

Fall und Rauch: der Höllensturz

Julian Hanich

I. Beispiele



Zu Beginn steigt ein Mann in sein Auto, dreht den Zündschlüssel und fliegt mitsamt dem Wagen in die Luft. Die Explosion schleudert ihn durch Hitzestürme und Flammenwolken. Er stürzt vorbei an Lichtreklamen, an Neonfassaden, am Glanz von Las Vegas. Schließlich fällt er hinab in ein züngelndes Feuermeer. Dazu erklingt

der Schlusschor aus Bachs *Matthäus-Passion*: «Wir setzen uns mit Tränen nieder.» Für den Mobster «Ace» Rothstein (Robert De Niro) ist schon der Anfang des Films sein (vermeintliches) Ende. Der Mann heißt eigentlich Sam. Man könnte auch sagen: U(ncle) SA(m). Stürzt hier der gierig-kapitalistische Gangster stellvertretend für sein Land in die Hölle?

Von Schüssen zersiebt taumelt das Böse in die Tiefe. Der quecksilbrige Terminator T-1000 (Robert Patrick) fliegt über die Brüstung eines Stahlwerkes, hinab in ein Metallbad. Hier wird nicht Asche zu Asche oder Staub zu Staub: Metall verflüssigt sich in glühendem Stahl – und löst sich auf in nichts. Das Prinzip des Bösen ist besiegt, die Guten sind noch einmal davongekommen. «Fun ist ein Stahlbad» (1969, 149), raunten Horkheimer und Adorno. Aber das Stahlbad ist alles andere als *fun*. Für den T-1000 ist es die Hölle.

Ein Mann betritt sein Büro über den Dächern New Yorks, stellt den Aktenkoffer ab und muss dann mitansehen, wie seine Welt auseinanderbricht. Der Werbefachmann Don Draper (Jon Hamm), einst Günstling des Himmels, stürzt buchstäblich ab aus höchsten Höhen. An den Hochhausfassaden der Madison Avenue, an denen der *falling man* steil hinab rauscht, steht ironisch: «Enjoy the best America has to offer.» Draper erlebt gerade auf Erden die Hölle.

Am Ende steht die Heldin auf einer Plattform, hoch über einem Bleischmelzofen. Im Inneren des Körpers von Lieutenant Ellen Ripley (Sigourney

Weaver) wuchert ein Alien, das alles zu vernichten droht. Unbefleckt und im Schlaf hat Ripley, eine Art heilige Anti-Maria, die Saat des Bösen empfangen. Nun lässt sie sich mit ausgebreiteten Armen, in der Pose von Jesus Christus dem Erlöser, hinab in die Hochofenglut fallen. Just in diesem Moment bricht sich das blutige Alien den Weg hinaus in die Welt, mitten durch Ripleys Brust. Doch Ripley bekommt das Monstrum rechtzeitig zu fassen und reißt es mit sich hinab. Als Opfer für die Menschheit stürzt sich die Märtyrerin mit der kreischenden Teufelsbrut in die Flammen der Hölle.

Ob CASINO (Martin Scorsese, USA 1995) oder TERMINATOR 2: JUDGMENT DAY (James Cameron, USA 1991), MAD MEN (Matthew Weiner, USA 2007) oder ALIEN 3 (David Fincher, USA 1992) – das Motiv des Höllensturzes hat nicht nur in der Bibel, der Literatur, der Malerei oder in Mozarts *Don Giovanni* seinen Platz. Es ist auch im Kino und im Fernsehen zu Hause.

II. Grenzen

Doch woran erkennen wir das Höllensturz-Motiv überhaupt? Wie bei vielen anderen Motiven fällt es nicht leicht, den Höllensturz klar abzugrenzen. Auf der einen Seite nähert er sich dem Motiv der *Katabasis*, dem Abstieg in die Unterwelt. Der Gang ins Reich der Toten findet sich zunächst einmal in Filmversionen des Orpheus-Mythos, man denke nur an Marcel Camus' ORFEU NEGRO (Brasilien 1959). Natürlich kennt man das Motiv auch aus dem Horrorfilm, von NOSFERATU – EINE SYMPHONIE DES GRAUENS (Friedrich Wilhelm Murnau, D 1922) bis NIGHTMARE ON ELM STREET (Wes Craven, USA 1984), THE CELL (Tarsem Singh, USA 2000) und THE DESCENT (Neil Marshall, GB 2005). Und auch mit Western wie THE SEARCHERS (John Ford, USA 1956) oder THE WILD BUNCH (Sam Peckinpah, USA 1969), Vietnam-Filmen wie APOCALYPSE NOW (Francis Ford Coppola, USA 1979) und PLATOON (Oliver Stone, USA 1984) oder (Science-Fiction-)Thrillern wie JOHNNY MNEMONIC (Robert Longo, CDN 1995) und THE GAME (David Fincher, USA 1997) wurde der Hades-Höllengang schon in Verbindung gebracht.¹ Und auch die traumartigen Reisen ans Ende der Nacht sind dem Motiv des Abstiegs in die Unterwelt verwandt, Scorseses AFTER HOURS (USA 1985) und Kubricks EYES WIDE SHUT (GB/USA 1999) zum Beispiel. Ein wichtiger Unterschied besteht zunächst darin, dass es hier nicht um einen *Fall* geht, sondern um einen schrittweisen *Abstieg* in eine symbolische oder tatsächliche Unterwelt. Die US-Marines, die am Ende von Stanley Kubricks FULL METAL JACKET (GB/USA 1987) das Lied des Mickey-Mouse-Clubs singend durch eine dunkle, brennende Ruinenland-

1 Vgl. etwa Clauss 1999; Holtmark 2001; Sánchez-Escalonilla 2005.

schaft ziehen, fallen nicht in die Hölle, sondern steigen immer weiter in eine düstere, unbekante Zukunft hinab. Darüber hinaus unterscheidet sich das *Katabasis*-Motiv auch in der Länge und der Plot-Funktion: Während der Gang in die Unterwelt die gesamte Geschichte leiten *kann* (wenngleich nicht *muss*, wie das Kubrick-Beispiel zeigt), ist der Höllensteinur auf der Ebene der Einzelzene angesiedelt, häufig am semantisch hochaufgeladenen Filmanfang oder -ende. Man kann sich den Höllensteinur daher gut als Beginn des Gangs in die Unterwelt vorstellen. CASINO wäre in diese Richtung deutbar.

Auf der anderen Seite grenzt der Höllensteinur an das umfassendere Motiv von Fall und Absturz, das metaphorisch auf einen Niedergang verweist, ohne mit biblischem oder kulturhistorischem Gepäck beladen zu sein. Doch wird in Filmen nicht ständig gefallen oder gestürzt? Hier wird deutlich, dass die Frage nach dem Höllensteinur ein Grundproblem der Motiv-Forschung berührt: Wann verdichtet sich etwas prägnant zu einem Motiv, wann ist es nur ein schlichtes Objekt oder Ereignis? Denn natürlich ist nicht jeder Fall in die Tiefe eine Metapher für einen Niedergang oder gar ein Höllensteinur. Wirft James Bond einen dahergelaufenen Handlanger seines Widersachers aus dem Fenster, wird niemand darin einen Höllensteinur erkennen. Die Szene sticht schlicht zu wenig hervor, wirkt semantisch nicht aufgeladen genug, scheint über die narrative Funktion hinaus keine Bedeutung zu haben. Kniffliger wird die Frage, wenn der Absturz eine prominente Stellung und Funktion im Film einnimmt, wie etwa in THE HUDSUCKER PROXY (USA 1994) von den Coen-Brüdern oder am Ende von Ridley Scotts THELMA AND LOUISE (USA 1991). Hans J. Wulff hat in seinen Texten zur Motivforschung deshalb mehrfach darauf hingewiesen, dass für die Frage nach der Motivhaftigkeit der narrative Kontext entscheidend ist (vgl. z.B. Wulff 2011, in diesem Band). Das Ende von THELMA AND LOUISE – die Protagonistinnen rasen freiwillig mit ihrem Auto in den Abgrund des Grand Canyon – zeigt keinen Niedergang oder gar Höllensteinur. Die *freeze frame*-Einstellung hält die beiden Frauen in der Luft fest und wird so zu einem Bild größter Freiheit und Unabhängigkeit.

Ein prägnant in Szene gesetzter Fall oder Absturz in die Tiefe ist daher zwar notwendig, aber noch nicht hinreichend, um darin ein Höllensteinur-Motiv auszumachen. Dazu bedarf es darüber hinaus einer Flammen-Ikonografie, die dem Zuschauer das kulturell überlieferte Bild vom Höllenspektakel in Erinnerung ruft. Mit dieser Behauptung rückt aber sogleich der oben beschriebene Vorspann der Fernsehserie MAD MEN in den Status des Grenzfalls, fehlt ihm doch das Element des Feuers. Hier tritt nun ein anderer Zuschauerimpuls in Kraft: die Kategorisierung durch den Vergleich. Die Ähnlichkeit der MAD MEN-Titelsequenz zu Saul Bass' grandiosem CASINO-Vorspann ist so groß, dass man von Anspielung, Hommage oder gar Imitation sprechen kann. Wird der intertextuelle Verweis als solcher erkannt, färbt das Original gleichsam

ab und leiht dem Nachfolger seine Feuersbrunst-Ikonografie, ohne dass diese gezeigt wird. Umgekehrt reichen Flammen alleine ebenfalls nicht aus. Nicht selten enden Filme ja in einem Feuerinferno oder mit einer bombastischen Explosion, mit denen manchmal die Welt (wie in Kubricks *DR. STRANGELOVE*, GB 1964) und häufig die Protagonisten (siehe Fassbinders *DIE EHE DER MARIA BRAUN*, BRD 1979) ausgelöscht werden. Thomas Christen spricht in diesem Zusammenhang auch von der «Figur der Tabula rasa» (Christen 2002, 88), mit der die Handlungsträger eliminiert werden, um den Film zu einem Ende zu bringen. Doch der notwendige Fall oder Sturz ist hier eben *nicht* Teil der Diegese, weshalb beispielsweise das Ende von Raoul Walshs Film-Noir-Klassiker *WHITE HEAT* (USA 1949) nicht unter das Höllensturz-Motiv fällt. Zwar weist die Szene, in der Cody Jarrett (James Cagney) in einer Chemie-Fabrik zu Tode kommt, die Ikonografie der Flammen auf. Doch der niedergeschossene Jarrett, der kurz vor seinem Tod einen Gas-Tank explodieren lässt und voller Hybris ausruft «Made it, Ma! Top of the world!», stürzt am Ende nicht in die Tiefe: In der Explosion ist kein Fallen auszumachen – er wird schlicht «entmaterialisiert», wie Christen schreibt (*ibid.*, 89).

Doch damit sind wir immer noch nicht am Ende der Bestimmungskriterien: Ein Fall oder Absturz muss in einen quasi-religiösen Bedeutungsrahmen eingepasst sein, um als Höllensturz-Motiv lesbar zu werden. Der religiöse Verweis mag dabei vage bleiben und muss keineswegs den jüdisch-christlichen Urtexten folgen. Im Gegenteil: Manchmal wird das biblische Vorbild kurios auf den Kopf gestellt und mit anderem Mythenmaterial verschmolzen. So entsteht im Showdown von James Camerons *TERMINATOR 2* der scheinbar besiegte T-1000 wie Phönix aus der Asche den Scherben des eigenen geborstenen Metallkörpers und erweckt sich noch einmal selbst zum Leben. Dann wuchtet er, der Böse, dem guten Kontrahenten T-800 (Arnold Schwarzenegger) eine metallene Lanze in den Rücken, als wäre er der Erzengel Michael, der Luzifer aus dem Reich Gottes vertreibt, oder der Heilige Georg im Kampf mit dem Drachen. Cameron erinnert mit seiner Bildkomposition an Dürers *Höllenssturz*, verdreht aber die Rollenverteilung ins Gegenteil und rückt sie erst mit dem Sturz des T-1000 ins glühende Metallbad wieder gerade. Selbst ein Film mit dem Titelzusatz *JUDGMENT DAY*, der von der Rettung eines Erlösers mit den Initialen Jesus Christus' handelt (gemeint ist John Connor), nimmt es also mit dem biblischen Motiv nicht ganz so genau. Dennoch bleibt der Höllensturz klar erkennbar.

III. Funktionen

Warum aber sollte ein Regisseur einen Höllenstein inszenieren, warum ein Zuschauer ihn als solchen interpretieren? Als komplexes Motiv schnürt der Höllenstein ein ganzes Bündel an Funktionen zusammen.

Da ist zum einen das kulturelle Kapital. Der Höllenstein muss nicht mühsam als Kategorie etabliert werden – er ist ein vorgefundenes Motiv, das bei Kennern mit einem Mal die Tradition der Kunst- und Literaturgeschichte in Erinnerung ruft. Von Dürer über Pieter Bruegel dem Älteren bis Rubens' berühmtem *Höllenstein der Verdammten* aus der Alten Pinakothek in München zieht es einen Kometenschweif an Bildern hinter sich her. Das Gewicht des Hochkulturellen und Bildungsbürgerlichen verleiht dem Film zusätzliche Gravität. Auf der Seite der Produktion sorgt die zur Schau gestellte Motivkompetenz somit für einen Gewinn an Respektabilität; selbst Filme aus den vergleichsweise niederen Action-, Gangster- oder Science-Fiction-Genres bekommen den Patinaglanz des Altehrwürdigen. Auf der Seite der Rezeption verschafft das Motiv den Eingeweihten ein wohlig-narzisstisches Gefühl: Die eigene Wissensvorratskammer scheint gut gefüllt. Und wer das Motiv nicht erkennt? Der profitiert auf Ebene des leiblich-somatischen Erlebens von der prägnanten Phänomenologie des Fallens und der Hitze, die als Gratis-Lusteffekt mit dem Motiv einhergeht (ganz abgesehen davon, dass die Flammenstürme auch die pure *Seh*-Lust befeuern können).

Weil das Höllenstein-Motiv über seine intertextuelle Anbindung eine Reihe von Bedeutungen im Schlepptau hat, eignet es sich zudem für die narrativen Manöver des *foreshadowing* oder der *Schließung*. Nehmen wir das Beispiel CASINO: Die Titelsequenz kann überaus ökonomisch auf eine Erzählung über Stolz und Hybris, Gier und Absturz vorausweisen, weil der informierte Zuschauer diese Themen mit dem Höllenstein-Motiv assoziiert. Im Fall von Scorseses Film, der mit seiner unerwarteten Wendung am Ende fast als Vorläufer der *mind-game movies* (vgl. Elsaesser 2009) durchgehen kann, scheint der Höllenstein zunächst eine falsche Fährte zu legen: Tatsächlich stirbt Sam Rothstein bei der Explosion seines Wagens ja gar nicht. Und doch schickt Scorsese seinen hocheleganten Casino-Boss am Ende hinab ins Reich des Verdammten – und zwar gerade *weil* er am Leben bleibt (ganz im Gegensatz zu seinem Kumpel Nicky Santoro, der «nur» lebendig begraben wird). «I was given paradise on earth: I was given one of the biggest casinos in Las Vegas to run», erzählt uns Sam Rothstein am Anfang. Zum Schluss wird er aus seinem Paradies vertrieben. Sein vormals glamouröses Las Vegas verkommt zum Disneyland für dicke Rentner im Jogginganzug. Für einen wie ihn: die Hölle auf Erden.

Dabei dient das Motiv gleichzeitig als Vorgabe an den Zuschauer, den Film mit erhöhter Aufmerksamkeit zu verfolgen. Wenn ein Film wie CASINO oder

eine Serie wie *MAD MEN* schon im Vorspann auf das Jahrtausende alte Bild des Höllensturzes zurückgreift – kann dann nicht allenthalben ein anderes gewichtiges Motiv lauern, das es zu entdecken, ein Symbol, das es zu entschlüsseln, eine Metapher, die es zu verstehen gilt?

IV. Interpretationen

Doch auch für das Filmende eignet sich das assoziative Schlepptau des Höllensturz-Motivs. Die *closure*-Funktion des Motivs soll zur Abrundung dieses geschwinden Durchgangs durch die Motivgeschichte anhand des Höllensturzes aus *TERMINATOR 2: JUDGMENT DAY* erläutert werden.

In der Titelsequenz war der T-1000 der Feuersbrunst des atomaren Höllenspektakels entstieg. Mit glühendroten Augen blickte er den Zuschauer an: ein metallener Satan am Ende des letzten Jahrtausends. Das kalte Prinzip des Bösen wird aus der Zukunft in die Gegenwart geschickt, um den künftigen Retter John Connor vor seiner Zeit zu terminieren. Ironischerweise trägt es dabei die Uniform des Los Angeles Police Department – Motto: «To Protect and to Serve». Doch der gute Terminator, Modell T-800, stellt sich ihm für über zwei Stunden mit breiten Schwarzenegger-Schultern in den Weg. Das manichäische Endspiel zwischen Gut und Böse findet schließlich in einem rauchenden und funkenstiebenden Stahlwerk statt – ein Ort, der deutlich auf die christliche Vorstellung der Unterwelt verweist.² Dort befördert der gute Schwarzenegger-Terminator den T-1000 für alle Ewigkeit in den Abgrund: Der Geist, der stets verneint, wird selbst negiert. Mit Schreien, die von einem luziferischen Drachen stammen könnten, taumelt er in die Tiefe. Sein angstverzerrtes Gesicht, das an Munchs *Der Schrei* gemahnt, zerfließt im glühenden Metallbrei. Er ist endgültig in der Hölle angekommen.

In den protestantisch dominierten USA, diesem monumentalen Paradox eines modernen Staates mit großer Religiosität, waren durch die vergleichsweise schwache Bindung an kirchliche Institutionen (samt damit einhergehendem Mangel an Riten und Traditionen) schon immer andere Mittel notwendig, um die Menschen auf Gott einzuschwören. Seit dem «First Great Awakening» Mitte des 18. Jahrhunderts diente die explizite Drohung mit dem Höllensturz als emotionalisierendes Mittel, um die lethargischen Gläubigen durch Angstrhetorik aufzurütteln. Ein Beispiel dafür ist Jonathan Edwards' berühmte Predigt «Sinners in the Hands of an Angry God». Die «fire and doom»-Rhetorik ist

2 Auch wenn man hier zunächst an Adolph von Menzels berühmtes Gemälde *Eisenwalzwerk* denken mag, liegt die Referenz zum Anfang von *DAYS OF HEAVEN* (Terrence Malick, USA 1978) ebenfalls nicht weit: Dort beginnen die himmlischen Tage mit einem mörderischen Sündenfall – in einem Stahlwerk.

häufig verbunden mit einer erhöhten Expressivität und einem stark performativen Element der Prediger.³ Man braucht nur einen der vielen religiösen Radio-Sender einzuschalten, um zu wissen, dass sich daran bis heute nicht viel geändert hat. Es ist daher nicht verwunderlich, dass gerade im amerikanischen Kino das Höllenssturz-Motiv populär ist.

Warum braucht nun aber speziell James Cameron das Motiv für das Ende seiner actiongeladenen Heilsgeschichte? Der Literaturwissenschaftler Peter-André Alt schreibt in seiner *Ästhetik des Bösen* über den Fall des Erzengels Luzifer:

Der Abfall des aus freiem Antrieb untreu werdenden Engels begründet eine Differenz, die zuvor nicht existierte. Gottes Strafgericht gestaltet die Ordnung der Zeit, indem es die Unterscheidung zwischen einer Vergangenheit im Stadium der Einheit und einer Gegenwart im Stadium der Entzweiung vollzieht.

(Alt 2010, 36)

Wo früher Harmonie war, dominiert nun Streit:

Erst mit Lucifers Rebellion kommt es [...] zur Differenzierung zwischen einem früheren und einem späteren Zustand, zur Abgrenzung der Unschuld von der Schuld, der Reinheit von der Unreinheit. Das Bewußtsein der Zeitlichkeit entsteht aus der Sünde, die das friedliche Gefüge der himmlischen Ordnung zerstört.

(ibid., 36)

Wenn aber der ursprüngliche Höllenssturz mit dem Fall des Erzengels Luzifer den *Anfang* der Zeit bedeutet, dann verheißt der Höllenssturz am *Ende* der Zeit das utopische Kontinuum einer himmlischen Ewigkeit. Das Böse verflüssigt sich.

Die Ironie daran: Indem die Menschen sich in *TERMINATOR 2: JUDGMENT DAY* nicht dem Schicksal überlassen, sondern die Zukunft in die eigenen Hände nehmen, machen sie auch den Messias überflüssig. Der Erlöser John Connor muss nach der Vernichtung der verheerenden Computer-Programme kein Retter mehr sein. Am Ende sagt Sarah Connor, die Mutter von JC: «The unknown future rolls toward us. I face it for the first time with a sense of hope. Because if a machine – the Terminator – can learn the value of human life, maybe we can, too.»

Als der Film 1991 in die Kinos kam, ging das sowjetische «Reich des Bösen» (Ronald Reagan) gerade unter. Zu diesem Zeitpunkt mag es für einen kurzen Moment so ausgesehen haben, als läge ein Weg vor Sarah Connor und ihrem Sohn, der «zum ewigen Frieden» (Immanuel Kant) führt. Und hatte damals nicht gerade der amerikanische Politologe Francis Fukuyama in einem

3 Ich danke dem Nordamerika-Historiker Jörg Zägel für diesen wichtigen Hinweis.

berühmt gewordenen Essay das «Ende der Geschichte» proklamiert? Mit dem Einschmelzen des T-1000 und dem von ihm verkörperten Prinzip des Bösen verspricht der Film den Beginn der paradiesischen Nicht-Zeit, denn mit dem jüngsten Gericht kommt die Geschichte ja an ihr Ende. Heute, zwanzig Jahre nach T2, wissen wir es besser: Auch der Rest ist Geschichte.

Literatur

- Alt, Peter-André (2010) *Ästhetik des Bösen*. München: Beck.
- Christen, Thomas (2002) *Das Ende im Spielfilm. Vom klassischen Hollywood zu Antonionis offenen Formen*. Marburg: Schüren.
- Clauss, James J. (1999) Descent into Hell. Mythic Paradigms in THE SEARCHERS. In: *Journal of Popular Film and Television* 27,3, S. 2–17.
- Elsaesser, Thomas (2009) The Mind-Game Film. In: *Puzzle Films. Complex Storytelling in Contemporary Cinema*. Hg. v. Warren Buckland. Malden, MA: Wiley-Blackwell, S. 13–41.
- Holtmark, Erling B. (2001) The *Katabasis* Theme in Modern Cinema. In: *Classical Myth and Culture in the Cinema*. Hg. v. Martin M. Winkler. Oxford: Oxford University Press, S. 23–50.
- Horkheimer, Max/Adorno, Theodor W. (1969) *Dialektik der Aufklärung*. Frankfurt a.M.: Fischer.
- Sánchez-Escalonilla, Antonio (2005) The Hero as Visitor in Hell. The Descent into Death in Film Structure. In: *Journal of Popular Film and Television* 32,4, S. 149–156.
- Wulff, Hans J. (2011) Konzepte des Motivs und der Motivforschung in der Filmwissenschaft. In diesem Band, S. 13–32.