

CHARLES MARTIG · ZÜRICH

Populäre Apokalyptik

Weltuntergang und Neuschöpfung im Kino

Die Auseinandersetzung mit der Katastrophenphantasie hat an der Schwelle zum neuen Jahrtausend eine außerordentliche Vermarktungswelle ausgelöst. Das Thema »Weltuntergang« ist derart präsent, daß eine gewisse Übersättigung bei den Konsumenten von Medienprodukten bereits deutlich festzustellen ist. Wenn der Weltuntergang nur noch dazu dient, ein definitives Ausrufezeichen zu setzen und damit den Umsatz von globalisierten Medienunternehmen zu steigern, wird die apokalyptische Idee zur Marketingstrategie degradiert. Aus der Perspektive der jüdisch-christlichen Apokalyptik gehört jedoch zur Vorstellung des Weltuntergangs immer auch die Hoffnung auf den Neuanfang.¹ Im Rahmen der bildenden Kunst ist dieser Zusammenhang bewußt reflektiert. Beispielsweise in der Ausstellung »Weltuntergang & Prinzip Hoffnung« von Harald Szeemann, die bereits im Titel die tiefgreifende Verknüpfung von Katastrophe und Neuschöpfung andeutet.² Auch im Filmschaffen existiert eine ernsthafte Auseinandersetzung mit der Apokalyptik, die diesen Zusammenhang cinematographisch aufarbeitet. Exemplarisch ist hier vor allem das Werk des Engländers Derek Jarman sowie des Australiers Peter Weir. Die Bedeutung dieser beiden Regiewerke wird jedoch erst sichtbar, wenn sie einerseits im Kontext der Filmgeschichte und andererseits vor dem Hintergrund des spektakulären Kinos der 90er Jahre betrachtet werden.

1. »Cabiria« – epischer Höhepunkt im Historiendrama

Bereits in seinen Anfängen hat sich das Medium Film der Darstellung von Katastrophenszenarien zugewandt. Mit *Cabiria* entstand 1914 ein monu-

CHARLES MARTIG ist Publizist und Theologe; er arbeitet als Filmbeauftragter beim Katholischen Mediendienst, Zürich.

mentaler Historienfilm, der in einer epischen Dramatik erstmals die verheerende Zerstörungskraft eines Vulkanausbruchs darstellt. »Diese von Giovanni Pastrone entworfene und von Gabriele D'Annunzio mit Text versehene ›historische Vision‹ ist das unzweifelhaft bedeutendste Werk des italienischen Stummfilms, der erste Film in der Geschichte des internationalen Films überhaupt, bei dem von einer eigentlichen Regie die Rede sein kann.«³ Die Geschichte der kleinen Cabiria, die als Kind aus Sizilien entführt und in Karthago auf dem Sklavenmarkt verkauft wird, nach einer abenteuerlichen Flucht aber als junge Frau nach Rom zurückkommt, ist nur ein Motiv in diesem Filmepos, das die ganze Geschichte des Zweiten Punischen Krieges (3. Jahrhundert) und die Eroberung der Stadt durch Scipio schildert. »Pastrone, damals dreißig Jahre alt, gestaltete in ›Cabiria‹ zum ersten Mal in der Geschichte des Films mit den Mitteln der Beleuchtung, stellte als erster die Kamera, Instrument der bildhaften Erzählung, auf einen Wagen und ließ sie durch die Räume wandern und den Schauspielern folgen, womit sich ein unausschreitbar weites Feld sprechender Ausdrucksmöglichkeiten eröffnete. ›Cabiria‹ nun stellte nicht allein eine äußerste Anstrengung in der nun einmal eingeschlagenen Richtung des historischen Kostümfilms dar, sondern bildete zugleich das Ende dieser Gattung. Denn mehr konnte nicht mehr geleistet werden.«⁴

Pastrone setzte bereits 1914 den Standard für die Darstellung von schwerwiegenden Katastrophen im Film. Das spektakuläre Historiendrama *Cabiria* prägte nicht nur das italienische Kino, sondern wirkte auch stilbildend auf die Monumental- und Bibelfilme in der amerikanischen Filmproduktion: Von David Wark Griffith's *Vision Intolerance* (1916) über die Ben-Hur-Verfilmungen bis zu den historisierenden Bibelfilmen von Cecil B. de Mille – bekannt sind vor allem *The King of Kings* (1927) sowie *The Ten Commandments* (1957) – gibt es eine gemeinsame Linie in der Gestaltung. Mit der Zerstörungsgeschichte von *Sodom und Gomorrha* (1961) war das Genre des Monumentalfilms Anfang der 60er Jahre weitgehend erschöpft. Die Tendenz in der Inszenierung, über alles menschliche Maß hinaus das Monumentale zu betonen und insbesondere auch in der Darstellung der Weltzerstörung dem Eingriff von Naturgewalten sowie übernatürlichen Kräften einen Vorrang einzuräumen, machte den historisierenden Kostümfilm unverwechselbar.

Mit der Entstehung des klassischen Genres Katastrophenfilm in den siebziger Jahren kamen eine Vielzahl von Filmen auf den Markt, die sich der Zerstörungphantasie ausgiebig widmeten. Vom brennenden Hochhaus über den Flugzeugabsturz bis zur Schiffskatastrophe, vom Staudammbruch bis zum Vulkanausbruch wurden sämtliche Varianten vorgeführt. Ganz entscheidend für diese Filme – stellvertretend genannt sei hier der Klassiker *Towering Inferno* (*Flammendes Inferno* 1974) – ist das

grundlegende Mißtrauen gegenüber der technischen Kontrollierbarkeit der Naturgewalten. Die Geschichten erzählen von menschlichem Versagen, das eine Gruppe von unschuldigen Menschen in höchste Lebensgefahr bringt. Dabei bleibt bis zum Schluß offen, wer die (begrenzte) Katastrophe überlebt und wer sterben wird. Diese Konstellation der Ungewißheit spielt eine wichtige Rolle für die Attraktivität des Katastrophenfilms. Das Publikum erlebt hier eine Lust am Untergang, die jeweils bis an den Abgrund führt. Die chaotische Auflösung der Ordnung hatte Mitte der siebziger Jahre im Kino eine dermaßen hohe Konjunktur, daß sich David Annan fragte: »Catastrophe – The End of the Cinema?«⁵ Nach der schwerwiegenden Niederlage der USA im Vietnam-Krieg und angesichts der Erdölkrise fand das Kino-Genre einen besonders fruchtbaren Nährboden. Mit dem anschließenden wirtschaftlichen Aufschwung in den achtziger Jahren verabschiedete sich der Katastrophenfilm von der Kinoleinwand – bis zu seiner erstaunlichen Renaissance.

2. Weltuntergang als Spektakel

Während das Jahr 2000 mit Riesenschritten näher rückt, haben zahlreiche Kino-Helden kaum mehr Zeit, drohendes Übel abzuwenden. Sie kämpfen gegen tickende Uhren, tödliche Bomben und den bevorstehenden Weltuntergang. Auf den ersten Blick sind Filme wie *Armageddon* (1998) von Michael Bay spektakulär erzählt und für ein jugendliches Publikum bestimmt. Bereits der Titel gibt zu verstehen, daß es hier um nichts Geringeres als die endzeitliche Schlacht zwischen Gut und Böse, zwischen den göttlichen und gegengöttlichen Kräften geht. Der bekannte Action-Star Bruce Willis verkörpert den harten und unbezwingbaren Helden, der von der US-Regierung den Auftrag erhält, einen Meteoriten zu sprengen, der direkt auf die Erde zurast und die Welt bedroht. Dieses Katastrophenszenarium ist der Rahmen für eine herzergreifende Vater-Tochter-Beziehung und den (fast) aussichtslosen Kampf gegen die tödliche Gefahr. Trotz aller Widerstände und Widrigkeiten gelingt die Rettung der Welt: Der Held löst die Atombombe auf dem Meteoriten von Hand aus und opfert sich stellvertretend für die gesamte Menschheit.

In *Armageddon* werden biblische Versatzstücke aus der christlichen Tradition verwendet und für die Vermarktung genutzt. Der Erfolg an der Kinokasse scheint den Produzenten recht zu geben und weist diese als gewiefte Kenner der Befindlichkeit am Ende des Jahrtausends aus. Die Endzeit-Metapher und die damit verbundenen Bilder sind im Trend. Sie eignen sich ausgezeichnet für die Verbindung mit spektakulären Spezialeffekten und Action-Szenarien. Auch wenn der Film *Armageddon* sich aus-

schließlich über den Titel an der biblischen Offenbarung des Johannes anlehnt: Hollywood hat erkannt, daß die Lust am Untergang eine treibende Kraft in der Phantasie des Kinopublikums spielt.

Die populäre Darstellung des Weltuntergangs ist ein Zeitphänomen an der Grenze zum neuen Millennium. Im Kino erleben wir seit Mitte der neunziger Jahre eine Renaissance des Katastrophenfilms. In *Volcano* und *Dante's Peak* erschienen 1997 zwei gewaltige Vulkanausbrüche als Auslöser von Furcht und Schrecken. Der Untergangsmythos der »Titanic« wurde mit James Camerons filmischer Umsetzung zum Phänomen: die Sehnsucht nach romantischer Liebe in Zeiten der Katastrophenangst. Den eigentlichen Startschuß für die Renaissance des Genres gab 1996 der sensationelle Publikumserfolg von *Independence Day*. In einer raffinierten Mischung aus Katastrophenfilm und Science-Fiction inszenierte Roland Emmerich den apokalyptischen Kampf zwischen Gut und Böse in einer Zerstörungssorgie von kosmischem Ausmaß. Eine überlegene Armada von außerirdischen Raumschiffen griff die Erde an und stürzte die Welt ins Chaos.

Die Furcht vor dem Weltuntergang durch den Zusammenstoß mit einem Kometen führte auch Mimi Leder in *Deep Impact* (1998) vor. Der Film rückt das menschliche Drama in den Mittelpunkt. Im Angesicht des gewaltsamen Endes besinnen sich die Protagonisten auf Umkehr und Versöhnung. Das Raumschiff mit dem Namen *Messias* rettet in *Deep Impact* die Erde vor der vollständigen Verwüstung. Trotzdem wischt die verheerende Sintflut, die durch den Aufprall eines Kometenteils verursacht wird, die amerikanischen Großstädte von der Landkarte. Frappant an diesem Filmereignis ist die gleichzeitige Berichterstattung in der Presse, die auf die reale Möglichkeit der Kollision mit einem Kometen verwiesen hat, als der Film 1998 ins Kino kam. Hier zeigt sich, daß die Grenzen zwischen Fiktion und Realität immer mehr verfließen.

Auch wenn der reale Zusammenstoß mit einem Kometen im Jahr 2028 in der Presse dementiert wurde, strahlt dieses Weltuntergangsszenarium offensichtlich eine starke Faszination aus. Die Welle der Katastrophenfilme und die dazu parallele Berichterstattung nehmen eine Grundbefindlichkeit auf: die Hoffnung auf das Ende der Zeiten. Der autoritäre Stil, mit dem dieses Lebensgefühl aufgegriffen wird, macht jedoch skeptisch. Die Apokalypse erscheint im Katastrophenfilm häufig in der Form von spektakulären Effekten. Das Hauptziel scheint die Überwältigung der Zuschauer und Zuschauerinnen zu sein. *Armageddon* und *Independence Day* sind mit zahlreichen Spezialeffekten bestückt. Sie erzählen ihre Geschichte aus der Perspektive der Mächtigen. Dadurch lassen sie keinen Ausweg für andere Lesarten und Erlebnisweisen. Insbesondere die Hoffnung auf einen Neuanfang wird im Sinne der Siegesgeschichte umgedeutet, was beispielsweise

in *Independence Day* zur pathetischen Überhöhung der US-amerikanischen Allmachtsphantasie führt: Unter der Führung des amerikanischen Präsidenten gelingt es den Helden, die Bedrohung aus dem Weltall durch gewaltsame Mittel abzuwenden und den Machtanspruch der USA auf den gesamten Erdkreis auszuweiten. Durch den autoritären Erzählstil aus dem Zentrum der Macht werden minoritäre Gruppen vollständig aus der Geschichte verdrängt. Gleichzeitig zielen die spektakulären Effekte auf die Aufmerksamkeit des Publikums, mit dem Versuch einer vollständigen Überwältigung. Immer dann, wenn vom Ende der Zeiten im Sinne der Apokalyptik die Rede ist, erscheint ein definitives Ausrufezeichen. Der Wahrnehmungshorizont wird auf ein bestimmtes Ereignis bzw. einen Zeitpunkt festgelegt, und die Geschichte läuft auf diesen Endpunkt zu. Durch dieses Vorgehen entsteht eine massive Einengung der Wahrnehmung – vergleichbar mit der frontalen Bewegung auf eine schwarze Wand. Die apokalyptische Darstellung kann sich als eine autoritäre Stilfigur erweisen, die das Gespräch und den Austausch von Ideen definitiv ausschließt.

3. Apokalyptische Visionen: Derek Jarman

Ein ästhetisch reflektiertes und geglücktes Modell für Ausdruck und Überwindung seelischer und sozialer Lähmung stellt der experimentelle Filmessay *The Garden* (*Der Garten*, 1990) von Derek Jarman dar. Seine apokalyptische Vision setzt sich mit der Posthistoire – einem Zustand des Lebens nach dem Ende der Geschichte – auseinander. In traumhafter, aber auch traumatisierter Zeitlosigkeit wechseln Bilder von der Erschaffung und dem Zerfall der Welt, von dem Anfang und dem Ende der Geschichte. Sie fallen in der titelgebenden Metapher vom steinernen Garten im Blickfeld eines Atomkraftwerks zusammen. In diese synchrone Raumzeit von derber Schönheit sind Fragmente von Lebensgeschichten eingelassen.⁶ Ihre Figuren sind allerdings nicht souveräne Gestalten, sondern finden sich in wechselnden Konstellationen, die an biblische Szenen erinnern. Mit kleinen Dekonstruktionen verändert Jarman ihr gewohntes Profil und spielt mit der (religiösen) Identität der Figuren. Seine Aufmerksamkeit lenkt er auf die Stilisierung ihrer Körper, an denen sich für den britischen Filmkünstler⁷ das Leben als Passion konkret ereignet. Das Sterben wird nicht erzählt oder gar dramatisiert, der Tod ist indirekt präsent in den Bildern. Was ihm das melancholische Filmgedicht abtrotzt, sind keine Thesen, sondern Tugenden oder Wahrnehmungsfähigkeiten: eine demütige Konkreativität, die auch in Steinen Leben wachsen lassen kann, und eine Aufmerksamkeit, die Menschen nicht beim Wort, sondern beim Leib nimmt.

Über seine britische Heimat hinaus war der 1994 verstorbene Derek Jar-

man zeitlebens einer der radikalsten, kompromißlosesten und experimentierfreudigsten Vertreter des »independent cinema«. In seinem vielseitigen künstlerischen Werk als Autor, Maler, Filmemacher und Installationskünstler entwickelte er einen markanten apokalyptischen Zug. Dieser hat sich in seinem filmischen Werk besonders in *Jubilee* (1978), *The Last of England* (1988) sowie *The Garden* (1990) entwickelt. Jarman geht in seiner Gestaltung davon aus, daß die Apokalypse bereits erfüllt ist, und entwickelt ein dichtes Geflecht von Endzeit-Figurationen: »Zehn Jahre nach ›Jubilee‹ legte Jarman mit ›The Last of England‹ und ›The Garden‹ ein filmisches Dyptichon vor, das den Höhepunkt und zugleich die abschließende Summe seiner Endzeit-Reflexionen darstellt. Mit oft visuell verfremdeten und flackernden, fetzenhaft fragmentierten Bildern ... gelingt Jarman hier auf originär filmkünstlerische Weise eine beklemmende Evokation apokalyptischen Dunkels ... Die wohl eindrucksstärkste apokalyptische Sequenz ist in diesem Film die mit Farbfiltern und Zeitraffer-Aufnahmen verfremdete Bildfolge, die die Darstellung des Kreuzestodes Jesu substituiert: blutrot schlagen Meereswogen an die Ufer, wie in einem Wirbelsturm eilen Wolken und Gestirne über den Himmel, giftfarben dräut die Atomanlage, und die Äcker brennen.«⁸

In *The Garden* entwickelt Jarman über die Endzeit-Bilder hinaus auch eine christologische Reflexion. Christus erscheint hier aufgefächert in mehrere Repräsentationen, die sich wechselseitig kommentieren. Neben dem Christus der Kunst- und Glaubensgeschichte, der über die Einblendung von Gemälden aufgerufen wird, stehen einerseits der historisch gekleidete, endzeitliche Christus und andererseits das homosexuelle Liebespaar, das in der Jesusrolle die Passion am eigenen Körper erlebt. »Mit der Christusfigur ... kommt eine wichtige Gegenspannung in das apokalyptische Dunkel. Denn bei aller sonstigen Kirchen- und Religionskritik Jarmans bleibt Christus selbst positiv besetzt. Jarman blickt dabei besonders auf den Christus des Karfreitags, jenes Tages, der in das Dunkel der Gottverlassenheit gehüllt und bereits in der Bibel durch die Begleitwunder als endzeitliches Geschehen konturiert ist. Doch auch der Christus des Ostermorgens erhält Raum.«⁹ Der Verbindung von Tod und Auferstehung Christi entspricht bei Jarman das Zusammenfallen von Katastrophe und Neuwendung der Schöpfung. Hier folgt er der ihm gut vertrauten biblischen Tradition. Seine Vision verbindet die Zerstörung der bestehenden Welt mit der Hoffnung auf die neue Schöpfung. Jarmans Apokalyptik ist Ausdruck eines politischen und künstlerischen Engagements gegen lebensfeindliche Tendenzen der Gegenwart.¹⁰

4. Vor der letzten Flut: Peter Weir

Der Australier Peter Weir setzt sich ernsthaft mit Befindlichkeiten in der Gesellschaft auseinander und kann zu den »filmenden Apokalypikern« gezählt werden.¹¹ Diese Feststellung kann auf den ersten Blick überraschen, ist doch der Regisseur vor allem mit seiner tiefgründigen Mediensatire *The Truman Show* (1998) sowie mit der romantischen Komödie *Green Card* (1990) einem größeren Publikum bekannt geworden. In seiner Studie über die traumatischen Folgen eines Flugzeugabsturzes (*Fearless* 1993) hat Weir gezeigt, wie wichtig ihm die Grenzerfahrung des Todes als Grundlage für ein erfülltes Leben erscheint.

Zum Aufspüren der apokalyptischen Wurzeln muß man jedoch bis auf *The Last Wave* (Die letzte Flut) von 1977 zurückgehen, eine »mit intellektueller Ernsthaftigkeit und inszenatorischem Können gestaltete beklemmende Vision der Apokalypse«. ¹² Der vielschichtige Film stellt die *Wehen der Endzeit* in den Mittelpunkt und läßt überdies an einer nichtchristlichen Welt- und Lebensdeutung teilhaben. »David Burton, ein junger, weißer Anwalt, vertritt fünf Aborigines vor Gericht. Sie stehen im Verdacht, einen Stammesgenossen ermordet zu haben. Im Nachlaß des Toten finden sich kultische Steine, die Burton aus seinen Alpträumen kennt. Burtons dunkle Vorahnungen verdichten sich; vieles deutet darauf hin, daß er ein »Mulkol« ist, Nachfahre der von Weißen verdrängten Kultur der Ureinwohner. Die gehen davon aus, daß sich Leben in Kreisen vollzieht. »Jeder Kreis endet mit einer Apokalypse ganz gleich welcher Art, und dann gibt es eine Erneuerung«, erfährt der Anwalt. Verängstigt gelangt er schließlich in eine Höhle unterhalb der Stadt, in eine Kultstätte der Aborigines. Die »Zeichen der Traumzeit« an den Wänden bestätigen Verdacht und Angst; sie geben zu erkennen, was die SchlußEinstellung demonstrativ vor Augen führt: eine riesige Flutwelle.« ¹³

In Abgrenzung zu den spektakulären Katastrophenszenarien vermittelt *Die letzte Flut* eine mythische Beziehung zum Ereignis der »Enthüllung«. »Apokalypsis heißt zunächst überhaupt nicht Katastrophe, Untergang, Weltende, sondern Offenbarung, Enthüllung, Aufdeckung der Wahrheit. Das schließt ein: die Wahrheit ist verborgen, sie ist da, aber nicht am Tage, ihr Status ist Geheimnis, nicht Öffentlichkeit.« ¹⁴ Die Sprache des Films rührt an dieses Geheimnis und trifft tiefere Resonanzebenen als der explodierende Weltenbrand im Leinwandspektakel. Nicht nur das Zusammenreffen zweier Kulturen deutet an, daß unter der »ruhigen Oberfläche« des technisch kontrollierten Lebens eine Tiefenschicht verborgen liegt, die jederzeit aufbrechen und sich offenbaren kann. In Peter Weirs Film durchdringen sich Traum und Realität. Die suggestive und die mythische Kraft steigern sich »zu einer Aura des Geheimnisvollen, zu einer Irritation, in der

mehr und mehr das Irreale real und normales alltägliches Verhalten erstaunlich inadäquat erscheinen«. ¹⁵ Mit dieser Irritation ist der Kern der apokalyptischen Aussage getroffen. In einer Situation der vollständigen Ohnmacht gegenüber unbeeinflussbaren Mächten – dies gilt für die Christen des 1. Jahrhunderts ebenso wie für die Aborigines des 20. Jahrhunderts – ist die menschliche Hoffnung auf Zerstörung des Bestehenden und Erneuerung der Welt unausrottbar. Die (Film-)Bilder müssen in Bewegung bleiben, damit die Hoffnung überleben kann.

ANMERKUNGEN

1 Ch. Martig/M. Loretan, Apokalyptische Visionen im Film. Geschichtsbilder zwischen Weltuntergang und radikalem Neuanfang, in: D. Pezzoli-Olgiati (Hrsg.), Zukunft unter Zeitdruck. Auf den Spuren der »Apokalypse«. Zürich 1998, S. 109–134. Eine überarbeitete und erweiterte Fassung dieses Beitrags ist erschienen unter: Dies., Weltuntergang im Film: zwischen Spektakel und Vision, in: *Communicatio Socialis* 2/1999, S. 115–148.

2 H. Szeemann/L. Leon, Weltuntergang & Prinzip Hoffnung. Zürich 1999. Ausstellungskatalog: E. Halter/M. Müller, Der Weltuntergang. Zürich 1999.

3 M. Schlappner, Von Rossellini zu Fellini. Das Menschenbild im italienischen Neo-Realismus. Origo 1958, S. 15 ff.

4 Ebd.

5 D. Annan, Catastrophe – The End of the Cinema, 1975. Das gleichnamige Buch gibt einen Überblick über die breite Palette des phantastischen Films und zeigt insbesondere die Nähe zwischen Katastrophenfilm und Science-Fiction auf.

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

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

8 R. Zwick, »The apocalypse is fulfilled« – Figurationen des Endzeitlichen im Werk von Derek Jarman, in: Josef Müller/Reinhold Zwick (Hrsg.), Apokalyptische Visionen. Film und Theologie im Gespräch. Katholische Akademie Schwerte 1999, S. 144.

9 Ebd., S. 147.

- 10 P. Richard, Apokalypse. Das Buch von Hoffnung und Widerstand. Luzern 1996. E. Schüssler-Fiorenza, Das Buch der Offenbarung. Vision einer gerechten Welt. Stuttgart 1994.
- 11 Vgl. dazu auch das ausführliche Internet-Dossier zum Thema Apokalypse und Jahrtausendwende: <http://www.kath.ch/film/default.htm>
- 12 Kurzkritik zu »Die letzte Flut«, in: Lexikon des internationalen Films (CD-ROM), 1999.
- 13 Th. Kroll, Es muß alles anders werden. Visionen vom Ende der Welt im Film, in: *Lexikon des internationalen Films* (CD-ROM), 1999.
- 14 H. Böhme: Vergangenheit und Gegenwart der Apokalypse, in: Ders.: Natur und Subjekt. Frankfurt a. M. 1988, S. 380–398, hier S. 382 f.; W. Sommer (Hrsg.), *Zeitenwende – Zeitenende. Beiträge zur Apokalyptik und Eschatologie*. Stuttgart/Berlin/Köln 1997.
- 15 F. Everschor, Zeugnisse starker Individualität. Zu den Filmen des Australiers Peter Weir, in: *film-dienst* 43 (1990), S. 31–34, hier S. 33.