedergehen, sind schon deutlicher als Zeichen einer herannahenden Katastrophe zu sehen. Ähnlich verhält es sich mit den Radiosendungen, die immer wieder im Hintergrund laufen, wenn David Auto fährt oder in seiner Kanzlei seine Klienten empfängt. Wieder und wieder wird darin von Regen- und Hagelschauern berichtet, Experten streiten sich über die Ursachen der

---

<sup>8</sup> Vgl: Mühlmann; S.367.

ungewöhnlichen Phänomene. Hier verdeutlicht sich auch die Angst vor einer ökologischen Katastrophe, worin *The Last Wave* dem früher entstandenen Film *PhaseIV* ähnelt. Einmal bricht aus Davids Autoradio Wasser hervor, während er im Stau steht und den Stimmen lauscht. Als er sich vom Radio ab- und der Straße zuwendet, liegt diese unter Wasser. Davids Visionen steigern sich zusehends, von anfänglichen Überflutungsszenarien, die aber noch vollkommen nachvollziehbar sind, hin zu Bildern der Straßen Sidneys unter Wasser, durch die Leichen in einer Ästhetik des Grauens treiben.

Albtraumhaft sind diese Bilder, und so nimmt David sie auch wahr – als Albträume. Erst das Verständnis für die Weltsicht der Ureinwohner, welche er sich zunächst, ganz wissenschaftlicher Bildungsbürger, der er sein will, in Museen der Stadt aneignet, bevor er sich auf die Deutungen des Schamanen Charlie einläßt, läßt ihn auch die Wahrheit über sich selbst erkennen. Annehmen kann er diese Wahrheit aber erst, wenn er bereit ist, den Aborigines wirklich in ihre Welt zu folgen; also dann, wenn er wirklich den Weg beschreitet, der ihm scheinbar vorgegeben ist und diesen auch seelisch, psychisch und physisch annimmt. Äußerlich sichtbar, auch für Davids Umwelt, wird die Verschränkung der materiellen und der Geistwelt, der „Traumzeit“<sup>9</sup> der Aborigines in jenen Bildern, in denen die Natur direkt den Menschen anzugreifen scheint. In einer dramatischen Szene wird das schöne, weißgetünchte Mittelstandshaus der Burtons in einem orkanartigen Sturm beschädigt. Hier nutzt Weir die Mittel von strenger Raumaufteilung und Dunkelheit virtuos: Das Haus wird von innen gezeigt, wir sehen die klaren geometrischen Linien von Treppen, Türöffnungen etc. Schließlich durchschlägt ein Baum eine große Panoramasscheibe und fällt ins Haus. Nun sind die Bilder nicht mehr scharf kontruiert. Der Regen und Hagel dringt durch das zerstörte Fenster ein, die Dunkelheit selbst scheint durch die Öffnung ins Haus zu stürzen. Wo wir – die Zuschauer – eben noch wußten, wo oben und unten, wo links und rechts ist, werden die Bilder zusehends undurchdringlicher, bis wir eigentlich nur noch die umgestürzte Baumkrone als Orientierungspunkt haben. Alle Geometrie und mathematische Berechenbarkeit der Räume, also der häuslichen Welt der Burtons, ist aufgehoben.

Peter Weir hat in einem Interview gesagt, daß er vor allem die Geschichte eines Entwurzelten erzählen wollte, der seine originären Stammesträume wiederzufinden trachte<sup>10</sup>. So zeigt er eine weitestgehend entwurzelte Gesellschaft, die auf diesem Kontinent Australien, den sie

---

<sup>9</sup> Vgl hierzu: Chatwin, Bruce: Traumpfade. Frankfurt a.M. 1992.

<sup>10</sup> Vgl: Henz, Dominique: Die letzte Flut; in: Friedrich, Andreas (Hrsg.): Filmgenres. Fantasy- und Märchenfilm. Stuttgart 2003; S.114.

nicht versteht, gestrandet zu sein scheint. Dies könnte ein Grund sein, warum der Film sich viel Mühe gibt, uns das „Traumdenken“ der Ureinwohner nahezubringen, jedoch niemals auf die christliche Apokalypse zurückgreift. Davids Schwiegervater ist ein anglikanischer Pfarrer, der sich vollkommen im Diesseitigen eingerichtet hat. Er ist radikal antimythisch eingestellt und steht allen Ideen, die sein Weltbild wanken lassen könnten, skeptisch bis zynisch gegenüber. Gerade in dieser Szene nutzt Weir einmal mehr die Bildaufteilung zur Verdeutlichung der unterschiedlichen Weltbilder: Das Haus des Pfarrers liegt auf einer Anhöhe, entspricht baulich den mittelenglischen Cottages, ist umgeben von einer akribisch genau geschnittenen Rasenfläche. Eine geordnete Welt, geometrisch klar umrissen, jede Kante deutlich abgesetzt von der nächsten. Hier wird auch verdeutlicht, daß diese Welt und ihre Bewohner eigentlich nicht hier her gehören. Sie ist der europäischen, vor allem der englischen Gesellschaft verbunden. So wirken die Weißen wie eine entwurzelte Gesellschaft, die sich in einer ihr unverständlichen Umwelt einzurichten versucht, dabei aber ihre eigenen Erzählungen vergessen hat. Davids Schwiegervater will nichts hören von Weltuntergängen und Apokalypsen. Damit repräsentiert er auch theologisch eine Welt, die sich ihrer eigenen Wurzeln nicht mehr bewußt ist.

Peter Weir stellt dem zyklischen Weltkonzept der Aborigines ein Untergangsszenario entgegen. Als David schließlich dem Höhlensystem entkommt, das ihm offenbart hat, daß nicht nur eine gewaltige Katastrophe über die Welt hereinbrechen wird, sondern auch, welche Rolle er als Vermittler zwischen jenen, die dieses Land seit Jahrtausenden bewohnen und der jungen, weißen Bevölkerung spielt, steht er am Strand der Stadt. Er wadet in die Wellen und kniet sich ins Wasser, es ist Tag. Liest man diese Szene als eine Art der „Neugeburt“, hat er mit dem Höhlensystem auch den Geburtskanal verlassen. Er wäscht sich rein. Doch dann schreckt auch er auf, als er das Donnern der herannahenden Flutwelle hört. Die Einstellung, die die Welle zeigt, ist auch die letzte des Films. Weirs filmisches Konzept sieht kein „Danach“ vor, keinen 2-Stufen-Plan, kein Reich Gottes. Aus dem Blick des westlich geprägten, weißen Mittelstandsbürgers geht die Welt (buchstäblich) in diesem Moment unter. Die Aborigines wissen in ihrer mythischen, zyklischen, geschichts- und auch zeitlosen Weltsicht, daß die Katastrophe zwingend ist und danach das Leben – erneuert – seinen Lauf wieder aufnimmt. Dies gibt ihnen Glauben und Hoffnung. Glaube und Hoffnung sollte eigentlich auch eine christlich geprägte Gesellschaft haben, doch scheint diese Gesellschaft so



weit von ihren Glaubenswurzeln, ihren Erzählungen und Mythen entfernt, daß ihr nur der Untergang bleibt, ein besseres „Danach“ ist nicht vorstellbar und auch nicht vorgesehen.

### 5.2.1. Dawn of the Dead

Während eine Special-Forces-Einheit der amerikanischen Armee ein Haus erstürmt, in dem sich eine anarchistische Terrorgruppe verschanzt hat, beschimpfen sich in einem Fernsehstudio ‚Experten‘: Das Problem der „Zombies“ ist außer Kontrolle geraten, die Welt steht am Abgrund. Aus dem neun Jahre älteren Film *Night of the Living Dead* (*Die Nacht der lebenden Toten* – USA 1968) wissen wir um das Problem: Die Toten stehen aus ihren Gräbern auf und beginnen, die Menschen aufzufressen. Was damals noch ein regionales Problem zu sein schien, ist nun ein globales. Die Zivilisationen stehen vor dem Untergang.

Eine Gruppe von drei Männern und einer Frau setzt sich mit einem Helikopter ab. Zwei der Männer, Peter und Stephen, sind Mitglieder der Einheit, die das Terroristenhaus gestürmt und dort schon grauenerregende Erfahrungen mit Zombies gemacht hat, Roger und Francine sind Mitarbeiter des Senders, die keinen Sinn mehr darin sehen, noch weiter *on air* zu bleiben. Alle vier wollen aus der Stadt heraus und sich irgendwo einen halbwegs sicheren Platz suchen. Nachdem die Gruppe während eines Zwischenstopps zur Befüllung der Helikoptertanks weitere Begegnungen mit Untoten hatte, lassen sie sich schließlich in einer Mall, einem der typisch amerikanischen Einkaufszentren nieder. Sie meinen hier alles zu haben, was sie brauchen: Verpflegung, Waffen, Munition und die Sicherheit eines geschlossenen Raums. Die Gruppe richtet sich ein und schafft es, auch innere Spannungen abzubauen. Schließlich wird Francine schwanger, was Hoffnung aufkommen läßt. Doch ist die Mall nicht nur für die Zombies anziehend, sondern gerät auch in den Fokus einer marodierenden Motorradbande. Diese greift die Mall an, wodurch die sorgfältig gesicherten Türen gesprengt werden und die Zombies eindringen können. Es kommt zu einem Kampf der Biker gegen die Zombies; allerdings greifen auch Roger, Stephen und Peter in die Kämpfe ein, um die Rocker abzudrängen. Nachdem einige der Biker getötet wurden, dreht die Bande ab, doch ist nun die Sicherheit des Zentrums nicht mehr gegeben. Bei dem Versuch, die Türen neu zu sichern, wird Stephen gebissen und stirbt wenig später. Auch Roger fällt bei einer gewagten Aktion in den Gängen des Einkaufszentrums den Zombies zum Opfer, ist jedoch in der Lage, seine neuen Freunde nach seinem ‚Erwachen‘ zu den Räumen der Flüchtlinge zu bringen. Peter und die mittlerweile hochschwängere Francine fliehen mit dem Helikopter vom Dach der Mall in eine unbekannt Zukunft.

### 5.2.2. Dawn of the Dead – Die Apokalypse als Blutbad

*Dawn of the Dead* führt am ehesten vor, wie die Apokalypse mit dem Weltuntergang gleichgesetzt wird. Hier bietet sich im Grunde kein Gottesreich an, keine zweite Phase, in der die weltlichen Tyrannen überwunden werden. Die Menschheit kommt an ihr Ende, so scheint es, sie frisst sich schließlich selber auf.

Die politischen, soziokulturellen und auch theologischen Aspekte in Romeros *Dawn of the Dead* (sowie generell in seiner *Zombie*-Trilogie) sind vielfach beschrieben und diskutiert worden. Hier soll eher auf einen Aspekt des Films eingegangen werden, der ihm eingeschrieben scheint, ohne explizit – im Bild oder im Dialog – thematisiert zu werden: die Möglichkeit, daß das Jüngste Gericht eigentlich schon hinter uns liegt und wir Zeuge entweder des kosmischen Kampfes werden oder längst in der Hölle gelandet sind.

Dabei tritt hier deutlich hervor, wie sehr ein Film Ausdruck seiner Zeit und zugleich zeitgeistbildend sein kann.

Vordergründig kommt *Dawn of the Dead* als knallbunter, poppiger Splatterfilm daher. Es ist zugleich ein extrovertierter und ein voyeuristischer Film. Die Kamera ergötzt sich an den Schauwerten blutiger Details, die gezeigte Gewalt springt dem Betrachter schier ins Auge. Zu diesem Zeitpunkt – 1979 – hatte es im breiteren Massenfilm noch nicht diese Effekte gegeben, die Romero nun im Übermaß zu zeigen bereit war. Splatter, die Lust an der detailreichen Verstümmelung und Zerstörung von Körpern vor der Kamera, hatte es in abseitigen Filmen wie *Twothousand Maniacs* (*Twothousand Maniacs* – USA 1964) oder *The Last House on the Left* (*The Last House on the Left* – USA 1971) gegeben, nicht jedoch in Filmen, die eigentlich für ein breiteres Publikum angelegt waren.

Hier ist schon zu erwähnen, wie stilbildend der Film kurz- wie langfristig war: Er zog eine enorme Welle epigonenhafter Zombiefilme nach sich, die zumeist aus Europa, speziell Italien, kamen; zugleich zeigte er den amerikanischen Studios die Möglichkeiten, die sich ökonomisch ergaben, wenn man auf extrem gewalttätige Filme setzte. Ohne den Erfolg von *Dawn of the Dead* hätte es die harten Streifen wie *Freitag der 13.* (*Friday the 13th* – USA 1980) und die spätere *Nightmare on Elm Street*-Serie (*A Nightmare on Elm Street* – USA 1984) nicht gegeben. Langfristig war er mitverantwortlich für den Einzug von Splatterelementen in das Mainstreamkino, ähnlich wie *The Texas Chainsaw Massacre* (*The Texas Chainsaw Massacre* – USA 1974).

Doch hinter der Fassade des reinen Exploitationfilms – also jener Filme, die ihr Sujet ausbeuten, sich an Oberflächenreizen berauschen, ohne diese zu hinterfragen – liegt die

eigentliche Verstörung greifbar nahe: Romero nutzt das Tabu des toten Körpers sowie jenes des Kannibalismus, um beim Zuschauer eine heftige Reaktion zu provozieren. Er will Interaktion, auch wenn sie auf primitiver Ebene funktioniert. Dazu nutzt er den Ekel.

Doch ist es ein weiterer verstörender Aspekt, daß er die vermeintlichen Monster – also die Untoten – nicht als Entstellte zeigt, sondern bewußt lediglich als (schlecht) geschminkte Durchschnittstypen. Nur in einigen Szenen mit Halbtotale und Nahaufnahmen setzt er auf den Ekeffekt verwesender Fratzen; ansonsten sehen die Zombies dem Zuschauer jenseits der Leinwand erschreckend ähnlich. Sie sind auch nicht als boshaft oder aggressiv gekennzeichnet. Scheinbar richtungs- und willenlos torkeln sie in ihrer Alltagskleidung umher, wobei einer der Protagonisten feststellt, daß sie sich scheinbar vom Einkaufszentrum angezogen fühlen. Daraus bezieht der Film eine seiner Hauptinterpretationen als konsum- oder gar kapitalismuskritisch. Romeros Sarkasmus wird hier deutlich, doch sollte man dies nicht als oberflächlichen Scherz abtun.

Ähnlich ist es mit den Settings des Films: Im Gegensatz zum symbolträchtigen Setting von *PhaseIV* ist in *Dawn of the Dead* wenig Platz für Symbole: Die Zeichen, die wir sehen, repräsentieren sich immer selbst; der Zuschauer identifiziert ein Label exakt mit dem Produkt, das es in seiner alltäglichen Welt repräsentiert – ein Einkaufszentrum, zuvor, für wesentlich kürzere Filmzeiten, ein Fernsehstudio und ein Wohnhaus. Es sind dem Zuschauer vollkommen vertraute Umgebungen. Romeros Film ist zwar eine geschlossene (filmische) Welt, sich darin auch seiner Medialität sehr bewußt, doch greift er klar auf die Alltagsumgebung der Zuschauer zurück. Dabei ist zu bedenken, daß die Geschlossenheit des Films sich auch in den Settings widerspiegelt: Bis auf wenige Ausnahmen spielt der Film in geschlossenen Räumen, die die Außenwelt aussparen.

Schon wenn man sich nur auf diese Aspekte des Films bezieht, wird deutlich, inwiefern Romero ein apokalyptisches Szenario entwirft: Am Tag des Jüngsten Gerichts stehen die Toten aus ihren Gräbern auf, und es kommt zum göttlichen Gericht, bei dem entschieden wird, wer als Seliger ins Himmelreich einziehen und wer als Verdammter in die Hölle verbannt wird.

*Dawn of the Dead* jedoch stellt eine Welt vor, die sich vollkommen im Diesseitigen eingerichtet hat, also in einer immerwährenden Gegenwart. Eine solche Gesellschaft kennt keine Zukunft mehr, keine Idee der Zukunft, keine Utopie. Es ist eine moralisch insofern

verkommene Welt, als daß sie jede Form des Spirituellen durch den Konsum ersetzt hat<sup>11</sup>. Die vier Protagonisten scheinen in der Einkaufswelt der Mall das Paradies zu finden, also in der rein materiellen Warenwelt<sup>12</sup>. Doch auch die Zombies wollen dorthin. Sie scheinen wie magisch angezogen von der Mall. Dadurch persifliert der Film die Idee des 2-Stufen-Plans der christlich-linearen Apokalypse. Nach dem Untergang entsteht eben nicht mehr Gottes Reich, in dem alles im Überfluss vorhanden ist. Es ist exakt dieselbe Welt, die man zuvor verlassen hat.

Es ist dabei äußerst wichtig, noch einmal darauf hinzuweisen, daß der Film mit dem Zuschauer korrespondiert. Denn bei aller Effekthascherei verdeutlicht der Film, daß er selbst ein Produkt dieser moralisch verkommenen Gesellschaft ist. Wir, die wir uns an den Schauwerten zerstörter Körper erfreuen und ergötzen, sind in eben der Hölle, dem Untergang gefangen, den der Film so anschaulich macht.

Romero zeigt eine Menschheit, die sich von jeder Form spiritueller Erlösung, Befreiung oder Utopie verabschiedet hat. Der Katholik Romero interpretiert diese menschliche Gesellschaft als moralisch diskreditiert, darin durchaus dem Katholiken Copolla verwandt, der in *Apocalypse Now* zu ähnlichen Schlüssen kommt. Beide reagieren damit auf die Erfahrungen ihrer Zeit: den Vietnamkrieg, die Morde an den Kennedybrüdern und Martin Luther King, den Watergateskandal – dies waren die zentralen Ereignisse, die die 60er und 70er Jahre in Amerika bestimmten und eine zutiefst verunsicherte Gesellschaft zurückließen. Wo Copolla sich müht, dem speziellen Wahnsinn des Vietnamkrieges zumindest metaphysischen Sinn abzurufen, lacht Romero uns ins Gesicht. Es ist ein bitteres Lachen. Er versprüht Zynismus in fast jeder Einstellung. Darin wiederum erinnert er an Sergio Leone, einen anderen enttäuschten linken Filmemacher. Der aufkommende Konservatismus der 1980er Jahre und die Verzagtheit, die er unter Linken und Liberalen in Amerika auslöste, ist in *Dawn of the Dead* schon zu spüren.

Zwei Momente des Films greifen die Möglichkeit der Apokalypse auf. Einmal kommt es zur Begegnung der beiden Soldaten Peter und Stephen mit einem Priester. Es ist im Keller des besetzten Wohnhauses, der einem Gemälde der Hölle gleicht: Der Boden der

---

<sup>11</sup> Vgl: McFarland, James: Profane Apokalypse; in: Köhne, Julia/Kuschke, Ralph/Meteling, Arno (Hrsg.): Splatter Movies. Essays zum modernen Horrorfilm. Berlin, 2005; S.45f.

<sup>12</sup> Vgl: Benjamin, Walter: Kapitalismus als Religion. Frankfurt a.M. 1987.

Senke ist bedeckt von übereinanderkrabbelnden Leibern, die an Armen, Beinen, Torsi knabbern. In dieser Szene setzt Romero das Tabu des Kannibalismus wirksam ein. Der Zuschauer ist angewidert, zugleich aber fasziniert von den ekelerregenden Bildern. Er wird mit seinem eigenen Konsumismus, seiner Lust am Schauen und am Tabubruch konfrontiert. Der Film diskreditiert den Zuschauer ähnlich, wie er es dem Menschen auf seiner inhaltlichen Ebene konsequent vorwirft. Wir werden uns des Konsums dieser Bilder bewußt. Also sind wir ähnlich verdammt, wie die Menschen im Film.

Der Priester jedoch scheint seltsam unbefangen zu sein. Er wird von den Zombies nicht angegriffen, scheint sie zu hüten, fast schon zu beschützen. Nachdem er versucht hat, den beiden Soldaten zu vermitteln, daß die einzige Lösung des Problems darin besteht, den Tod, also das Töten, zu überwinden, stellt er resignierend fest: "You are stronger than us; but soon, I think, they will be stronger than you."

Er gibt einen Hinweis auf die Bedeutung des Übergangs, identifiziert sich mit den Toten – oder Untoten – ,solange sie in der Minderheit sind. Danach steht er außerhalb. Seine Position ist nicht mehr wichtig für die Entscheidung, die wir treffen können, er wird als Hüter und Führer im Glauben nicht mehr gebraucht. Allerdings stellt sich auch hier die Frage, wer die wirklich Verdammten sind: Die Lebenden oder die Toten? Und wen können wir wirklich als tot identifizieren?

Hier deutet sich an, was oben schon angesprochen wurde: Könnte es sein, daß wir hier nicht Zeuge der großen Plagen werden, also der aufkommenden Apokalypse, die zunehmend über die Menschen kommt (wobei es in sich schon ein Paradox wäre, gerade die Toten als Plage über die Menschheit zu schicken), sondern daß diese Gesellschaft, die der Film darstellt, sich sozusagen freiwillig in das Purgatorium begeben hat um darin ihren gottvergessenen Gelüsten zu frönen. Dazu gehört auch das enthemmte Töten. In der absolut gegenwärtigen Welt von *Dawn of the Dead* wird alles zum Konsum. Seien es die Medien (hier: das Fernsehen), seien es Konsumgüter (Fernseher, Plattenspieler usw.), Waffen oder eben Zombies als zu Tötende<sup>13</sup>.

So könnte es natürlich auch ganz anders sein: Vielleicht ist diesen Toten der Weg in die Hölle gewiesen worden, als das Gericht tagte. Dann wären die, die wir Zuschauer als Lebende

---

<sup>13</sup> Man könnte hier einen Exkurs darüber einfügen, in wiefern die Zombies in Romeros Inszenierung dem *homo sacer* (dem, der getötet, aber nicht geopfert werden darf) ähneln, den Giorgio Agamben beschreibt:

Agamben, Giorgio: *Homo sacer. Die souveräne Macht und das nackte Leben*. Frankfurt a.M., 2002.

identifizieren, womöglich die Vollstrecker göttlichen (oder satanischen) Willens und Vollstrecker höllischer Qualen?

Romero führt vor, wie Werte ihre Bedeutung verlieren oder gar umgewertet werden. Die Zerstörung des Körpers wird zur materiellen Selbstversicherung. Ebenso, wie der Zombie den Körper selbst zum Schlachtfeld werden läßt, denn seine Angriffe geschehen immer physisch direkt, er kennt keine Waffen, so wird sein Körper zum Schlachtfeld, da er nur durch die Zerstörung seines Kopfes, seines Hirns vernichtet werden kann. Romero geht bei dieser Umwertung schließlich so weit, den Sündenfall des Selbstmordes zur letzten humanen Handlung zu erheben: Mehrmals werden wir Zeuge davon, wie Protagonisten des Films sich in Anbetracht des Grauens selbst richten, sich in den Kopf schießen, um der „Auferstehung“ zu entgehen<sup>14</sup>. Auch dies wäre eine Umwertung, eine Umkehrung: Hier, in dieser Welt, wollen die Menschen eben nicht mehr auferstehen. Sie richten sich lieber selbst, als dieser Art Auferstehung ausgeliefert zu sein. Und der Katholik Romero bricht mit einem der sündigsten katholischen Tabus, wenn er den Suizid nicht als Alternative sondern als einzige Möglichkeit, dem Grauen zu entkommen anbietet. Die Umschichtung der Werte, hier der Todsünden, wird dem Zuschauer so besonders drastisch vor Augen geführt.

Obwohl es keine einheitliche Höllenvorstellung im Christentum gibt, ist die Hölle doch zumeist ein Ort, den Gott vergessen hat. All die Strafen, die wir sehr anschaulich in die Hölle hineinprojiziert haben, werden übertroffen durch die Vorstellung der Abwesenheit Gottes. Das ist die eigentliche Strafe der Verdammnis – aus Gottes „Gesichtskreis“ verschwunden zu sein. Aus der Welt von *Dawn of the Dead* scheint die Idee Gottes und der Rettung durch ihn vollkommen verschwunden zu sein. Es ist eine rein diesseitige Welt, bar aller Transzendenz. Darauf deutet auch der zweite Moment im Film hin, der direkt auf apokalyptisches Denken verweist: Nachdem die Situation in dem Haus überwunden ist, stehen die beiden Soldaten auf dem Dach und Peter sagt, sein Vater hätte behauptet, wenn kein Platz mehr in der Hölle sei, würden die Toten auf der Erde wandeln<sup>15</sup>.

Die Hölle, die Verdammnis erscheint als der einzige Weg, der dem Menschen vorgezeichnet ist, eine Errettung, ein Eingehen in Gottes Reich existiert schlichtweg nicht, nicht einmal als

---

<sup>14</sup> Vgl: McFarland; S.41.

<sup>15</sup> Im Original: „When there is no more place in hell, the dead will walk the earth.“

Idee. Allerhöchstens könnte es sein, daß wir durch die Umkehrung letzter Definitionen eine Errettung erreichen: Durch den Tod finden wir eine (mythische) Wandlung zum Leben<sup>16</sup>.

### 5.3.1. Phase IV

In der Wüste Arizonas werden nach ungewöhnlichen astronomischen Phänomenen unter verschiedenen Ameisenvölkern seltsame Veränderungen festgestellt: Sie stellen ihre natürlichen Kampfhandlungen ein und scheinen sich zu organisieren. Der Biologe Hubbs und der Kommunikationsforscher Lesko richten ein Versuchslabor ein, um die Veränderungen zu beobachten und zu untersuchen. Während Lesko mehr und mehr ahnt, es mit einer Intelligenz zu tun zu haben, die einer Logik folgt und aufgrund mathematischer Formeln auch zur Kommunikation fähig ist, richtet Hubbs verschiedene Systeme ein, die die Ameisen mit Gift angreifen könnten. Bei Versuchen dieser Art stellen die Forscher jedoch fest, daß die Anpassungsfähigkeit der Insekten enorm ist. Hinzu kommt eine Form kalter Aggression – die Ameisen sind in der Lage, sich kollektiv aufzuopfern; dadurch können sie auch scheinbar unüberwindliche Hindernisse wie ölgefüllte Feuergräben um eine Farm überwinden. Nach einem solchen Angriff finden Lesko und Hubbs eine gesamte Farmerfamilie ausgelöscht, nur die Tochter Kendra war in der Lage, dem Inferno zu entkommen. Die Insekten wenden sich nun der Station zu und schaffen es, diese zu belagern und deren Belüftungssysteme zu zerstören. Lesko nimmt Kontakt auf und stellt fest, daß nicht die Ameisen Forschungsgegenstand der beiden Wissenschaftler, sondern die Menschen in der Forschungsstation offenbar Objekt der Untersuchung durch die Ameisen sind. Diese scheinen eine Art „Opfer“ zu verlangen. Kendra, die zuvor in ihrem Schmerz über den Verlust ihrer Familie einige der gefangenen Tiere in der Station freigesetzt hat, wodurch Hubbs gebissen wurde, glaubt, sie sei das gewollte Opfer und verläßt die Station. Der ob des Bisses langsam dem Wahnsinn verfallende Hubbs glaubt ebenfalls, als Opfer ausersehen zu sein und beschließt, die Königin in ihrem Bau aufzusuchen und zu töten. Er wird bei dem Versuch getötet. Lesko will den Versuch, die Königin zu töten zu Ende führen und dringt in das Tunnelsystem des Ameisenbaus ein. Hier trifft er auf die nackt einem Sandberg entsteigende Kendra, die offensichtlich kein menschlicher Organismus mehr ist. Lesko und Kendra wandern nackt in eine Welt hinaus, der sie eine Botschaft zu überbringen haben: Lesko teilt

---

<sup>16</sup> Vgl: Heuermann, Hartmut: Medienkultur und Mythen. Regressive Tendenzen im Fortschritt der Moderne. Reinbek bei Hamburg, 1994; S.109ff.

uns in einem Off-Kommentar mit, daß das Paar nun Teil eines höheren, der Welt und ihren verschiedenen Lebensformen gerechter werdenden Plans seien.

### 5.3.2. PhaseIV – die Apokalypse im wissenschaftlichen Gewand

*PhaseIV* ist in mancherlei Hinsicht derjenige von den hier näher besprochenen Filmen, der wirklich von einer Apokalypse im theologischen Sinne erzählt. Die einzige Erklärung, die uns aus dem Off für die Geschehnisse gegeben wird, ist ein astronomisches Phänomen. Die Stimme des Offerzählers ist die des Kommunikationstheoretikers Lesko, der die Katastrophe offenbar überstanden hat. Er ist es auch, der uns mit dem Schlußbild, das ihn und Kendra zeigt, wie sie nackt – dem neuen Menschen gleich – in einen Sonnenauf- oder -untergang gehen, mitteilt, Teil einer höheren, neuen, dem Chaos entsprungenen Ordnung zu sein.

Diese Aspekte zeigen deutlich die Nähe zur Apokalypse: Der Himmel verfinstert sich, die Gestirne ändern ihre Bahnen, wir haben es mit einem Deuteengel zu tun, zumindest mit einem Deuter, und aus dem Untergang erwächst etwas Neues, scheinbar Besseres. Allerdings erzählt Saul Bass seine Version einer Apokalypse in einem formal fast dokumentarisch-wissenschaftlichen Stil. Das Setting seines Films ist ausschließlich die Wüste Arizonas, ein weites, dürres, totes Land. Bis auf den Angriff auf die Farm wird der gesamte Film im gleißenden Tageslicht oder dem Kunstlicht der Station erzählt. Hitze und die Lebensfeindlichkeit dieses Gebiets kommen so sehr stark zum Ausdruck. Der Zuschauer erfährt nichts Persönliches über die Protagonisten, beide Forscher scheinen Profis ihres Fachs zu sein; dies ist bei Hubbs, dem Biologen, noch ausgeprägter als bei Lesko. Letzterer fängt irgendwann an, sich Sorgen zu machen um die Außenwelt und darum, wie sie entkommen können. Doch ist seine Faszination von einer Kommunikation mit den Insekten letztlich stärker als all seine Befürchtungen. Kendra (die weitaus schwächste Figur des Films) bleibt ein naives, hippieskes Mädchen, das gern auf Pferden reitet und sich ansonsten nicht um die Welt sorgt. Bass scheint hier bewußt versucht zu haben, den kalten Wissenschaftlern das Weibliche entgegen zu setzen, verfällt dabei jedoch ins Klischeehafte. Allerdings ist Kendra diejenige, die – mit weiblicher Intuition? – als erste begreift, daß der Gegner ein „Opfer“ erlangen könnte; und sie ist es auch, die die Erste der drei ist, die sich den Ameisen „ergibt“<sup>17</sup>.

---

<sup>17</sup> Vgl: Heuermann; S.110: Heuermann interpretiert Wagners 'Ring' ebenfalls so, daß die Vergehen gegen die Ordnung von Männern begangen werden. Das weibliche Prinzip hingegen steht s.E. für den Einklang mit der Welt.



Hubbs ist deutlich der Feind: Er steht für den Menschen, der sich selbst für die Krone der Schöpfung hält, mit zunehmendem Wahn bringt er Allmachtsphantasien hervor, die ihn davon reden lassen, die herrschende Ordnung der biologischen Welt aufrecht erhalten zu müssen. Sein Zugriff auf die Ameisen ist aggressiv; er zerstört ihre Bauten, die gespenstisch als meterhohe Obelisken in den Wüstenhimmel ragen, um sie zu provozieren; er entwickelt Gifte, die die Ameisen in verschiedenen Phasen (daher der Titel des Films) töten sollen, wobei er ihre Immunisierungsfähigkeiten bedenkt; als er gebissen wird, gibt es eine chaotische Verfolgungsjagd, als er eine winzige Ameise auf einem Regal mit Ersatzteilen sieht, dabei zerstört er große Teile des Lagers. Er kann nicht begreifen, daß er es mit einer ihm ebenbürtigen Intelligenz zu tun hat und durchläuft so verschiedene Phasen von Hybris. Schließlich findet er auch den grausigsten Tod: Als er sich mit dem Giftkanister aus der Station begibt, um die Königin zu töten, fällt er in eine metertiefe Grube, deren Wände von Gängen durchfurcht sind, Millionen und Abermillionen von Ameisen stürzen sich auf ihn. Diese Grube könnte als ein Abyss, ein Höllenschlund gelesen werden. Hier erlebt Hubbs, stellvertretend für die Verdammten am Tag des Jüngsten Gerichts, die Höllenqualen, die den Unseligen zuteil werden sollen. Er ist ganz offensichtlich nicht Teil des Offenbarungsplans, der den Veränderungen zu Grunde liegt.

Lesko schließlich ist der Zweifler, der überzeugt und gerettet wird. Er begreift die Ameisen recht schnell als ebenbürtige Kommunikationspartner, zu Beginn des Films haben wir erfahren, daß er schon Erfahrungen mit der Kommunikation mit Walen gemacht hat. Er steht offenbar mit der Natur soweit in Einklang, daß er sich als ein Teil von ihr begreift, nicht als Herrscher.

Die eigentliche Faszination des Films geht jedoch von den Aufnahmen der Insekten aus. Saul Bass hatte zuvor für Hitchcock Titelsequenzen gefilmt (u.a. für *Die Vögel* [*The Birds* – USA 1963]) und war seiner Zeit in der Nutzung des technisch verfügbaren Equipments weit voraus<sup>18</sup>. Diese Kenntnisse erlaubten ihm, mit modernen Kameras und Endoskopen den Ameisen mit extremen Brennweiten auf ihren Wegen in ihrem für den Film geschaffenen Bau zu folgen. In Zeitraffersequenzen werden wir Zeuge eines Angriffs der Ameisen auf eine wesentlich größere und ihnen sonst überlegene Tarantel; als Hubbs Granaten auf die Obeliskenbauten der Insekten abfeuert, erleben wir unmittelbar diesen Weltuntergang, bei

---

<sup>18</sup> Vgl: Timmer, Andreas Arnold: Making the ordinary extra-ordinary. The film-related work of Saul Bass. New York, 1999.

dem Erdbrocken wie bei einem Erdbeben herabstürzen und Ameisen töten, zerquetschen, zerdrücken. In einer äußerst spannenden Szene wird der Zuschauer Zeuge einer List der Ameisen: Während um die Station herum lebende Bauten aus Ameisenkörpern das Sonnenlicht reflektieren und so die Temperatur innerhalb der Station allmählich erhöhen, dringen zwei Insekten durch das Lüftungssystem in die Technik ein. Hier wird eine der beiden Opfer einer Gottesanbeterin, die hier Stellung bezogen hat, die andere Ameise hat derweil die Kabelummantelung eines Drahtes so angefressen, daß dieser freiliegt – so kann sie einen Kurzschluß hervorrufen, als die Gottesanbeterin die erste Ameise frisst, unaufmerksam ist und von der noch lebenden Ameise an den Draht gezogen wird. Das Lüftungssystem der Station wird beschädigt, die Temperatur wird unerträglich.

Die ästhetisch ergreifendsten Szenen sind die, in denen Arbeiterameisen Klumpen, größer als ihr eigener Körper, des Giftes der verschiedenen Phasen aufnehmen, losmarschieren, bis es sie tötet, woraufhin die nächste Arbeiterameise kommt, den Klumpen aufgreift und weiterträgt, in den Bau hinein. Dort nehmen ranghöhere Insekten das Gift auf und tragen es in die inneren Refugien des Baus, legen es ab vor noch höheren Ameisen, die es schließlich fressen, sterben, von der Königin gefressen werden und so dafür sorgen, daß die nächste Generation immun ist gegen das Gift. Hier werden die Bilder nahezu sakral: Bass läßt die rangniederen Ameisen niederknien, inszeniert die Ranghöheren Honoratioren gleich, die das Gift wie ein Relikt entgegen nehmen. Die Ausleuchtung des Ameisenbaus läßt dabei durchaus an eine Kirche oder gar einen Dom denken, denn die Gänge verschwinden oftmals im Dunkeln, enge Tunnel öffnen sich in schummrig ausgeleuchtete hallenartige Höhlen. Der Bau der Königin, die selbst nie ganz gezeigt wird, deren sichtbare Teile jedoch in einem psychedelischen Blaulicht pulsieren, ist dem Mittelschiff einer Kirche ähnlich.

Der Raum, in dem Lesko schließlich Kendra – oder das Wesen, das Kendra nun ist – findet, gleicht einem Altarraum: eine sich öffnende Halle, mannshoch, in deren Mitte – einem Altar oder Schrein gleich – ein Sandberg aufgeschüttet ist, aus dem sich Kendra erhebt, aufersteht.

All diese Szenen scheinen bei oberflächlicher Betrachtung zurückhaltend, distanziert, wissenschaftlich beobachtet zu sein. Doch kommt in ihnen zum Ausdruck, daß Bass die Ameisen mindestens als ebenbürtige, vielleicht sogar als anbetungswürdige Art sieht.

*PhaseIV* ist zweifellos seiner Zeit geschuldet. Anfang der 1970er Jahre gedreht, zeigt der Regisseur ein ungeheures Interesse an technischer Machbarkeit, wobei ihn der Mikrokosmos weitaus mehr reizt als der Makrokosmos, bzw. die technische Realisierbarkeit eines

makrokosmischen Spektakels; zugleich ist er deutlich von der aufkommenden ökologischen Diskussion seiner Zeit beeinflusst<sup>19</sup>. Seine Ästhetik, aber auch die durch die distanzier-wissenschaftliche Umsetzung stets hindurchschimmernde Spiritualität, verweisen auf die subkulturelle Entwicklung dieser Ära. Vor allem das Ende, die letzten Bilder, in denen Lasko und Kendra nackt in eine plötzlich blühende Landschaft im Sonnenunter- vielleicht auch Sonnenaufgang gehen, während er davon berichtet, nun Teil eines größeren, einigenderen Plans zu sein, verweisen auf den spirituellen Charakter. Hier ähnelt der Film Michelangelo Antonionis *Zabriskie Point* (*Zabriskie Point* – USA 1969/70), der ebenfalls die Wüste als gleißendes Niemandsland zeigt, in dem sich nackte Menschen bewegen (allerdings weitaus eindeutiger, nämlich kopulierend) und der ebenfalls apokalyptische Bilder auf die Leinwand bringt, wenn auch ganz anderer Intention: Ein in Zeitlupe explodierender Kühlschrank scheint so etwas wie eine Konsumapokalypse darzustellen, begleitet von der psychedelischen Musik der Pink Floyd.

Bass` Menschenbild ist eher pessimistisch. Soll der Mensch als Ganzes erhalten bleiben, muß er sich als Teil der Natur begreifen, nicht als deren Herr oder gar Gegner. Und er muß begreifen, daß es Mächte geben kann, die größer, potenter sind als er – in diesem Fall die weitaus kleineren Ameisen.

An dieser Stelle muß noch einmal auf den Aspekt der Wissenschaftlichkeit eingegangen werden. Wie oben erwähnt, ist die Zerstörung der Ameisenbauten durch Hubbs visuell schon als Weltuntergang gekennzeichnet. Die Welt der Ameisen wird durch eine Macht zerstört (hier die technische Macht der Waffe), die sie nicht „verstehen“. Es ergeht ihnen ähnlich, wie dem Menschen, der die (kosmischen) Pläne Gottes ebenfalls nicht versteht. Doch der Mensch hat sich durch wissenschaftliche Entdeckungen, die Aufklärung und schließlich die Säkularisierung ein Verständnis der Welt angeeignet, das Gott als Weltenlenker überflüssig, das den Menschen zum handelnden Subjekt der Geschichte macht.

Die Ameisen verfahren prinzipiell ähnlich: Lesko begreift durch seine mathematisch-geometrischen Kommunikationsversuche, daß nicht die Ameisen Objekt der Beobachtung durch den Menschen sind, sondern die Menschen in der Station Objekt der Beobachtung durch die Ameisen. Der Mensch wird praktisch mit seinen eigenen Werkzeugen geschlagen. Ähnlich dem Menschen entwickeln sich die Insekten zu historisch handelnden Subjekten.

---

<sup>19</sup> Vgl: Stiglegger, Markus: PhaseIV; in: Koebner, Thomas (Hrsg.): Filmgenres. Science Fiction. Stuttgart, 2003; S.244.

So wird in *PhaseIV* auch das Verhältnis von Wissenschaft und Glauben verhandelt, bzw. werden die Grenzen wissenschaftlichen Denkens ausgelotet. Die Ameisen zu begreifen, ist uns Menschen – also auch den Zuschauern – nicht gegeben. Wir müssen sie als offensichtlich intelligente Wesen akzeptieren, auch wenn wir die Art ihrer Intelligenz nicht begreifen. Wir stoßen an die Grenzen unseres aktuellen Verständnisses<sup>20</sup>. Bass scheint uns zu mahnen, daß wir die Ehrfurcht vor genau dieser Linie – der unseres aktuellen Verständnisses – nicht verlieren dürfen. Daß es hinter dieser Linie eine Welt gibt, mit der wir uns aussöhnen müssen, wenn wir überleben wollen. Damit erfüllt er zuletzt auch dieses Merkmal eines Apokalyptikers: Er mahnt. Und damit steht der Film auch im Zeichen einer Zeit aufkommenden ökologischen Bewußtseins.

Kritisch zu betrachten wäre allerhöchstens das Gesellschaftsbild, das *PhaseIV* entwirft, denn die sich im Kollektiv aufopfernden Ameisen, die scheinbar der Steuerung einer Zentralintelligenz oder aber eines Kollektivbewußtseins unterliegen, könnten sowohl als Teile einer faschistischen als auch einer kommunistischen Gesellschaft gelesen werden. Doch gibt Bass hierfür nicht allzu viele Hinweise. Er stellt wohl dar, daß eine Gruppe Schwächerer durchaus einen weitaus größeren Feind besiegen kann, so sie dies mit Intelligenz, Selbstaufopferung und List tut, doch gibt er in seinem Film nie zu erkennen, welches Gesellschaftssystem aus dem Niedergang der Menschheit erwachsen wird. Sind die Ameisen die neuen Herren? Haben sie sich mit Kendra und schließlich auch Lesko vereinigt und so eine komplett neue Art geschaffen? Ist hier ein außerweltlicher Plan verwirklicht worden, der den Menschen, seine Kultur überwindend, mit der Natur vereinigt? Oder ist es eben ein kosmischer Unfall, der die Machtverhältnisse in der Natur grundsätzlich ändert?

Gerade dadurch, daß der Film Antworten auf diese Fragen rigoros verweigert, läßt sich die These der Apokalypse sehr gut in ihn hineinlesen. Der Mensch – verrottend – wird durch Katastrophen – die hier im Stillen geschehen – auf den Untergang vorbereitet, geht durch eine Art Jüngstes Gericht, findet Erneuerung und wird mit Gott eins, indem er mit der Natur eins wird. Den Übergang von einer uns bekannten und vertrauten Gesellschaft hinein in die Phase IV – die Schaffung einer neuen Gesellschaft, einer neuen Gattung – ist exemplarisch festgehalten in dem Bild der dem Sand entsteigenden Kendra<sup>21</sup>. Daß der Untergang der

---

<sup>20</sup> Frank Schätzing greift diesen Gedanken auf und spielt ihn – ebenfalls in einem apokalyptischen Szenario – deutlich aus in seinem überaus erfolgreichen Thriller „Der Schwarm“: Schätzing, Frank: Der Schwarm. Frankfurt a.M., 2005.

<sup>21</sup> Vgl: Stiglegger; S.243.

menschlichen Gattung allerdings eine Apokalypse ist, ist lediglich für den Menschen von Bedeutung. Die Ameisen sind in ihrer schwarzglänzenden Fremdartigkeit einem Zyklus des Werdens und Vergehens untergeordnet, den sie akzeptieren – deutlich wird dies in den sich altruistisch aufopfernden Arbeiterameisen, die das Gift zur Königin tragen. Nur der Mensch mit seinen kulturellen Ausprägungen begreift den Untergang – sowohl den persönlichen (Hubbs) als auch den gesellschaftlichen (die Gattung Mensch) – als Apokalypse. Bass` distanzierter Blick, der sich so kühl auf die sterbenden, zerplatzenden Insekten richtet, richtet sich schließlich ebenso kühl und distanziert auf den menschlichen Untergang, in dem er offenbar eine Chance für die Welt als Entität sieht. Der Mensch scheint untergehen zu müssen, damit die Welt existieren kann.

## **6. Schlußbetrachtungen: Drei mögliche Apokalypsen vom Rande des Mainstreams**

Am Anfang dieser Untersuchung stand die Frage, zu welchem Zeitpunkt im populären Film das Thema Apokalypse aufkam, warum es plötzlich aktuell war und wieso es in der Weise behandelt wurde, in der es geschah. Nun können wir sehen, daß das Thema ganz unterschiedliche Bearbeitungen fand und sich von den 70er Jahren ausgehend im populären Kino ausbreitete. Zumal in den 1990er Jahren, die Jahrtausendwende vor Augen, erneut eine ganze Welle von Untergangsfilmen in den Kinos auftauchte<sup>22</sup>, die eine eigene Untersuchung rechtfertigen würde.

Hier aber ist von Interesse, warum die vorgestellten Filme in ihrer Zeit wichtig und richtungsweisend gewesen sind.

*Phase IV*, der älteste der hier untersuchten Filme, hatte wahrscheinlich den geringsten Einfluß. Allerdings ist er ein hervorragendes Beispiel für einen Film, der die Ängste, aber auch die Hoffnungen seiner Zeit spiegelt. Sicherlich ist er mit seiner esoterischen Haltung zum Menschen und seiner Kultur den subkulturellen Ansichten der Hippies verwandt. Nur wenige Filme griffen deren Weltsicht auf, ohne diese Weltsicht zu diskreditieren oder als problematisch anzusehen. Saul Bass nimmt sich das Recht, über das Tabu des Kulturbruchs hinauszudenken und die Frage nach ökologischer – damit aber auch spiritueller – Einheit aller Lebensweisen aller Arten von Lebewesen zu stellen. Dabei läßt er deutlich erkennen, daß er

---

<sup>22</sup> Beispielhaft zu nennen wären hier: *Armageddon* (*Armageddon* – USA 1998) und *Independence Day* (*Independence Day* – USA 1996).

bereit ist, dem Menschen das Recht auf die Krone der Schöpfung abzusprechen und radikal andere Muster zu ersinnen. Diese Radikalität ist ebenfalls deutliches Zeichen seiner Zeit. Sicher kann man dies als eine direkte und konkrete Warnung vor den Folgen ökologischer Zerstörung lesen, doch sind seine Bilder ebenso wie die inhaltlichen Zusammenhänge deutlich metaphysisch geprägt. Daß er es wagt, über den Menschen in seiner herkömmlichen Form als subjektives Individuum hinauszudenken, ihn in einen höheren, gleichsam „kosmischen“ Zusammenhang zu stellen, kommt dem „Neuen Menschen“ der Johannesoffenbarung sehr nahe. Und die, die nicht als „auserwählt“ angesehen werden – in diesem Fall der Biologe Hubbs – gehen ein in den Abyss, die Gehenna, die fürchterlichen Qualen der Hölle.

*The Last Wave* ist sicherlich einflußreicher, zumindest, wenn man den enormen Einfluß bedenkt, den Peter Weir später in Hollywood bekommen sollte. Viele der Themen, die in diesem Film angesprochen und verarbeitet werden, finden sich schließlich immer wieder bei Weir; vor allem das Thema der Entfremdung, des *strangers in a strange land*. Aber ebenso wie *Phase IV* ist auch *The Last Wave* Dokument eines aufkommenden Bewußtseins für ökologische Probleme und auch für ein allgemeines Unbehagen an der und in der Kultur. „Wer sind wir?“ scheint eine der entscheidenden Fragen zu sein, mit der der Film den Zuschauer entläßt. Darin ist er auch dem dritten hier näher besprochenen Film verwandt. *Dawn of the Dead* stellt diese Frage allerdings nur noch rhetorisch, denn der Film läßt keine Zweifel aufkommen, wie die Antwort lautet: ein verkommener Haufen konsumgeiler Zombies. Bar aller Werte, bar aller Moral ist uns das Leben zum Kaufhaus geworden, das wir mit allen Mitteln zu verteidigen bereit sind. Willkommen in der Hölle! Willkommen in der Hölle der reinen Warenwelt!

Nach den Utopien der 1960er Jahre, den Aufbrüchen der Bürgerrechtsbewegungen, der Studenten- und Friedensbewegung, standen vor allem die USA zu Beginn der 70er Jahre an einem Scheidepunkt: Die Szene, die all diese utopischen Potentiale hervorgebracht hatte, zerfiel zusehends<sup>23</sup>. Die Probleme nahmen jedoch weiter zu: Der Krieg in Vietnam wurde ausgeweitet, die Repressionen gegen die Studenten brutaler, die Mehrheit der Bevölkerung nahm zunehmend konservativere Haltungen ein<sup>24</sup>. Zum Ende der 70er Jahre war der radikale Umschwung, den die 1980er Jahre unter dem Präsidenten Ronald Reagan bringen sollten,

---

<sup>23</sup> Vgl: Gittlin, Todd: *The Sixties. Years of Hope, Days of Rage*. New York, 1987, 1993; S. 409ff.

<sup>24</sup> ebenda: S. 410ff.

schon spürbar. Dieses Gespür wird in *Dawn of the Dead* deutlich. Die Gewalt, die der Film repräsentiert, ist mit Sicherheit auch auf das Verrohen einer Gesellschaft zurückzuführen, die sich 15 Jahre lang zur Hauptsendezeit Bilder der Massaker angesehen hatte, die ihre ‚Jungs‘ in einem fremden Land anrichteten. Ähnlich wie Sam Peckinpah einige Jahre zuvor in *The Wild Bunch* (*The Wild Bunch – Sie kannten kein Gesetz* – USA 1969), ist Romero bereit, einer verkommenen Gesellschaft den Spiegel vorzuhalten und sie dabei bis ins Mark zu erschüttern – mit allen filmischen Mitteln.

Der Unterschied zwischen den drei Konzepten, die hier vorliegen, ist interessant.

Bass' Analyse einer Gesellschaft, die sich quasi als Art selbst zu überwinden hat, ist immer noch den utopischen Idealen seiner Zeit verbunden. Das Unmögliche verlangen, ein anderer, besserer Mensch werden – diese Ideen nimmt der Film in seinem metaphorischen Setting äußerst ernst. Aus historischer Sicht ist er damit sicherlich rückständig, doch aus seiner eigenen Konzeption heraus bleibt er utopistisch und damit einer im besten Sinne hegelianischen Dialektik verbunden.

Weir scheint dem Menschen kaum noch Chancen zu geben, zumindest dann nicht, wenn dieser an seinem bisherigen Leben festhält. Wir müssen nicht nur die Zeichen der Natur lesen lernen, sondern auch den Blick über den Tellerrand auf andere Ethnien lenken und prüfen, was wir von ihnen lernen können. Ohne behaupten zu wollen, daß gerade *The Last Wave* dafür verantwortlich wäre, nimmt er doch etwas vorweg, daß in den zehn Jahren nach seinem Entstehen sehr wichtig wurde in der Musik, der Literatur, aber auch im Individuellen: das Sich-Vertrautmachen mit der Fremde. Der sogenannte Rucksacktourismus, individuelles Reisen, wurde in den 80er Jahren ein wirkliches Phänomen, man wollte die Fremde erkunden, nicht nur badend am Strand liegen. In der Literatur, vor allem aber der populären Musik, wurden Töne aus Südafrika, der Türkei und dem arabischen Raum etc. ähnlich wichtig wie die Sitar in den 60er Jahren. *The Last Wave* zeigt dieses Bemühen um das Verständnis fremden Denkens, fremder Kulturen schon deutlich. So zeigt Weir das Weltbild der Aborigines auch als „wahr“, ihre Prophezeiung geht in Erfüllung, ihre Gesichte entsprechen der tatsächlich eintretenden Katastrophe. Weir betätigt sich auch, wie Bass, in gewisser Weise als Mahner. Obwohl sein Film mit dem Untergang endet, ist er auch als ein Aufruf zu verstehen, den Untergang abzuwenden, sich selbst zu erkennen als soziales Wesen, nicht als isoliertes.

Romero kommt zu anderen Schlüssen und erzielt damit paradoxerweise ein Ergebnis, das er wohl nicht gewollt hat: Er leistet dem Vorschub, was er eigentlich bekämpft. Ohne an dieser

Stelle eine Diskussion über Medienwirkung beginnen zu wollen, gibt gerade dieser Film ein gutes Beispiel für die gute Absicht und ihre Wirkung: Romeros Anliegen (so man ihm dieses abnimmt, viele werden grundsätzlich sagen, diese Zombiefilme seien dummes und gefährliches, gewaltverherrlichendes Zeug) wurden zum Zeitpunkt der Erstaufführung wohl nicht wahr- oder sehr ernstgenommen. Sein Einfluß – und der war enorm – entstand, wie oben schon erwähnt, vor allem auf der Ebene des Zeigbaren. Obwohl er sich selbst als ‚Linken‘ bezeichnet, fördern seine Bilder aber ein ausgesprochen reaktionäres Weltbild, wenn man sie einfach konsumiert. Er schlägt einen Ton an, der an Zynismus und Menschenverachtung schwer zu überbieten ist. Damit ebnete er – sicher im Zusammenspiel mit einigen anderen Filmen seiner Zeit – den Weg für all die wirklich reaktionären Gewaltorgien, die Sylvester Stallone und Arnold Schwarzenegger in ihren Filmen der 80er Jahre ausagierten.

Hier ist auch der wesentliche Unterschied zwischen *Dawn of the Dead* und den beiden anderen Filmen zu sehen. Während *The Last Wave* und *Phase IV* einen mahnenden, von außen zeigenden Gestus einnehmen, scheint Romeros Zombieorgie schon Teil der Apokalypse zu sein. Er ist Teil der Verkündigung. Im griechischen *apokalypsis* verbirgt sich keine Metaphysik der Katastrophe, sondern ein Sprachakt – die Ent-Hüllung, Ent-Deckung<sup>25</sup>. Das Sprechen von der Apokalypse wird zum performativen Sprachakt. Übertragen auf die Bilder bedeutete dies, daß sie schon ein Teil der Verkündigung sind, vielleicht aber auch mehr. Vielleicht sind sie die ersten (postmodernen) Boten der Katastrophe. Im Sinne Baudrillards hätten sich in dem Moment, als sich die Flugzeuge am 11. September 2001 in das World Trade Center bohrten, die Prophezeiungen erfüllt. Nicht mehr zu unterscheiden sind Realität, Fiktion und Hyperrealität<sup>26</sup>. In diesem Falle wäre das Erleben des Films eine apokalyptische Erfahrung, der Moment, wenn der Film vorbei ist und im Saal das Licht angeht, der der Verheißung.

*Dawn of the Dead* deutet am stärksten auf die Gründe hin, warum das breite Massenpublikum Filme apokalyptischen Inhalts goutiert. Es gibt in einer komplexen Welt, die moralische und ethische Grundsätze und Entscheidungen zusehends schwerer macht, einen ausgeprägten Wunsch nach Simplizität. Gut/Böse, Richtig/Falsch – Fragen dieser Art waren vor 1963 und dem Kennedy-Mord weitaus einfacher zu beantworten als danach. Und nach den Erfahrungen der späten 60er und der 70er Jahre waren sie fast überflüssig geworden. Man war sich selbst

---

<sup>25</sup> Vgl: Bahr, Petra: „Das Ende ist da“. Anmerkungen zu einer heiklen Sprechpraxis an der Zeitenwende; in: Frölich, Margrit/Middel, Reinhard/Visarius, Karsten: Nach dem Ende. Auflösung und Untergänge im Kino der Jahrhundertwende. Marburg, 2001; S.10f.

<sup>26</sup> Vgl: Baudrillard, Jean: Der Geist des Terrorismus. Wien, 2002; S. 65-79.



nicht mehr sicher und Amerika, die USA als – auch moralische – Idee vollkommen diskreditiert. Aus dem erstarkenden Wunsch, diesen moralischen Bankrott, wenn nicht schon überwinden, so doch zumindest verdrängen zu können, entsteht die Sehnsucht nach einfachen und radikalen Antworten<sup>27</sup>. Eine Gesellschaft im psychotischen Zustand, ihrer selbst entfremdet und unsicher im Bezug auf ihre Werte, verbannt alles Transzendente und fördert die „profane Apokalypse“.

---

<sup>27</sup> Vgl: Heuermann; S. 103ff.

## 7. Filmographie

- A Nightmare on Elm Street* (Nightmare-Mörderische Träume – Wes Craven - USA 1984)
- Apocalypse Now* (*Apocalypse Now* – Francis Ford Copolla - USA 1976-79)
- Armageddon* (*Armageddon* – Michael Bay – USA 1998)
- Ben Hur* (Ben Hur – William Wyler - USA 1959)
- The Birds* (*Die Vögel* – Alfred Hitchcock - USA 1963)
- Cabiria* (*Cabiria* – Giovanni Pastrone - Italien 1914)
- Dawn of the Dead* (*Zombie* – George A. Romero - USA 1979)
- Det sjunde inseglet* (*Das Siebente Siegel* – Ingmar Bergman - Schweden 1956)
- Earthquake* (*Erdbeben* – Mark Robson - USA 1974)
- Friday the 13th* (*Freitag der 13.* – Sean S. Cunningham - USA 1980)
- The four horsemen of the apocalypse*  
(*The four horsemen of the apocalypse* – Rex Ingram - USA 1920/21)
- Gojira* (*Godzilla* – Inoshiro Honda/Terry.O. Morse - Japan 1954)
- Independence Day* (*Independence Day* – Roland Emmerich – USA 1996)
- Intolerance* (*Intolerance* – David Wark Griffith - USA 1916)
- The Last House on the Left* (*Das letzte Haus links* – Wes Craven - USA 1971)
- The Last Wave* (*Die letzte Flut* – Peter Weir - Australien 1977)
- Metropolis* (*Metropolis* – Fritz Lang - Deutschland 1926)
- The Poseidon Adventure* (*Poseidon Inferno* – Ronald Neame - USA 1972)
- PhaseIV* (*PhaseIV* – Saul Bass - GB 1973)
- The Ten Commandments* (*Die Zehn Gebote* – Cecil B. DeMille - USA 1923/USA 1956).
- The Texas Chainsaw Massacre* (*Blutgericht in Texas* – Tobe Hooper - USA1974).
- Twothousand Maniacs* (*Twothousand Maniacs* – Gordon Hershell Lewis - USA 1964)
- The Wild Bunch*  
(*The Wild Bunch* – Sie kannten kein Gesetz – Sam Peckinpah - USA 1969)
- Zabriskie Point* (*Zabriskie Point* – Michelangelo Antonioni - USA 1969/70)

## **8. Literatur**

Agamben, Giorgio: *Homo sacer. Die souveräne Macht und das nackte Leben*. Frankfurt a.M., 2002.

Baudrillard, Jean: *Der Geist des Terrorismus*. Wien, 2002.

Benjamin, Walter: *Kapitalismus als Religion*. Frankfurt a.M. 1987.

Bloch, Ernst: *Das Prinzip Hoffnung. Dritter Band*. Frankfurt a.M., 1977.

Chatwin, Bruce: *Traumpfade*. Frankfurt a.M. 1992.

Friedrich, Andreas (Hrsg.): *Filmgenres. Fantasy- und Märchenfilm*. Stuttgart 2003.

Frölich, Margrit/Middel, Reinhard/Visarius, Karsten: *Nach dem Ende. Auflösung und Untergänge im Kino der Jahrhundertwende*. Marburg, 2001.

Gittlin, Todd: *The Sixties. Years of Hope, Days of Rage*. New York, 1987, 1993.

Heuermann, Hartmut: *Medienkultur und Mythen. Regressive Tendenzen im Fortschritt der Moderne*. Reinbek bei Hamburg, 1994

Hille, Rolf: *Worauf hoffen wir? Die Zukunft der Welt und die Verheißung des Reiches Gottes*. Wuppertal, 1999.

Koch, Klaus/ Otto, Eckart/ Roloff, Jürgen/ Schmoldt, Hans (Hrsg.): *Reclams Bibellexikon*. Stuttgart, 2000.

Koebner, Thomas (Hrsg.): *Filmgenres. Science Fiction*. Stuttgart, 2003.

Köhne, Julia/Kuschke, Ralph/Meteling, Arno (Hrsg.): *Splatter Movies. Essays zum modernen Horrorfilm*. Berlin, 2005.

Mühlmann, Wilhelm E.: *Chiliasmus und Nativismus. Studien zur Psychologie, Soziologie und historischer Kasuistik der Umsturzbewegungen*. Berlin, 1961.

Schätzing Frank: *Der Schwarm*. Frankfurt a.M., 2005.

Seeßlen, Georg: *Kino des Utopischen. Geschichte und Mythologie des Science-Fiction-Films*. Reinbek bei Hamburg, 1980.

Timmer, Andreas Arnold: *Making the ordinary extra-ordinary. The film-related work of Saul Bass*. New York, 1999.

Vorgrimler, Herbert: *Geschichte der Hölle*. München, 1994.