Zeitschrift: Zoom : Zeitschrift für Film
Herausgeber: Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst
Band: 45 (1993)
Heft: 12

Artikel: Am Ende der Zeiten : Befreiung vom Hass
Autor: Martin, Gerhart Marcel
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-931931

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

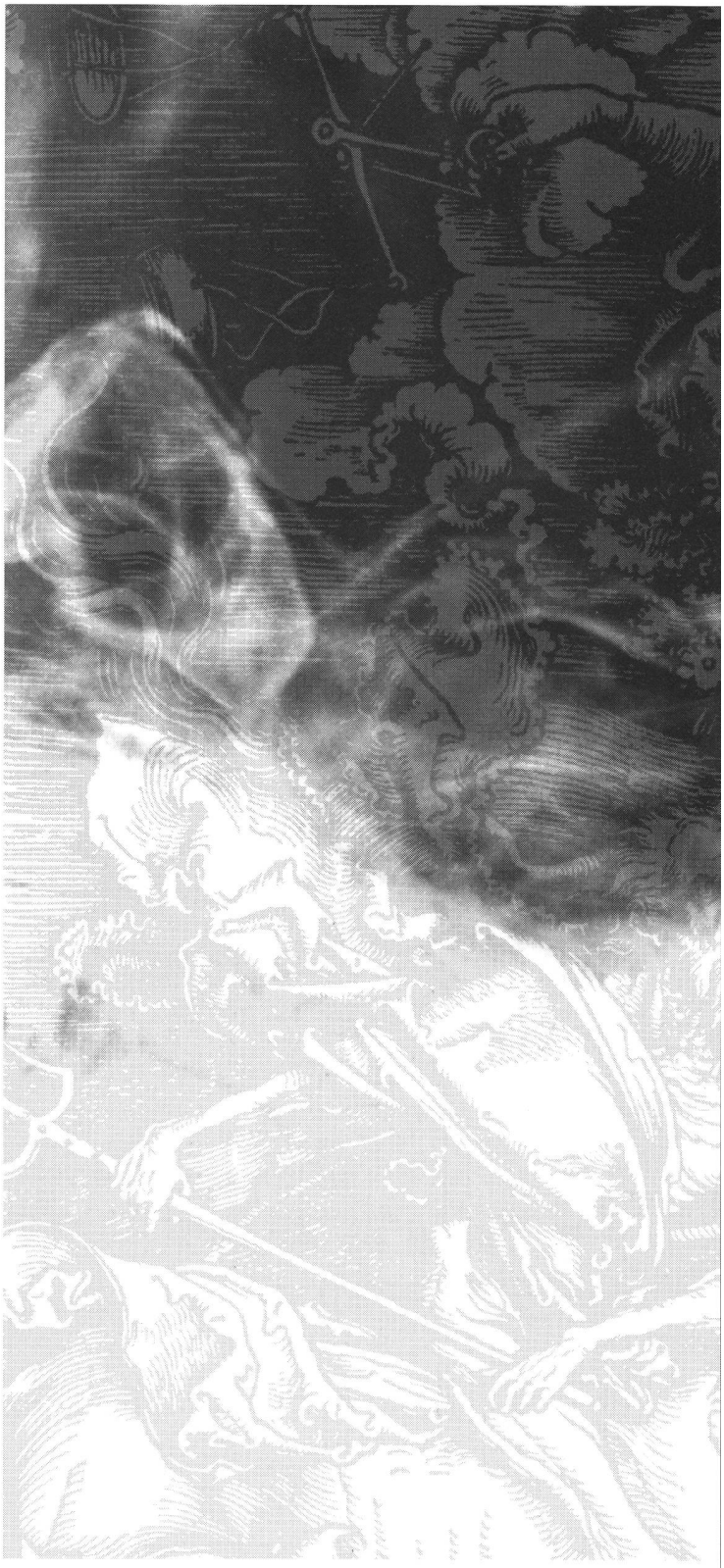
Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 19.11.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Am Ende der Zeiten

Ohne eigentliche Weltuntergänge zu inszenieren, befassen sich immer wieder renommierte Regisseure mit privaten und gesellschaftlichen Katastrophen. Der Marburger Theologieprofessor Gerhard Marcel Martin untersucht, welche apokalyptischen Motive, Dimensionen und Dramaturgien sie dabei verwenden.



Gerhard Marcel Martin

Im Rahmen einer Bildungsveranstaltung wurde mir die herausfordernde Frage gestellt, ob und wie es gelingen kann, klassische jüdische und christliche Vorstellungen von Apokalypse – Untergang eines Äons mit Feuer und Endgericht und das Kommen einer Neuen Welt – inhaltlich, strukturell und ästhetisch in Beziehung zu bringen sind mit gegenwärtigen international beachteten und diskutierten Spielfilmen. Zur Wahl standen die sieben folgenden Filme: Jean-Luc Godards *«Week-End»* (1967), Andrej Tarkowskijs *«Soljaris»* (1972), Martin Scorseses *«Taxi Driver»* (1975), Francis Ford Coppolas *«Apocalypse Now»* (1979), Akira Kurosawas *«Ran»* (1985), Léos Carax' *«Mauvais sang»* (1986) und Abel Ferraras *«King of New York»* (1990).

Bei dieser Zusammenstellung war von vornherein interessant und problematisch, dass keiner der sieben ausgewählten Filme direkt von der klassischen (oder von einer modernen) Apokalypse als katastrophischem, ökologischem oder atomarem Weltuntergang handelt – auch wenn Coppola im Titel das Stichwort aufnimmt, und der Napalmbrand in diesem Film genauso und anders als die Autobrände in «Week-End»

: Befreiung vom Hass

Das Grauen vor dem Ende, gestaltet von Albrecht Dürer («Die vier Reiter») und Francis F. Coppola («Apocalypse Now» mit Martin Sheen)

apokalyptische Ausmasse haben mögen. Dabei gibt es unübersehbar zahlreiche Filme, die solcher Erwartung entsprechen: «The Day After» (Nicholas Meyer, 1983), «Offret» (Andrej Tarkowskij, 1985), «Konna yume no mita/Dreams» (Akira Kurosawa, 1990), «Pisma mertwogo tscheloweka/Briefe eines Toten» (Konstantin Lopuschanskij) und andere. Um so spannender ist es, angesichts dieses Faktums trotz allem und erst recht danach zu fragen, ob und welche klassischen apokalyptischen Motive, Themen, Grundkräfte und Dramaturgien auftauchen. Und natürlich muss man von vornherein auch in Erwägung ziehen, dass sich das Filmmaterial aufs Ganze gesehen solcher Fragestellung entzieht, dass apokalyptische Dimensionen verschüttet und/oder gänzlich unerreichbar sind.

Ich kann und will hier nur in äusserster Kürze darstellen, wie die klassischen (biblischen) Apokalypse-Vorstellungen historisch-kritisch und tiefen- bzw. sozialpsychologisch verstanden werden können.[1]

Die Apokalypse findet statt!

Apokalyptische Hoffnungen und Schrekken fangen dort an, wo sich das alttestamentliche Volk Gottes und die neutestamentliche frühchristliche Gemeinde schlechterdings nicht mehr vorstellen können, dass sich Gerechtigkeit und Herrlichkeit Gottes innerweltlich, innergeschichtlich verwirklichen werden. Gottes Gegenwart und menschliches Heil gibt es vielmehr nur durch die Katastrophe, durch den Abbruch dieser Weltzeit hindurch, durch den Eingriff von oben und aussen – so der Danielsche Menschensohn in den Wolken des Himmels (Daniel 7), so das himmlische Jerusalem von oben herab (Offb. d. Johannes 21). Weil gegenwärtige Weltzeit innerweltlich irreparabel zerstört und Gott fern ist, ist ein – gewissermassen abstrakter – Neuanfang das einzig Not-Wendende: Blutbäder und Gerichtsfeuer kosmischen Ausmasses, bevor der heilige Rest, der treu geblieben ist, bevor auch die, die bis zum Martyrium an Jesus festgehalten haben, in einer neuen gewaltlosen und freundlichen Welt leben werden.

Das ist – genauso grob wie in Hauptlinien angedeutet – der Hintergrund der Verkündigung Jesu, die Folie neutestamentlicher Welterfahrung und -erwartung. Es ist nicht abwegig, vieles, was im Zentrum der Botschaft Jesu steht, als Anknüpfung, als Bestätigung *und* Widerspruch zu diesem «Zeitgeist» zu verstehen. Sein Bussruf (wie der des Johannes) meint die letzte Möglichkeit der Umkehr vor dem Gericht; seine Ankündigung der in seiner Gegenwart einbrechenden Nähe der Gottesherrschaft bricht den apokalyptischen Bann, unter dem die ganze Welt liegt, insofern, als die Kräfte der neuen Welt in ihm, in seinen Wundern und Gleichnissen bereits gegenwärtig und wirksam sind.

Freilich scheint das Neue Testament als Ganzes in die alten apokalyptischen Töne zurückgefallen zu sein. Das humanistische und jesuanische Ärgernis besteht darin, dass sich im Überlieferungs- und Gedankengut des Neuen Testamentes Katastrophenerwartungen, Rachephantasien, Höllenvisionen breitmachen, die Lichtjahre entfernt zu sein scheinen von der Liebesbotschaft Jesu. – Wie mit diesen Sachverhalten umgehen? Die Bilder der Qual und des Grauens, der Rache und des Zornes Gottes sind wohl nur zu verstehen aus der Situation der jungen christlichen Kirchen in der Bedrängnis der scharfen Verfolgungen am Ausgang des ersten Jahrhunderts. Hier drücken sich im Festhalten am Namen Jesu und in der Hoffnung auf das von ihm angekündigte und in ihm angebrochene Reich Widerstand und Widerspruch aus. Motor neutestamentlicher Apokalyptik ist die enttäuschte und dennoch festgehaltene Erwartung der grundstürzenden Veränderung aller Gewaltverhältnisse – mit (Gegen-)Gewalt. Dabei sollte nicht unberücksichtigt bleiben, dass hier – wie zumeist in gegenwärtigen Entwürfen von Befreiungstheologien - die Machtlosen auf *Gottes* gewaltigen Eingriff hoffen, dass sie, auf wie verzerrte Weise auch immer, ihrer Sehnsucht Ausdruck verleihen, «dass der Mörder nicht über das unschuldige Opfer triumphieren möge» (M. Horkheimer). Dennoch ist in der Theologie- und Kirchengeschichte ein Missbrauch und eine Umfunktionierung dieser an sich schon problematischen Vorstellungen durch die jeweils Herrschenden unübersehbar. Unausweichlich muss die Frage gestellt werden, ob dadurch jeder Gebrauch apokalyptischer Schriften desavouiert ist.

Atomarer Weltuntergang: «The Day After» von Nicholas Meyer.

Apokalyptischer Realismus: «Dreams» von Akire Kurosawa.

Man wird mit der Antwort sehr zurückhaltend sein müssen; aber ich wage ein paar leitsatzartige Formulierungen: Apokalyptische Visionen und Erwartungen über umfassende Zerstörungen waren und sind keine Hirngespinste, sondern szenische Verdichtungen dessen, was tatsächlich geschehen kann und de facto auch geschieht. Sie sind Ausdruck eines apokalyptischen Realismus. Die Apokalypse findet statt! Insofern ist vieles nicht als «Rachephantasie» zu verstehen, sondern als der Versuch einer theologischen Deutung von Natur- und Geschichtsgeschehen.

Soviel mag nach allem deutlich sein: Apokalyptische Texte im neutestamentlichen Kontext zeigen die – doch wohl realistische – Doppelperspektive zweier Wirklichkeitsverständnisse, die beide Gültigkeit und Plausibilität auf ihrer Seite haben:
- Die gegenwärtige Welt ist weitgehend, über ganze Länder und Epochen, der Herrschaft gegengöttlicher Mächte ausgeliefert.
- Diese Welt wird gegenwärtig fragmentarisch wirksam und zunehmend durchdrungen von den Kräften des Reiches Gottes, das die Welt der Schrecken beenden wird.

Göttliche und gegengöttliche Kräfte liegen im unausweichlichen Streit. Das ist die dramatische und weltgeschichtliche, innergeschichtlich nicht zu versöhnende Grundopposition apokalyptischer Wahrnehmung.

Nach allem komme ich zu der These: Christliche Apokalyptik behält ihr Recht als Sprache und Sprachhilfe der Zeugen und der Opfer – wie in der Vergangenheit so in der Gegenwart. Wo diese Texte eingebettet bleiben in den Horizont der neutestamentlichen Christusverkündigung, sind sie – wie am Ausgang des ersten Jahrhunderts – jedenfalls keineswegs ausschliesslich Rachephantasien und menschenverachtende Durchhalteparolen, sondern Ausdruck von Protest und Widerstand, von Trost und Ermahnung: Jesus nicht zu verraten, die Liebe nicht erkalten zu lassen, wenn Gesetzlosigkeit und Chaos überhandnehmen (Matthäus 24, 12f.). Eben darin ist «paradox», d.h. gegen allen Anschein, das Reich Gottes auch heute wirklich und wirksam. Das macht den konkret-utopischen Realismus des christlichen Weltverständnisses aus.

Jüngstes Gericht auf eigene Faust

Wo anfangen mit den Interpretationsbemühungen? Die Reihenfolge bleibt problematisch; aber ich beginne mit den beiden Filmen, die im New York der Gegenwart spielen und am weitestgehenden in einer (freilich fiktiven) Realwelt von Charakteren und gesellschaftlichen Verhältnissen bleiben.

Die Grundopposition in *«King of New York»* ist Frank White (Christopher Walken) mit seinem Drogenimperium ver-

sus Polizeikräfte mit dem Kommissar Roy Bischof (Victor Argo). Beide Protagonisten sterben, aber keine Welt geht unter. Faszinierend ist, dass der König der Unterwelt durchaus sympathische, weiche und menschenfreundliche Züge hat – und dies nicht (nur) weil er phantasiert, nach dem allergrössten Geschäft in die bürgerliche Welt zurückzukehren, Politiker zu werden und 16 Millionen Dollar für die Erhaltung einer Kinderklinik zu spenden. Vielmehr: White ist kein gewöhnlicher Krimineller, sondern ein Mann mit Stil und Profil, verkehrt in seriösen Kreisen, wird von eben solchem Rechtsanwalt verteidigt und hat moralische Massstäbe eigener Art. Innerhalb der Drogenkartelle ermordet er und lässt er «morden», was nach seinen Vorstellungen untragbar ist – Mietwucher an chinesischen Flüchtlingen oder Kinderprostitution. Dabei exekutiert White natürlich sein eigenes Recht und vertritt – jenseits gesellschaftlicher Ordnung – eine transgesellschaftliche Instanz, ein jeweils Jüngstes Gericht auf eigene Faust. «Ich habe noch nie jemanden umgebracht», sagt er zu Bischof, «der es nicht verdient hat. Weisst Du, es ist ein harter Job; aber jemand muß es ja tun.»

Der von den Polizeikräften zurecht Inkriminierte spielt selbst einen polizeilichen Vollstrecker und fragt den Polizeichef: «Woher nimmst Du Dir das Recht, mich zu richten?» Mit Gewalt wird Gewalttätigkeit ausradiert. Aber gerade dies ist keineswegs ausschliesslich die Logik der Drogenbosse, sondern auch die der Polizei, der gesellschaftlichen Ordnungskräfte, die für sich die «Pflicht» reklamieren, die Bürger zu schützen. «Jedesmal, wenn Frank einen umbringt», sagt ein Polizist, «sind wir mit schuld.» Aber im Gefolge dieser Pflicht kommt es durch die freie Initiative des hitzigen Polizisten Gilley (David Caruso) zu einem Blutbad.

Wir stossen also an die beiderseits überschrittenen Grenzen von Recht und kanalisierter Gewalt. Apokalyptoides Thema in «King of New York» ist das Rache- und Gewaltpotential bei den illegalen wie bei den legalen Waffenbenutzern.

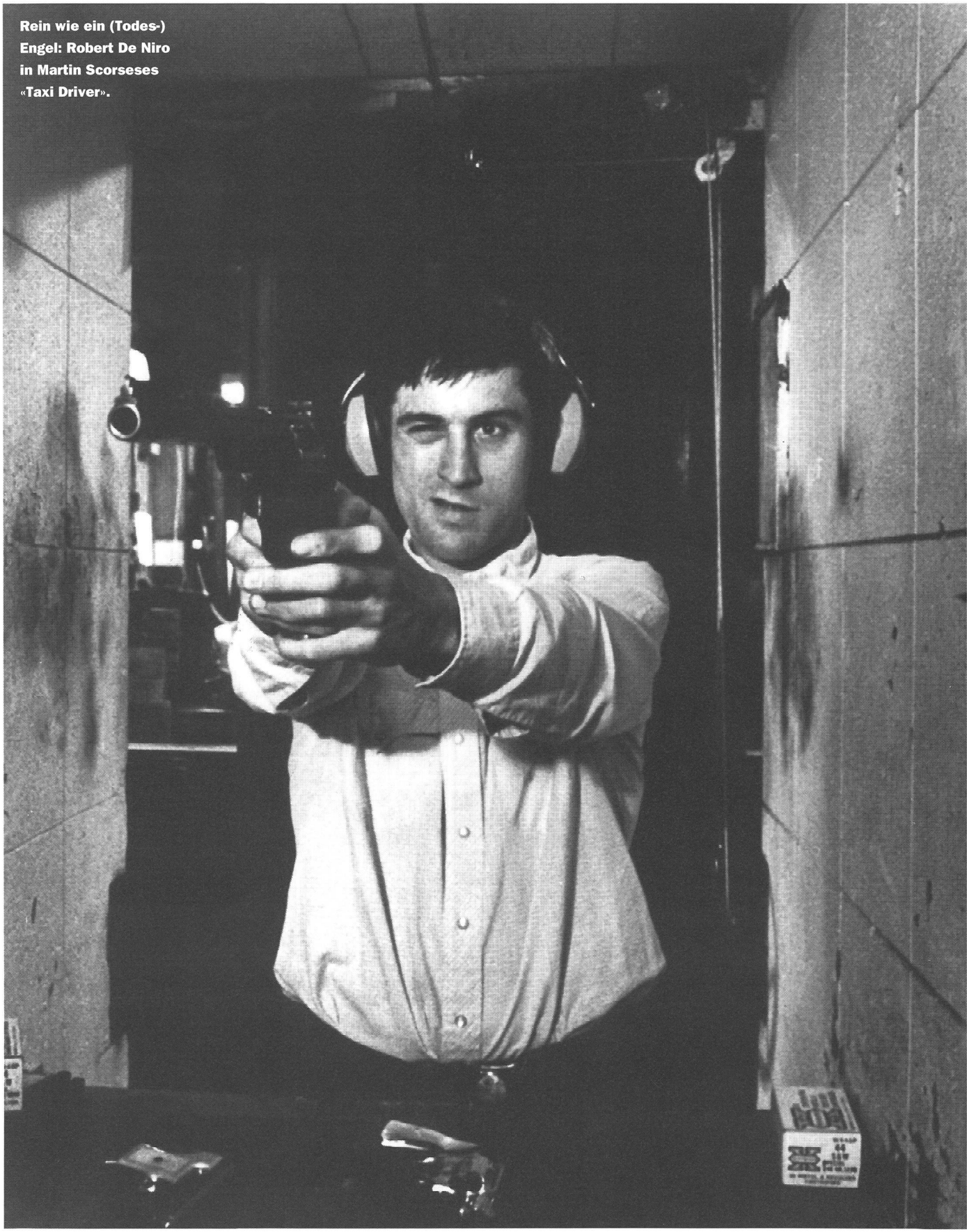
Gottes einsamster Mann

Psychologisch abgründiger, aber auch fassbarer ist Travis Bickle (Robert De Niro), Scorseses *«Taxi Driver»*, den die Kollegen «Killer» nennen, der in Vietnam bei den Ledernacken war. Beim Anstellungsgespräch sagt er von sich selbst, er sei «sauber», «rein wie ein Engel». Travis hat Schlafstörungen, ist kontaktschwach bis -gestört, erotisch und sexuell gehemmt – er, der sich nicht nur im Pornokino, sondern permanent in- und ausserhalb seines Taxis sexuelle Anspiele und reale oder phantasierte Gewalt ansieht und ansehen muss. (Einmal sitzt Scorsese selbst im Fond von Travis' Taxi und sagt, wie er aus dem Gesicht seiner Frau, die fremdgeht, mit einer 44er Magnum einen Bombentrichter machen will.)

Travis vertraut seinem Tagebuch – einem «verzweifelten Versuch der Kommunikation, in dem das Selbstgespräch zum Zeichen der Isolation wird»[2] – an: «Mein ganzes Leben war ich einsam. Ich bin Gottes einsamster Mann.» Aber dann, nach der vollen Hälfte des Films, gibt er sich selbst zu Protokoll, plötzlich geschehe etwas, plötzlich bekomme sein Leben einen neuen Impuls. Travis kauft Waffen und trainiert die «totale Mobilmachung», phantasiert sich als Mitarbeiter des Secret Service und exekutiert exemplarisch das, was seiner Hoffnung entspricht, sie aber keineswegs zu erfüllen vermag. Tagebuch: «Eines Tages wird ein grosser Regen diesen ganzen Abschaum von der Strasse spülen.» Und dem Präsidentschaftskandidaten Palantine (Leonard Harris) sagt er: «Jemand sollte diese Stadt ausmisten»; und er spricht von «abbrennen» und «die Toilette runterspülen».

Travis erschiesst - einem bedrohten Ladenbesitzer zur Hilfe springend - wie nebenbei einen Kassenräuber und versucht, eine Babynutte (Jody Foster) aus einem Bordell zu befreien, wobei er in jeder Hinsicht auf wenig Gegenliebe stösst. Am bewegten Ende des Films sterben eine ganze Anzahl von Zuhältern – unter ihnen ein viel gesuchter Mafiaboss. Die Eltern des Mädchens danken brieflich für die Befreiung ihrer Tochter in die Provinz; und Travis, selbst angeschossen und zunächst im Koma, fährt am Ende des Films wieder Taxi ganz wie zuvor. Nichts hat sich wirklich verändert. Keine Katharsis nach und durch die Gewalt. Die zweite Kinostunde, der kalte Amoklauf war nur eine Episode.

Anders als Frank White hat Travis Bickle keine Gegner – ausser allen oder sich selbst. Jedenfalls ist dieses Gegenüber nicht die Polizei. Seine Duelldialoge übt er mit sich selbst vor dem Spiegel. Beziehungsgestört wie er ist, ist sein Gegenüber nicht zu fassen, auch erotisch nicht zu erobern, darum allenfalls mit grossem Kaliber zu durchdringen, zu töten. Und im Grunde will Travis nichts anderes als die gesellschaftlichen Ordnungsmächte. Er phantasiert, wie erwähnt, Mitarbeiter des Secret Service zu werden; und doch ist er drauf und dran, den Präsidentschaftskandidaten Palantine zu erschiessen; dabei ist wohl weniger ein politisches Motiv im Spiel als Rivalität. Palantine ist stellvertretende Figur für enttäuschte Liebe. Die Frau (Cybill Shepherd), die im Wahlkampagnebüro für den Kandidaten arbeitet, lässt sich auf einen Kontakt mit Travis ein und distanziert sich dann bald und entschieden. Scorsese selbst sagt zu seinem Film: «Im Grunde geht es um Einsamkeit, sexuelle Frustration und verdrängte Gewalt.»[3]

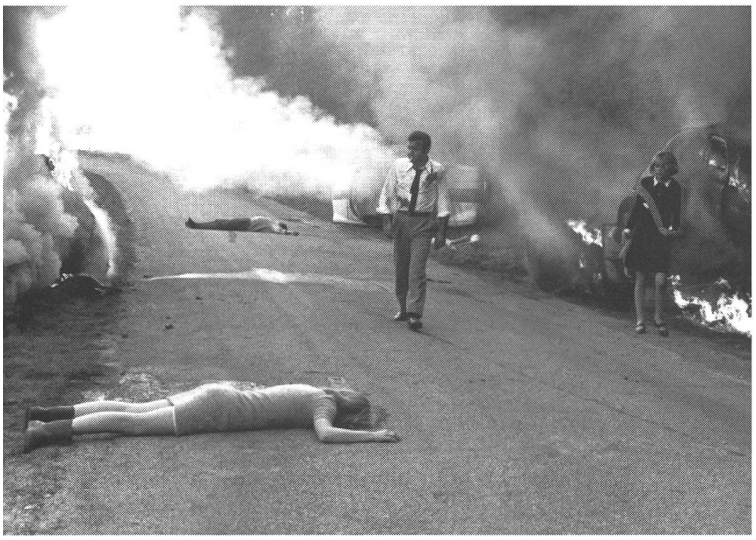


Rein wie ein (Todes-) Engel: Robert De Niro in Martin Scorseses «Taxi Driver».

Zivilisation als Barbarei

Der Schritt von «Taxi Driver» zu *«Week-End»* ist krass, für mich aber paradox-plausibel. Hier vollstreckt sich dauernd das, was sich Travis zutiefst wünscht, sowohl in Hinsicht auf sexuellperverses Ausleben wie auf sadistische Gewalt als Zerstörungswut und -lust. Dabei sind alle Protagonisten im Grunde so zusammenhanglos, psychisch gestört und isoliert wie Travis. Die Zivilisation, die Travis vernichten will, gibt es gar nicht (mehr); noch im Pathos von *révolution* und *libération* und Anti-Imperialismus ist sie dadurch definiert, dass sie sich selbst vernichtet. Mit dem im Film zitierten Friedrich Engels: «Zivilisation ist ein höheres Stadium von Barbarei.» Jedenfalls endet der Film prähistorisch – wenn er nicht schon so begonnen hat: Mord mit Steinschleuder und Kannibalismus. Zivilisation, die diesen Namen verdient hat, scheint es nie gegeben zu haben. Die apokalyptische Enthüllung dieses hoch-intellektuellen Films ist die ungebrochene Herrschaft der Tiere. «Manchmal könnte man zweifeln», sagte der alte Sigmund Freud, «ob die Drachen der Urzeit wirklich ausgestorben sind.»[4] Im berühmten langen Travelling seitwärts, entlang einer stehenden Autokolonne, sieht man auch Löwen und Affen in Transportkäfigen. Im Grunde hat sich ihre Energie schon lange entfesselt.

Noch weniger als bei «Taxi Driver» lässt sich im Krieg aller gegen alle eine Grundopposition (wie etwa in Ferraras «King of New York») ausmachen – oder sie ist auf einer ganz anderen Ebene zu entdecken. Kurz vor Schluss von «Week-End» sitzt ein junger Mann vor einem grossen See und schreit mit Schlagzeugbegleitung Grüsse an den «alten Ozean» heraus; und schon vorher werden ein prähistorischer Stein und ein Wurm in Grossaufnahme gezeigt und naturphilosophisch reflektiert. Vom Stein heisst es, er stamme vom Beginn des Planeten, vielleicht sogar von einem anderen Stern, in jedem Fall gehe er allen Kalendern der Menschen voraus. Beim Bild des Wurmes sagen die Betrachter, wir wüssten gar nichts, wir seien völlig ignorant darüber, was dieser Wurm sei. Im Schlagzeugwirbel wird der «Tiefe des Ozeans» die noch abgründigere «Tiefe des menschlichen Herzens» entgegengestellt. Der Ozean wird mit «ewiger Macht» und «einem Reflex der Unendlichkeit» in Verbindung gebracht. «Sag mir, alter Ozean, wirst du mein Bruder werden? ...Bist du die Wohnung des Prinzen der Finsternis?» Ich wage zu interpretieren: Gegen die Abstürze der Zivilisation, neben der Zivilisation als Absturz bleibt so etwas wie ein dunkles Natursubjekt – kosmisch, transhistorisch, keineswegs religiös verstanden oder gedeutet.



Barbarische Zivilisation: «Week-End» von Jean-Luc Godard

Das Grauen

Eigentlich sind wir mit «Week-End» bereits auf dem Weg ins «Herz der Finsternis», wie Joseph Conrads Romanvorlage (1911) für Coppolas *«Apocalypse Now»* heisst, bis ans Ziel gegangen: in den Dschungel, in dem dessen Gesetze, dessen Gesetzlosigkeit gilt: The horror/Das Grauen. Freilich realisiert sich dieses Grauen durch den *ganzen* Film hindurch; die Expedition nach Kambodscha, um Kurtz (Marlon Brando) als psychotisch gestörten (Ex-)Militär und Gewaltherren zu liquidieren, zeigt die Allgegenwart von Libido *und* Aggression, von Lust *und* Grausamkeit auf allen Ebenen: Szenen brutaler Gewalt unter Militärs und gegen Zivilisten, Pfeile aus dem Dschungel, eine Urwaldkatze, erotische Shows für die US-Truppen und deren Hysterie, Strandparties mit Rolling-Stones-Music und Surfen. Aber hier, am Schluss der Reise, verdichtet sich diese terroristische Realität und kommt in der schliesslichen, in der Kritik freilich heiss umstrittenen Konfrontation von Willard (Martin Sheen) und Kurtz zu einer gewissen dialogischen Klärung.

Kurtz hat eine vergleichbar/unvergleichliche Karriere wie Travis von einem ordentlichen, weitgehend unauffälligen Militär zum psychisch gestörten, isolierten Gewalttäter. Sehr signifikant in diesem Zusammenhang ist die Notiz, die als Überschreibung eines gedruckten Textes bei ihm gefunden wird: «Werft die Bombe. Rottet sie alle aus.» Am Schluss steht also die Vision der totalen (mit grosser Wahrscheinlichkeit atomaren) Vernichtung; aber im Dialog mit Willard gibt es deutlich auch theatralisch-philosophische Zwischentöne. Kurtz' letzter Satz: «Wir bilden junge Männer aus, um auf Menschen Bomben abzuwerfen. Aber ihre Kommandeure wollen ihnen nicht erlauben, 'ficken' auf ihre Flugzeuge zu schreiben, weil das obszön ist.»

(Auch) danach wären die eigentlichen Antagonisten *libido* und *aggressio, eros* und *thanatos;* und der Wunsch nach der totalen Vernichtung wäre die Reaktion enttäuschter, verzweifelter, verbotener Sehnsucht nach Leben und Liebe – ganz ähnlich, wie sich Travis, freilich viel privater, um es angemessen paradox zu formulieren, «Liebe erschiesst». Aber «Apocalypse Now» geht noch weiter. Für Kurtz scheint es eine Wirklichkeit jenseits der Alternative *eros/thanatos* zu geben. Er berichtet von jenen Vietnamkindern, denen die von den US-Soldaten geimpften Arme – aus welchen Ängsten heraus auch immer – abgehackt wurden; er erzählt, wie er zunächst selbst absolut schockiert reagierte, dann aber

«war mir, als würde ich durchbohrt, durchbohrt von einer diamantenen ... Kugel, direkt durch die Stirn. Und ich dachte, mein Gott, diese Schöpferkraft, dieses Genie, dieser Wille, das zu vollbringen, vollkommen, unverfälscht, vollendet, Kristall, makellos. Und dann wurde mir klar, dass sie viel stärker als wir waren, weil sie alles ertragen konnten. Das waren keine Ungeheuer, das waren Männer, trainierte Einheiten. Diese Männer, die mit ihren Herzen kämpften, die Familien haben, Kinder, die erfüllt sind von Liebe (!), dass sie die Kraft haben..., das zu vollbringen... die Überzeugungen haben und die dennoch imstande sind, ohne Hemmungen ihre ursprünglichen Instinkte einzusetzen, um zu töten, ohne Gefühle, ohne Leidenschaft, vor allem ohne Strafgericht.»

«Das Grauen», das Schlusswort des Films, wäre danach die Wirklichkeit, in der es auf keiner Ebene eine einsichtige und wirksame Trennung mehr gäbe zwischen Liebesenergie und Destruktionspotential. Eine Konsequenz und ein Teil dieses Grauens bestehen dann wohl auch darin, dass es

Vision der totalen Vernichtung: «Apocalypse Now» von Francis F. Coppola

innerhalb gesellschaftlicher und urtümlich-archetypisch unauflösbarer Gewaltzusammenhänge keine moralische Norm oder Instanz gibt und geben kann – auch kein Jüngstes Gericht irgendeiner Art -, die urteilen oder verurteilen dürften oder könnten. Kurtz zu Willard: «... Sie haben kein Recht, mich einen Mörder zu nennen. Sie haben das Recht, mich zu töten, Sie haben ein Recht, das zu tun, aber Sie haben kein Recht, über mich ein Urteil zu fällen.»

Und hier scheint mir Coppola, von den ersten Einstellungen an, ästhetisch und inhaltlich konsequent, um nicht zu sagen: genial. Die Kamera sieht und bewertet nicht. Die Augen Willards (immer wieder gezeigt) sehen, beobachten, sind Zeugen des Geschehens, statt dass Willard in den Aktionen und Passionen der anderen mitgefangen ist – extrem etwa, wenn die Bunnies für die Soldateska eingeflogen werden. Willard bleibt im beobachtenden Gegenüber. Dazu und darüber hinaus: Willard schreibt (in den Film einmontiert) Tagebuchnotizen, Protokolle – ein narratives Gegenüber zum Geschehen und zum bildlich Gezeigten. Er sichtet das biografische Material von Kurtz; die Kamera legt es vor. Indizien ohne Urteil – darin liesse sich ein Aspekt von innerweltlichem und Jüngstem Gericht entdecken; aber es ist eben nur deren erste Etappe, nicht der Vollzug. Die Ermordung von Kurtz, wahrscheinlich sogar die Vernichtung seines ganzen Dschungelreiches durch Napalmbomben, zeigen erst die letzten Filmminuten und der Titelnachspann.

Transmundane Realität

Andrej Tarkowskijs *«Soljaris»* zeigt auf seine Weise ein gesellschaftlich und wissenschaftlich nicht kompatibles, uneinholbares, science-fiction-artig reales, keineswegs nur inner-psychisches Gegenüber – eine gallertartige Gehirnmasse, den «Ozean», der den ganzen Planeten Solaris umgibt und der – trotz allem – in Korrespondenz steht zu menschlichen Schicksalen. Er rekonstruiert, materialisiert Erinnerungen jenseits irdischer Gesetze von Raum, Zeit und Kausalität. Er ermöglicht kritische Erinnerung – ganz wie das klassische Jüngste Gericht – und auch hier, wie in «Apocalypse Now», ohne zu beurteilen oder gar zu verurteilen.

Freilich gibt es miltärpolitische und wissenschaftliche Ignoranz gegenüber dieser transmundanen Realität. Aber Kelvin (Donatas Banionis), der als kritischer Psychologe auf Station über Solaris geht – und noch radikaler als Willard als Zeuge ins Geschehen mit einbezogen wird – und mehrmals seiner Frau wiederbegegnet, die er auf der Erde durch Selbstmord verloren hat, dieser Kelvin gibt seine Hoffnung, den Kontakt zu dieser Macht herzustellen, die keineswegs (nur) dämonisch-destruktiv ist, nicht auf – genauso wie der belächelte und psychiatrisierte Zeuge Barton (Wladislaw Dworschezkij) seine Erfahrungen vor wissenschaftlichen Gremien nicht zu widerrufen bereit ist. «Apokalypse» ist hier – ganz dem ursprünglichen griechischen Wortsinn (aufdecken, enthüllen) entsprechend – das Offenbarwerden eines anderen, fremden, transmundan-transzendenten Gegenübers, das die wahren Obsessionen und Wünsche der Menschen bis in deren Unbewusstes hinein aufdeckt.[5]

Befreiung vom Hass

Vielleicht ist in dieser knappen Film-Auswahl Akira Kurosawas *«Ran»* der apokalyptisch aufgefächerste, klassischste Film zum Thema: Persönlichkeiten zerbrechen, eine Dynastie geht unter; der Charakterbereich findet genauso intensiv Beachtung wie die weltpolitische Herrschaft. Die Rollen sind breit ausdifferenziert vom absoluten Herrscher und seiner Familie zu den Opfern und zum Hofnarren, der auf seine Weise Zeuge und Gegenüber ist. Und wenn irgendein Filmautor der Reihe, dann berührt Kurosawa die religiöse Dimension. Der Fürst Hidetora teilt gegen Ende seines Lebens sein Reich unter seinen drei Söhnen auf und wünscht Frieden. Aber der jüngste Bruder Saburo sagt und sieht von vornherein die Wahrheit: «Auch wir sind Kinder dieser Zeit.» 50 Jahre Gewaltherrschaft prägen und lassen sich nicht von heute auf morgen in Frieden verwandeln. Überall sind fortgesetzte Machtgelüste, Rachepläne. Gewalt, Haß, Fluch liegen über allem und allem zugrunde.

Trotzdem gibt es das absolute Gegenüber, nicht – wie bisher erfragt und bisweilen gefunden – in der Liebe, aber im Nicht-Hass, in der Barmherzigkeit. Damit konfrontiert in der Person seiner Schwiegertochter Sue, sagt Hidetora: «Wenn Du mich hassen würdest, wäre mir leichter ums Herz.» Aber Sue verweist auf den barmherzigen Buddha, dessen Existenz Hidetora in Frage stellt. Und auf seinem Weg durch Wahnsinn und Fluchtorte kommt er zu Sues Bruder, dem Prinzen Tsurumaru, dem er als kleinem Jungen die Augen ausstach, nachdem er die ganze Familie umgebracht hatte. Auch dieser Prinz vergilt nicht, sondern gewährt Obdach und betet zum Buddha, ihn vom Hass zu befreien, so wenig er vergessen kann und keine Nacht in Frieden schläft.

«Das letzte Bild, das Ende: der schöne Blinde auf einem Felsplateau, hinter ihm die verkohlten Überreste einer Burg. Langsam tastet er sich mit seinem langen Blindenstab vorwärts, dem Abgrund entgegen. Aber er stürzt nicht, er strauchelt nur. Ein kleines Buddha-Bild, das ihm seine Schwester gegeben hat, gleitet ihm aus der Hand, fällt in die Tiefe.
Das Ende? Der Blinde dort oben atmet noch, auf Buddhas Bild

Anstatt Hass Barmherzigkeit: «Ran» von Akira Kurosawa

fällt ein Lichtstrahl, man sieht, daß der Gott lächelt. Und plötzlich hört man auch die Flöte wieder, die der Blinde verloren hat. Dann bleibt der Film stehen.»[6]

Summa summarum: Allgegenwärtige unausweichliche Gewaltzusammenhänge – auch und gerade in «Ran» – versus Nicht-Hass/Barmherzigkeit. Ein radikaler Antagonismus. Doppelte Wirklichkeitswahrnehmung. Apokalyptische Grundstruktur. ■

Gerhard Marcel Martin ist Professor für Praktische Theologie an der Philipps-Universität, Marburg. Sein Beitrag ist die (von der Redaktion) gekürzte Fassung eines Vortrags, den er an den Salzburger Filmgesprächen 1993 zum Thema «Weltuntergänge – Apokalypse im Film» im Bildungshaus St. Virgil gehalten hat.

Anmerkungen

1 Vgl. meine Arbeiten zum Themenbereich: Weltuntergang. Gefahr und Sinn apokalyptischer Visionen. Stuttgart 1984. – Vorstellungen zur Apokalypse. Kulturkritische, tiefenpsychologische und theologische Refexionen, in: P.M.Pflüger(Hg.):Apokalyptische Ängste und psychosoziale Wirklichkeit. Fellbach-Öffingen, 1985, 103-122. – Auf zum letzten Gefecht? Wie die Endzeitvisionen der Bibel zu verstehen sind, in:Publik-Forum 16(1987),Nr.6, 27.März 1987, 30f. – Die folgenden Absätze sind eine weitgehend wörtliche Kurzfassung des zuletzt genannten Beitrags.

2 Hans Günther Pflaum,in:Martin Scorsese. (Reihe Film 37). München/Wien 1986, 131.

3 Zitiert bei H.G.Pflaum, vgl.Anm.2, 136.

4 Sigmund Freud:Die endliche und die unendliche Analyse, in: ders.: Gesammelte Werke XVI, London 59-99, 73.

5 Näheres zu Solaris vgl. meinen Beitrag: Zwei theologische Filmkommentare, in: Pastoraltheologie 81, 1992, 520-532, bes. 527 ff.

6 Benjamin Henrichs: Der Triumph des Todes, in: DIE ZEIT Nr.16, 11.April 1986, 49f.