



universität
wien

Diplomarbeit

Titel der Diplomarbeit

„Symbole und Mythen im populären Film“

Die religionsästhetische Dimension des Abenteuerfilms

„Indiana Jones – Jäger des verlorenen Schatzes“

Verfasserin

Vannina Maria Wurm

Angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, im Mai 2009

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 057

Studienrichtung lt. Studienblatt: Individuelles Diplomstudium Religionswissenschaft

Betreuer: Privatdoz. Mag. Dr. Hans Gerald Hödl

Inhalt

Einleitung	6
1 Parallelen zwischen populärem Film und Religion	12
1.1 Film und Religion als Kommunikationssysteme	14
1.2 Symbolisch-mythische Sinnvermittlung in Film und Religion.....	18
1.3 Wirkungsmöglichkeiten von Film und Religion.....	21
2 Symbolik im populären Film	26
2.1 Der semiotisch-kulturwissenschaftliche Symbol-Begriff	26
2.2 Das Symbol als kultureller Bedeutungsträger.....	28
2.3 Symbolische Subtexte in der Filmgestaltung	30
2.3.1 Licht- und farbsymbolische Subtexte.....	31
2.3.2 Symbolisch-strukturelle Subtexte	34
2.3.2.1 „Modell struktureller Symbolik“ westlich kultureller Prägung	37
3 Mythos im populären Film	42
3.1 Mythos-Begriffe	43
3.2 Der Mythos in seiner weltordnenden Funktion.....	45
3.3 Der Abenteuerfilm als bildhaft-narrative Umsetzung des Heldenmythos	46
3.3.1 Der Heldenmythos nach Joseph Campbell.....	49
3.3.1.1 Die abenteuerliche Reise des Helden	51
4 Indiana Jones – Jäger des verlorenen Schatzes	57
4.1 Ikonografie und ikonografische Interpretation.....	57
4.2 Produktionsnotizen.....	58
4.3 Filmhandlung	59
5 Symbolik in Indiana Jones – Jäger des verlorenen Schatzes	61
5.1 Die Bundeslade	62
5.1.1 Die Bundeslade im historischen Kontext	63
5.1.2 Die Bundeslade in der Bibel.....	66
5.1.2.1 Die biblischen Texte als historische Quellen?	67
5.1.2.2 Die Bundeslade in den Büchern Samuel	69
5.1.3 Die Bedeutung der Bundeslade als Symbol	71

5.1.3.1	Die Lade als Symbol für einen Stämmebund.....	71
5.1.3.2	Die bedeutungslose Lade während Sauls Regentschaft.....	72
5.1.3.3	Die Lade als Symbol für Davids göttliche Auserwählung.....	73
5.1.3.4	Die Lade als Symbol für religiöse Kontinuität.....	74
5.1.3.5	Die Lade als Symbol für den ewigen Bund Gottes mit der Menschheit.....	75
5.1.4	Die Bundeslade bei Indiana Jones.....	76
5.2	Tiersymbolik.....	81
5.2.1	Schlange und Drache.....	82
5.2.1.1	Die Schlangen- und Drachensymbolik bei Indiana Jones.....	85
5.2.2	Der Affe.....	87
5.2.2.1	Die Affensymbolik bei Indiana Jones.....	88
5.2.3	Die Ratte.....	90
5.2.3.1	Die Rattensymbolik bei Indiana Jones.....	90
5.2.4	Das Pferd.....	91
5.2.4.1	Die Pferdesymbolik bei Indiana Jones.....	91
5.3	Licht- und farbsymbolische Subtexte.....	92
5.3.1	Licht- und Farbsymbolik.....	93
5.3.1.1	Feuer.....	94
5.3.1.2	Licht und Dunkelheit.....	95
5.3.1.3	Weiß.....	96
5.3.1.4	Schwarz.....	97
5.3.1.5	Grau.....	97
5.3.1.6	Rot.....	98
5.3.1.7	Orange.....	99
5.3.1.8	Gelb.....	99
5.3.1.9	Blau.....	100
5.3.2	Licht- und farbsymbolische Subtexte bei Indiana Jones.....	101
5.3.2.1	Schwarz – Grau – Dunkelheit.....	101
5.3.2.2	Weiß – Licht – Feuer.....	105
5.3.2.3	Gelb/Gold – Licht – Feuer.....	109
5.3.2.4	Rot – Licht – Feuer.....	111
5.3.2.5	Blau – Licht – Feuer.....	115
5.4	Symbolisch-strukturelle Subtexte.....	118
5.4.1	Links-rechts-Symbolik.....	118

5.4.1.1	Links-rechts-Symbolik im Indiana Jones Film	119
5.4.2	Oben-unten Symbolik	125
5.4.2.1	Oben-unten Symbolik im Indiana Jones Film.....	126
6	Mythos in Indiana Jones – Jäger des verlorenen Schatzes	132
6.1	Die Heldenreise in Indiana Jones – Jäger des verlorenen Schatzes	132
6.1.1	Der erste Akt: Aufbruch.....	133
6.1.2	Der zweite Akt: Initiation.....	134
6.1.3	Der dritte Akt: Rückkehr.....	135
7	Nationalsozialistische Symbole und Mythen	137
7.1	Nationalsozialistische Symbolik	137
7.2	Nationalsozialistische Mythen	139
7.3	Indiana Jones und die Nazis	142
8	Schlussbetrachtung: Mythos und Symbolik in Indiana Jones	144
9	Filmografie	147
10	Quellenverzeichnis	148
11	Literaturverzeichnis	148

Einleitung

Die Motivation zu dieser Arbeit, die in ihren Ansätzen als interdisziplinär zu bezeichnen ist, entstand aus einem Seminar zum Thema „Medienreligion. Religion in Film und Fernsehen, Film und Fernsehen als Religion“. Vor allem die Interdisziplinarität war eine Herausforderung und ermöglichte Einblicke in unterschiedliche Geisteswissenschaften, die es dann zu einem Ganzen zusammenzubringen galt. So werden sich hier neben der Religionswissenschaft auch Einflüsse aus der Geschichtswissenschaft, Kunstgeschichte, Archäologie, Filmwissenschaft und Psychologie finden.

Religion wie Film als Ausdruck menschlicher Kultur und Spiegel der Gesellschaft haben mehr gemeinsam, als man auf den ersten Blick hin annehmen möchte. Nicht nur, dass religiöse Inhalte filmisch dargestellt werden können, vielmehr findet man zwischen Religion und Film im Sinne zweier kultureller Systeme etliche Parallelen. Gemeinsamkeiten zwischen Film und Religion lassen sich bei der äußerlichen Präsentation und Kommunikation als auch in der inneren Struktur, der Bedeutungsvermittlung, der Rezeption und der Wirkung finden.

Der Populärfilm ebenso wie die Religion bedienen sich zur Vermittlung von Sinn und Bedeutungsinhalten der Symbole und Mythen. Diese stellen durch ihre Funktion, dem Chaos in der Welt und menschlichen Grenzsituationen einen Sinn zu geben, für die Menschen Ordnung und Orientierungshilfen zur Bewältigung des Lebensalltags bereit. Film sowie Religion gehen auf dieselben Bedürfnisse der Menschen ein und nutzen dafür ein gemeinsames Repertoire an Symbolen und Mythen.

Im Zentrum dieser Arbeit stehen die Darstellung sowie die Kommunikation von religiösen Bedeutungsinhalten im Film. Als Beispiel für die Analyse und Interpretation dient der Film „Indiana Jones – Jäger des verlorenen Schatzes“ von George Lucas und Steven Spielberg. Die zentrale Frage der Arbeit ist, ob neben der Darstellung von Religion in den Medien, die Medien ihrerseits auch religiöse Zeichen sowie Zeichensysteme nutzen, um sich selber zu vermitteln?

Aufbau der Arbeit und Methode

Die Arbeit wird sich in zwei Teile gliedern, einen theoretischen und einen analytisch-interpretativen Teil. Der theoretische Teil der Arbeit wird im ersten Kapitel die strukturellen sowie die kommunikativen Gemeinsamkeiten beider kultureller Systeme nebeneinander

stellen und aufzeigen, dass sowohl Film als auch Religion ihre Bedeutungsinhalte über allgemeingültige Symbole und Mythen transportieren und kommunizieren. Wird die kommunizierte Bedeutung von einem Rezipienten verstanden, dann kann diese vermittelte und schließlich aufgenommene Information eine Wirkung entfalten, die zwar persönlich ist, aber auch kulturell geprägt. Durch diese kulturelle Prägung einerseits des kommunizierten Inhaltes aber auch der Wahrnehmung seitens der Rezipienten, können sogar bei der Wahrnehmung und folglich Wirkung von Religion und Film gewisse gemeinsame Tendenzen festgestellt werden. Die Wirkungsmöglichkeiten sollen aber in dieser Arbeit nur kurz besprochen werden, da sich der Hauptfokus auf die Kommunikation von Bedeutung richtet, die über Symbole und Mythen transportiert und vermittelt wird.

Ausgehend von der wissenschaftlichen Auseinandersetzung und Abgrenzung des in dieser Arbeit verwendeten Symbol- sowie Mythos-Begriffs werden in den folgenden Kapiteln die filmspezifischen Verwendungsmöglichkeiten von Symbolen und Mythen erklärt, da diese theoretischen Zugänge die Grundlage für die Analyse und Interpretation eines Teils der im Film verwendeten Mythen und Symbole ist. Dabei wird auf die Verwendung symbolischer Subtexte in der Filmgestaltung sowie den Abenteuerfilm, der auf der Struktur des Heldenmythos aufbaut, eingegangen. Subtexte sind Informationen, die dem Filmbetrachter nicht über die Filmhandlung vermittelt werden, sondern über den gezielten Einsatz von Farben, Beleuchtung, Musik oder den Einsatz von unterschiedlichen Richtungen bei der Bewegung der Darsteller oder auch der Perspektive auf das Filmgeschehen. Diese Arbeit wird sich mit licht- und farbsymbolischen sowie symbolisch-strukturellen Subtexten befassen. Zusätzlich wird ausgehend von Modellen zu raumsymbolischen Vorstellungen ein eigenes Modell zur Analyse symbolisch-struktureller Subtexte entwickelt. Der andere Teil der kommunizierten Symbole und Mythen ist selber Bestandteil der Filmhandlung und wird auch als solcher in seinen Bedeutungen analysiert und interpretiert.

Die wissenschaftlich-theoretischen Ansätze, auf welchen die Arbeit aufbaut, sind: 1. ein semiotisch-kulturwissenschaftlicher Symbol-Begriff, der ein Symbol als ein in seiner Bedeutung kulturell geprägtes Zeichen definiert; 2. das Verständnis von Mythen als kulturell geprägte, religiöse Zeichensysteme, die Bedeutungszusammenhänge vermitteln; 3. der Einsatz von Symbolen aber auch symbolischen Subtexten in der Filmgestaltung zur Bedeutungsvermittlung und 4. der Einsatz von Mythen in der Filmgestaltung, zur Vermittlung von Bedeutungszusammenhängen aber auch als strukturelle Grundlage eines Films, wobei der Abenteuerfilm als bildhaft-narrative Umsetzung des Heldenmythos mit einer spezifischen Struktur und Handlungsabfolge gesehen werden kann.

Im analytisch-interpretativen Teil der Arbeit werden nach einer kurzen Schilderung der Filmhandlung die wichtigsten vorkommenden Symbole der Handlung wie die Bundeslade und die Tiersymbolik aber auch symbolische Subtexte einzeln besprochen und gedeutet. Die Analyse und Interpretation des Films erfolgt ikonografisch. Neben den religiösen Symbolen, die Teil der Filmhandlung sind und der Darstellung bestimmter religiöser Zeichensysteme dienen, werden auch einzelne Filmbilder herangezogen, die in ihrem Bildinhalt auf symbolische Subtexte und die damit vermittelte Bedeutung hin analysiert und interpretiert werden. Zudem wird die mythische Grundstruktur des Films herausgearbeitet und eine mögliche Bedeutung interpretiert.

Methodisch wird bei der Analyse der symbolisch-strukturellen Subtexte das eigens entwickelte „Modell struktureller Symbolik“ angewandt. Die Analyse und Interpretation des Heldenmythos wird auf der Basis der Grundgliederung von Joseph Campbell erfolgen, die Spielberg und Lucas als dessen Schüler in diesem Film umgesetzt haben. In einem eigenen Kapitel werden Judentum und Nationalsozialismus einander gegenübergestellt, weil diese beiden religiösen Zeichensysteme im Film aufeinander treffen und als Rahmenhandlung den Mythos des ewigen Kampfes von Gut und Böse aufgreifen und kommunizieren.

Es stellt sich die Frage, ob neben der Darstellung von Religion im Film, der Film seinerseits religiöse Zeichen sowie Zeichensysteme nutzt, um sich selber zu vermitteln. Im Indiana Jones Film, wobei Film selber als kulturelles Zeichensystem gesehen werden kann, geschieht nach Meinung der Autorin beides. Zum einen werden das Judentum sowie der Nationalsozialismus als religiöse Zeichensysteme inhaltlich dargestellt und zum anderen finden sich religiöse Zeichen (Symbole) in den symbolischen Subtexten des Filmes, wobei diese Zeichen dann ohne auf ein spezielles religiöses Zeichensystem zu verweisen, nur der Bedeutungsvermittlung des Filmes dienen. Zusätzlich nutzt der Abenteuerfilm die Grundstruktur des Heldenmythos, um auch darüber einen Bedeutungszusammenhang zu vermitteln.

Die Kommunikation sowie das Verständnis dieser religiösen Zeichen sowie Zeichensysteme, sei es nun innerhalb der Filmhandlung, in den Subtexten oder als filmspezifische Grundstruktur erfolgt über die Bedeutungszuordnung zu den jeweiligen Zeichen oder Zeichensystemen. Einfacher ausgedrückt kann beispielsweise der Heldenmythos den Reife- oder Wandlungsprozess einer Person bedeuten, die Bundeslade die Allmacht des jüdischen Gottes symbolisieren und der Einsatz der Farbe Rot als symbolischer Subtext eine Gefahr anzeigen. All diese Bedeutungen wurden diesen Zeichen und Zeichensystemen von den Menschen zugeordnet, wobei diese Bedeutungszuordnungen immer durch den kulturellen,

historischen, sozialen und politischen Kontext geprägt und darum auch von Menschen innerhalb dieses kulturellen Kontexts in ihrer Bedeutung verstanden werden können.

Quellen und Literatur

Die Literatur zu den einzelnen Themen und Wissenschaften, die diese Arbeit mit einbezieht, ist zahlreich und darum kann hier nur auf eine Auswahl der in dieser Arbeit verwendeten Literatur eingegangen werden.

Hintergrundwissen zur Filmtheorie aber auch zur Kommunikationsfunktion des Films im Sinne eines Zeichensystems bieten Werner Faulstich mit seinen Werken „Einführung in die Filmanalyse“ und „Grundkurs Filmanalyse“, Helmut Korte mit seinem Werk „Einführung in die systematische Filmanalyse“, Jürgen Kühnel mit seinem zweibändigen Werk „Einführung in die Filmanalyse“ und Nils Borstnar, E. Pabst und H.J. Wulff mit ihrem Gemeinschaftswerk „Einführung in die Film- und Fernsehwissenschaft“. Mit der psychologischen Wirkung von Filmen hat sich vor allem Peter Wuss in „Filmanalyse und Psychologie“ auseinandergesetzt, aber auch Marianne Skarics in ihrem Werk „Popularkino als Ersatzkirche?“, das sich dem Erfolgsprinzip aktueller Blockbuster widmet.

Einen guten Einblick in die wissenschaftlichen Theorien bezüglich des semiotisch-kulturwissenschaftlichen Symbol-Begriffs und der Funktion der Symbole Bedeutung zu transportieren, ermöglicht neben Umberto Eco, der in seinem Werk „Zeichen“ eine Einführung in den Begriff und dessen Geschichte bietet und die menschliche Zeichenbildung mit der Bildung von Kultur verknüpft, Susanne Lanwerd in ihrem Werk „Religionsästhetik“, in welchem sie sich mit dem Verhältnis von Symbol und Sinnlichkeit beschäftigt und dazu unterschiedliche wissenschaftliche Positionen zur Thematik untersucht, darunter die Theorien von Susanne Langer, die das Symbol als Träger von Bedeutung betrachtet. Langers Theorien werden von Clifford Geertz in seinem Werk „Dichte Beschreibung“ aufgegriffen und fließen in seine kulturwissenschaftliche Auseinandersetzung mit kulturellen Zeichensystemen ein. Geertz hebt hervor, dass die Bedeutung von Symbolen kulturell und historisch geprägt und damit in ihrem Ursprungskontext zu verstehen und aus diesem Verständnis heraus zu deuten ist.

Die theoretischen Grundlagen bezüglich symbolischer Subtexte in der Filmgestaltung finden sich vor allem bei Franz Josef Röhl, der in seinem Werk „Mythen und Symbole in populären Medien“ symbolische Subtexte unter anderem bei Videoclips oder in der Werbung untersucht und sich mit den Strategien der emotionalen Filmgestaltung auseinandersetzt. Ingrid Riedel

beschäftigt sich in „Farben in Religion, Gesellschaft, Kunst und Psychotherapie“ mit der Symbolik aber auch der psychologischen Wirkung der Farben und in „Bilder in Religion, Kunst und Psychotherapie“ eröffnet sie mit ihrem Modell der „Kombinierten Raum-Symbolik“ einen psychologischen Ansatz, Bilder auf symbolischer Ebene zu analysieren und interpretieren. Die Theorie über die symbolische Verdichtung einer Filmszene, die im Wesentlichen durch Beleuchtung und Farbgebung entsteht, findet sich in Kühnells „Einführung in die Filmanalyse“.

Ein guter Überblick über den in den Wissenschaften unterschiedlich verwendeten Mythos-Begriff findet sich bei Hans Gerald Hödl sowie Aleida und Jan Assmann in den gleichnamigen Artikeln „Mythos“, die den Mythos auch in seiner weltordnenden Funktion näher beschreiben.

Der Abenteuerfilm mit seinen spezifischen Charakteristiken aber auch die Figur des Abenteurers stehen im Zentrum des Artikels „Grenzgängertum: Elemente und Dimensionen des Abenteuerfilms“ von Hans Wulff und des Buches „Der Abenteurer“ von Christoph Fritze, Georg Seesslen und Claudius Weil, die sich mit der Geschichte und Mythologie des Abenteuerfilms auseinandersetzen. Als Grundstruktur des Abenteuerfilms dient der Heldenmythos und im Fall von Indiana Jones haben sich Steven Spielberg und George Lucas an die Darstellung von Joseph Campbell gehalten, der in seinem Werk „Der Heros in tausend Gestalten“ die Möglichkeiten der Handlungsabfolge des Heldenmythos beschreibt. Gute Ergänzungen zu Campbells Ausführungen finden sich bei Marianne Skarics in „Popularkino als Ersatzkirche?“ und bei Christopher Vogler, der sich in „Die Odyssee des Drehbuchschreibers“ mit dem Heldenmythos und den sich daraus ergebenden narrativ-mythologischen Grundmustern des amerikanischen Erfolgskinos auseinandersetzt.

Als Primärquelle für den analytisch-interpretativen Teil der Arbeit dient der Film „Indiana Jones – Jäger des verlorenen Schatzes“. Einen Einblick in den Begriff der Ikonografie und die Theorie zur ikonografischen Interpretation ermöglicht Roelof van Straten mit seiner „Einführung in die Ikonographie“.

Die Auseinandersetzung mit den Bedeutungen der einzelnen im Film verwendeten Symbole erfordert vor allem bei dem religiösen Hauptsymbol, der Bundeslade, zum klareren Verständnis der symbolischen Bedeutung sowie Bedeutungsentwicklung auch eine Auseinandersetzung mit dem kulturhistorischen Kontext sowie mit der Darstellung in der Bibel. Einen ausreichenden historischen Überblick über die Zeit der frühen Israeliten bietet das Geschichtsllexikon „Der große Ploetz“, wobei die Archäologie gegenüber der gängigen

historischen Darstellung in einigen Punkten widersprüchliche Fragen aufwirft. Dazu bieten Israel Finkelstein und Neil Asher Silberman in ihrem Werk „Keine Posaunen vor Jericho“, worin sie sich mit dem Wahrheitsgehalt sowie mit neuen Einsichten zur Datierung der biblischen Texte auseinandersetzen, einen guten Einblick. Die Bibel als religiös motivierte Schriftsammlung kann, wenn überhaupt, dann nur in einem sehr geringen Maß als historische Quelle verwendet werden. Allerdings kann man die biblischen Schriften als Träger und Konservator von religiösen Bedeutungen betrachten, da die Darstellungen von Begebenheiten oder Gegenständen dazu dienen, bewusst eine bestimmte Bedeutung zu vermitteln. Diese Tatsache erlaubt in Bezug auf die Bundeslade Rückschlüsse über die Bedeutung dieses kultischen Objekts aber auch über jene historischen Gegebenheiten, die hinter einer speziellen Bedeutungszuordnung stecken könnten. Weitere Einblicke zur Thematik bieten die Studien zur Kultgeschichte Palästinas von Wolfgang Zwickel in „Der Tempelkult in Kanaan und Israel“ sowie die Studien zur Vor- und Frühgeschichte der jüdischen Gnosis von Johann Maier in „Vom Kultus zur Gnosis“, der sich besonders detailliert den unterschiedlichen Bedeutungen der Bundeslade im Zusammenhang mit dem kulturhistorischen Kontext widmet. Nachdem sich vor allem die beiden Bücher Samuel mit Darstellungen in Bezug auf die Bundeslade beschäftigen, bietet Tony Cartledge mit seinem Werk „1&2 Samuel“ einen genauen sowie historisch kritischen Einblick in eben diese beiden biblischen Schriften.

Tiere sind oft Träger großer Symbolkraft und werden auch im Indiana Jones Film symbolisch eingesetzt, ebenso wie licht- und farbsymbolische sowie strukturelle Subtexte. Die zahlreichen Bedeutungsmöglichkeiten finden sich übersichtlich in verschiedenen Symbollexika unter anderem von Hans Biedermann, Udo Becker sowie Marion Zerbst und Werner Kafka. Weitere Literatur zur Symbolik der Farben findet man bei Ingrid Riedel in ihrem Werk „Farben“ und bei Albert Biesinger und Gerhard Braun in dem Werk „Gott in Farben sehen“, worin sie sich mit der religiösen sowie symbolischen Bedeutung der Farben auseinandersetzen.

Einen Einblick in die wichtigsten Symbole und Mythen des Nationalsozialismus bietet die Quellenedition von Wolfgang Schneider „Alltag unter Hitler“ in welchem die wichtigsten historischen Quellen, die den Lebensalltag der Menschen im Dritten Reich betreffen, zusammengefasst sind. Weiterführende Literatur zur Thematik findet sich bei Michael Hesemann in „Hitlers Religion“, Otto Höfler in „Kultische Geheimbünde der Germanen“ und Michael Kater in „Das „Ahnenerbe“ der SS 1935-1945“. Ergänzend dazu findet man historische Fakten, die sich mit der Problematik auf jüdischer Seite in jener Zeit befassen, bei Kurt Schubert in seinem Werk „Jüdische Geschichte“.

1 Parallelen zwischen populärem Film und Religion

Gemeinsamkeiten zwischen Film und Religion, zwei sehr verschieden anmutende kulturelle Systeme, lassen sich nicht nur bei der äußerlichen Präsentation und Kommunikation sondern auch in der inneren Struktur, der Bedeutungsvermittlung, der Rezeption und der Wirkung finden. Die strukturell architektonische Gestaltung von Kinos und Gebäuden, in welchen Religion stattfinden, weist gewisse Ähnlichkeiten auf. Man verlässt die Alltagswelt und betritt einen besonderen Raum, wie eine Kirche, einen Tempel, eine Synagoge oder ein Kino. In einer körperlich ruhig gestellten Position kann man sich ganz dem eigenen Innenleben zuwenden und mit dem Geschehen, das vorne im Raum stattfindet, korrespondieren.¹

Der Besuch eines Kinos, um einen Film zu sehen, ebenso wie der einer christlichen Kirche beispielsweise, um der heiligen Messe beizuwohnen, läuft nach einem bestimmten Ritus ab. Das Publikum findet sich zu einem konkreten Zeitpunkt ein, dann wird es im Kino dunkel während in der Kirche der Priester an den Altar tritt. Nun kann die Offenbarung im Sinne der Predigt oder des Hauptfilmes beginnen, die über die Sprache der Mythen und Symbole die Wandlung einleitet. Das Publikum, nebeneinander sitzend und in Reihen angeordnet, blickt nach vorn und unterwirft sich dem Schweigegebot, das während Hauptfilm oder Predigt herrscht.²

Die Filmgattung, auf die sich diese Arbeit fokussiert, ist der für das Kino produzierte narrative Spielfilm, genauer noch der populäre Film oder Mainstream-Film, der Unterhaltung für die Massen bieten möchte. Das Ziel eines populären Films ist, das Publikum durch eine gelungene Illusion so stark zu fesseln, dass für den Zuseher die kognitive Wahrnehmung der Erzählsituation sekundär und das sinnlich-emotionale Erlebnis des Films primär wird. Das Erfolgsrezept liegt hier in der Einfachheit, denn kognitive Anstrengungen seitens der Zuseher sollen vermieden werden. Die Strukturen der populären Filme weisen Konformität auf und vermitteln dem Betrachter dadurch Sicherheit und Vertrautheit. Diese Filme stellen zwar menschlich grundlegende aber trotzdem sehr einfache Fragen und geben auf diese klare, nachvollziehbare Antworten. Dem Zuseher wird anhand der Auflösung und Beantwortung menschlicher Grundkonflikte und Fragen im Film ein gewisses Sinnangebot unterbreitet, womit der populäre Film auch eine sinnstiftende Wirkung entfalten kann.³

¹ Vgl. Kirsner: Religion und Kino S. 12

² Vgl. Ideker-Harr: Der Spiegel der Gegenwart S. 155

³ Vgl. Herrmann: Sinnmaschine Kino S. 88-89

Religion sowie Film kommunizieren Bedeutung und Sinn in ihrem narrativen Charakter auf mythischer Ebene, und in ihrem bildhaften Charakter auf symbolischer, denn Mythen und Symbole als Teil eines kollektiven Kulturguts durchdringen den Lebensalltag der Menschen. Rezeption und Wirkung der beiden kulturellen Systeme Religion und Film erfolgen auf bewusster sowie unbewusster Ebene und können beim Gläubigen sowie beim Kinogänger eine Reihe von Bedürfnissen erfüllen oder als Lernerfahrung dienen. Während der Rezeption eines Filmes kommt es zur Identifikation mit dem Protagonisten und danach zu einer Auseinandersetzung mit dem Gesehenen. Man setzt es zu sich selber in Beziehung und entweder distanziert man sich davon oder integriert es in die eigenen Erfahrungen, wodurch es zu einer Bewusstseinsweiterung kommt. Ähnlich dazu kann man durch das Hören einer Predigt neue Handlungs- oder Denkmöglichkeiten erfahren.⁴

Viele erfolgreiche Filme basieren auf der Geschichte einer Metamorphose, eine ebenfalls in der Religion zu findende Thematik, denn auch im Glauben durchlebt der Mensch eine Wandlung.⁵ Der Heldenmythos ist hier ein gutes Beispiel, denn ein Held durchlebt auf seinem Abenteuer eine Wandlung, die durch verschiedenste Heldentaten ausgelöst werden kann. Dabei kann sich der Held durch Tapferkeit im Kampf auszeichnen, ein Leben retten oder aber er vollbringt eine geistige Tat, die letztlich darin mündet, dass der Held seine Wandlung durch einen seelischen Reifeprozess erfährt. Es bedarf in gewissem Sinne eines Todes und einer Auferstehung. Etwas Altes muss sterben, damit etwas Neues entstehen kann.⁶ So steht am Anfang einer Filmhandlung zumeist ein Abschied oder ein Verlust, worauf eine Suche, ein Kampf oder eine Reise folgt, die der Bewältigung von Konflikten oder Prüfungen dient. Am Ende der Filmhandlung kommt es zu Erlösung, Auferstehung oder Rückkehr, womit die Wandlung vollzogen wäre.⁷

Es zeigt sich, dass die Institution des Kinos, so wie es sich dem Besucher präsentiert und zugänglich macht, eine religiöse Dimension aufweist, mit welcher der Kinobesucher unmittelbar beim Betreten eines Kinos konfrontiert wird. Bei einem populären Film hingegen ist die religiöse Dimension nicht in der vordersten Ebene der manifesten Filmhandlung, wo zwar religiöse Inhalte dargestellt werden können, zu finden, sondern dahinter auf den Ebenen der Kommunikation und Sinnvermittlung sowie der Rezeption und Wirkung.⁸ Auf diesen Ebenen werden in den folgenden Kapiteln Gemeinsamkeiten zwischen Religion und Film genauer herausgearbeitet.

⁴ Vgl. Kirsner: Religion und Kino S. 12-13

⁵ Vgl. Skarics: Popularkino als Ersatzkirche? S. 360

⁶ Vgl. Campbell: Die Kraft der Mythen S. 149-150

⁷ Vgl. Ideker-Harr: Der Spiegel der Gegenwart S. 155

⁸ Vgl. Laube: Himmel – Hölle – Hollywood S. 17

1.1 Film und Religion als Kommunikationssysteme

Anhand eines einfachen Kommunikationsmodells soll hier gezeigt werden, dass Religion und Film als Kommunikationssysteme begriffen werden können. Dabei vermittelt ein Kommunikator über ein gewisses Medium dem Rezipienten Bedeutung und Inhalt. Der populäre Film und die Religion wenden sich beide an die Masse, wobei in diesem Zusammenhang als beispielhafter Vergleich mit dem populären Film die christliche Predigt herangezogen wird.

Religionssoziologisch betrachtet vollzieht sich Religion maßgeblich als Kommunikation, wobei religiöse Kommunikation nicht mit Kommunikation über Religion zu verwechseln ist.⁹ Niklas Luhmann stellt in diesem Zusammenhang die These auf, dass die Gesellschaft ein operativ geschlossenes System der Kommunikation darstellt, wodurch schließlich auch die Teilsysteme der Gesellschaft – dazu gehört unter anderem die Religion – als Kommunikationssysteme begriffen werden können. Religion hätte demnach nur als Kommunikation eine gesellschaftliche Existenz, da sie sich „als Kommunikation realisieren muss“.¹⁰ Luhmann sieht Kommunikation als soziale Operation, die sich selber reproduziert. Notwendig für die Kommunikation ist eine Synthese von Information, die Mitteilung derselben sowie das Verstehen der Information, damit die Kommunikation weitergeführt werden kann. Voraussetzung für eine erfolgreiche Kommunikation ist, dass sie einen Sinn produziert, an welchem sich das Gesellschaftssystem schließlich orientiert.¹¹

Film als kommunikativer Prozess ist auf soziokultureller Ebene einerseits durch die jeweilige Gesellschaft bedingt, andererseits beeinflusst er diese auch wieder. Ein Film dient mit seiner Gestalt und seinen Inhalten als Massenkommunikationsmittel und somit der Meinungsbildung innerhalb der Gesellschaft. Die Masse steht für eine Vielzahl von Menschen, die zueinander in keiner sozialstrukturellen Beziehung stehen. Anders als bei einer personalen Kommunikation ist die Kommunikation mit der Masse indirekt, d.h. die Vermittlung erfolgt einseitig zumeist über ein technisches Medium. Massenkommunikation verläuft ausschließlich in eine Richtung und das öffentlich, denn sie ist an ein unbegrenztes, anonymes Publikum gerichtet, welches räumlich verstreut ist und in keinem direkten Kontakt zueinander

⁹ Vgl. Tyrell: Religiöse Kommunikation S. 9

¹⁰ Luhmann: Religion als Kommunikation S. 139

¹¹ Vgl. Luhmann: Religion als Kommunikation S. 135-140

steht. Massenkommunikation ist nicht als Interaktion im herkömmlichen Sinn zu verstehen, sondern als parasoziale, symbolische Interaktion.¹²

Filme bestehen aus einer Folge von Bildern, die einen Sinn kommunizieren. Der Erfolg der Kommunikation mittels Bildern liegt darin begründet, dass Bilder als Abbilder der Welt universell verstanden werden können. Sie sagen etwas Wahres aus, das keiner Übersetzung bedarf. Der Bedeutungsinhalt eines Bildes erschließt sich dem Betrachter direkt und unmittelbar. Ein Bild ist ein in sich geschlossenes System, das nach eigenen Gesetzen strukturiert ist und dadurch einen Zusammenhang produziert, der sich daraus ergibt, dass die einzelnen Bildelemente ähnlich einer musikalischen Komposition gemeinsam organisiert und konstruiert werden.¹³ Filme sind also einerseits Abbilder der Realität, andererseits sind sie als Kommunikationsmittel auch an ihrer Konstruktion beteiligt, da der Rezipient auf einen Film reagiert, ihn interpretiert und den Bedeutungsinhalt letztlich in seine Erfahrungen integriert.¹⁴

Der Kommunikation mit der Masse dient nun der populäre Film als visuell-auditives Medium, dessen Signale vom Zuschauer als sinnvoller Zusammenhang wahrgenommen, spezifiziert, erkannt und schließlich reflektiert werden. Es kommt durch die Übertragung von Signalen zur Vermittlung von Information, die im spezifischen Sinn als Schlüsselinformation erkannt wird, womit es zur Vermittlung von Bedeutung kommt.

Nach dem Grundmodell der medialen Kommunikation (Abb. 1) von Werner Faulstich bildet das Team der Filmemacher den Kommunikator, der einen bestimmten Zeichenvorrat im Medium Film umsetzt. Der Film letztlich wird als Signal vom Zuschauer – dem Rezipienten – empfangen und interpretiert. Dabei nimmt der Zuschauer den spezifischen Inhalt¹⁵ des Filmes wahr. Der Zeichenvorrat im Sinne eines Filmcodes ist einerseits ein System von sinnvermittelnden Intentionen seitens der Filmemacher und andererseits ein System von sinninterpretierenden Erwartungen auf der Seite des Publikums. Das Verstehen eines Filmes beruht auf der Größe eines gemeinsamen Zeichenvorrats von Filmemacher und Zuschauer¹⁶ und geschieht vor allem auf symbolisch-mythischer Ebene. Dass beispielsweise laute dissonante Musik im Film ein Unheil oder drohende Gefahr ankündigt, ist auf symbolischer Ebene als Filmcode umzusetzen und auf selbiger Ebene auch zu verstehen.

¹² Vgl. Faulstich: Einführung in die Filmanalyse S. 27-33

¹³ Vgl. Borstnar: Einführung in die Film und Fernsehwissenschaft S. 85-86

¹⁴ Vgl. Laube: Himmel – Hölle – Hollywood S. 10

¹⁵ Vgl. Faulstich: Einführung in die Filmanalyse S. 42. Als Inhalt im Sinne der Botschaft eines Filmes bezeichnet Faulstich: Genre, Thematik, Handlungsstruktur, Charaktere, Musik, Ideologie usw.

¹⁶ Vgl. Faulstich: Einführung in die Filmanalyse S. 41-46

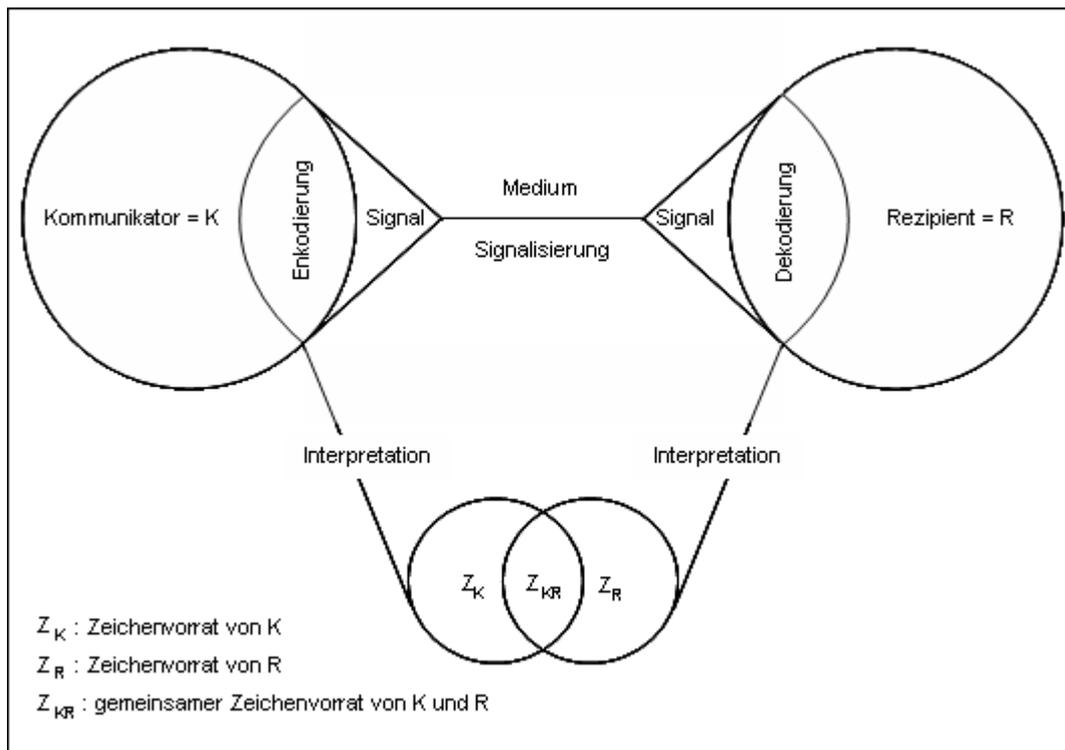


Abb. 1: Grundmodell der medialen Kommunikation nach Werner Faulstich

Kommunikator	Zeichenvorrat	Rezipient
Drehbuchautor	Musik, Geräusche	Alter
Regisseur	Beleuchtung	Geschlecht
Produzent	Farbgebung	Soziokultureller Kontext
Kameramann	Dialoge, Einstellung	Bedürfnisse
Schauspieler	Kameraperspektive usw.	Gewohnheiten usw.

Tab. 1: Erläuterungen zu den Begriffen des Kommunikationsmodells

Mittels bestimmter Codes (Verknüpfungsregeln) werden die Zeichen (filmische Elemente) innerhalb des Zeichensystems (die Sprache des Films) verknüpft und geordnet.¹⁷ Das Zeichensystem eines Films ist die Summe aller optischen und akustischen Zeichen, durch welche der Film Sinn und Bedeutung ausdrückt und vermittelt. Man spricht in der Filmterminologie von filmischen Codes, wobei es sich um eine Vielzahl von Codes handelt, die dann im Film kombiniert werden.¹⁸ Bei der Analyse dieser Codes geht es letztlich darum, was im Bild zu sehen ist und wie es im Bild präsentiert wird.¹⁹

¹⁷ Vgl. Borstnar: Einführung in die Film und Fernsehwissenschaft S. 15-17

¹⁸ Vgl. Kühnel: Einführung in die Filmanalyse, Teil 1 S. 27

¹⁹ Vgl. Borstnar: Einführung in die Film und Fernsehwissenschaft S. 98

Dieses Grundmodell der Kommunikation kann auch auf die Religion angewandt werden, wobei man die Gemeinschaft der Gläubigen, die nun die Rezipienten sind, nicht ganz mit Kinogängern vergleichen kann, denn die Gläubigen stehen in einem größeren Naheverhältnis zueinander. Ein Priester als Kommunikator vermittelt über das Medium Sprache den Gläubigen als Rezipienten religiöse Inhalte.

Kommunikator	Symbol- / Zeichenvorrat	Rezipient
Priester	Koran, Tora, Bibel	Religiöser Bildungsgrad
Imam	Rosenkranz, Menora, Kelch	Soziokultureller Kontext
Rabbi	Kreuz, Davidstern, Mihrâb	Alter
Papst	Ferula, Fischerring, Hostie	Bedürfnisse

Tab. 2: Erläuterung zu Begriffen der Kommunikation von Religion

Da Religion und Film als kulturelle Zeichensysteme²⁰ verstanden werden können, ergibt sich in beiden Systemen das kommunikative Verständnis zwischen Kommunikator und Rezipient aus dem gemeinsamen Symbol- oder Zeichenvorrat, wobei gerade hier auch die Schwachstelle im System ist, denn unterschiedliche Interpretationen eines niemals deckungsgleichen Symbol- und Zeichenvorrats führen auch zu Missverständnissen.

Nicht nur der Filmemacher ist an der Sinnkonstruktion beteiligt sondern in seiner interpretierenden Funktion auch der Rezipient.²¹ Ähnlich geschieht es zwischen den Gläubigen und dem Priester, der in seiner Predigt zwar gewisse Inhalte vermitteln kann, aber wie diese dann verstanden und interpretiert werden, ist auch abhängig von jedem einzelnen Gläubigen.

Religion und Film können als Kommunikationssysteme begriffen werden, die ihre Bedeutungsinhalte über vergleichbare Mechanismen vermitteln. Dabei darf aber nicht vergessen werden, dass Kommunikator und Rezipient die vermittelte Bedeutung unterschiedlich und individuell interpretieren, wodurch sich für jeden ein anderer Sinn ergeben kann. Die Vermittlung bzw. das Verständnis eines sinnvollen Inhaltes ist umso erfolgreicher, je größer der gemeinsame Vorrat an Kenntnis von Sprache, Symbolen, Zeichen, Mythen, usw. ist. Auf die Vermittlung bestimmter Sinnangebote durch Symbole und Mythen soll nun genauer eingegangen werden.

²⁰ Vgl. Geertz: Dichte Beschreibung S. 46. Vgl. Borstnar: Einführung in die Film und Fernsehwissenschaft S. 15. Symbol und Zeichen werden hier gleichgesetzt.

²¹ Vgl. Korte: Einführung in die systematische Filmanalyse S. 22

1.2 Symbolisch-mythische Sinnvermittlung in Film und Religion

Symbole und Mythen transportieren Bedeutungsinhalte und damit Sinn, wodurch sie auch zum Zweck gezielter Sinnvermittlung eingesetzt werden können. Durch ihre unmittelbare Wirkung auf das Bewusstsein aber auch Unbewusste des Menschen fördern Symbole und Mythen dessen Emotionalisierung und kognitives Denken. Klare Sinnangebote werden vermittelt, die Welt sinnvoll geordnet und bedrohliche Grenzsituationen des menschlichen Lebens vertraut und integrierbar gemacht. Diese Funktionen und Wirkungsweisen machen sich die kulturellen Zeichensysteme Religion und Film bei ihrer symbolisch-mythischen Sinnvermittlung zunutze.

Religion und Film sind Kulturprodukte ebenso wie beide auch Kultur produzieren,²² und man kann sie als Formen kultureller Sinncodierung verstehen, die ihre Sinnangebote organisieren und zielgerichtet vermitteln.²³ Wenn ein Symbol oder ein Zeichen auf eine bestimmte Bedeutung verweist, ergibt sich in Folge der Sinn daraus, wie der menschliche Geist die Bedeutung auffasst und interpretiert.²⁴ Damit ist der wahrnehmende Mensch, der durch seinen soziokulturellen Kontext geprägt ist, selber an der Sinnproduktion mitbeteiligt. Der verstandene Sinn ergibt sich folglich aus der individuellen Interpretation eines symbolisch-mythisch vermittelten Bedeutungsinhalts und variiert von Mensch zu Mensch.

Religion als kulturelles System formuliert – nach dem Ethnologen Clifford Geertz (1926-2006) – eine generelle Ordnung der Existenz und bedarf der Symbole, Mythen und Rituale.²⁵ Religion ist ein untrennbarer Teil jener Kultur, in welcher sie entstanden ist. Beide, Religion sowie Kultur, sind ein Produkt menschlicher Interaktion in einem gegebenen sozialhistorischen und geografischen Kontext, beide bewahren und vermitteln Werte und formen so die Existenz der Menschen. Wie die Kultur selber so bietet auch die Religion Symbole an, die gewisse Bedeutungsinhalte vermitteln und so eine Interpretation und Legitimation der jeweiligen Kultur oder eines kulturellen Systems wie eben eine bestimmte Religion ermöglichen. Der Begriff des Symbols kann sehr breit definiert all jenes umfassen, wodurch oder womit Menschen sich ausdrücken, um eine bestimmte Bedeutung zu vermitteln. Sinnvoll ist die Vermittlung von Inhalten nur innerhalb der Kommunikation zwischen Menschen und so können Gesten, Handlungen, Sprache oder auch Gegenstände, die

²² Vgl. Plate: Filmmaking, Mythmaking, Culture Making S. 9

²³ Vgl. Herrmann: Sinnmaschine Kino S. 94

²⁴ Vgl. Eco: Zeichen S. 148

²⁵ Vgl. Plate: Filmmaking, Mythmaking, Culture Making S. 5

als Träger von Bedeutung funktionieren, als Symbole verstanden werden.²⁶ Filme, die sich einem Publikum kommunizieren, greifen nun auf jene Symbole zurück, die ihnen in dem kulturellen Kontext, in welchem sie entstehen, zur Verfügung stehen. Andererseits partizipieren Filme, die ja nicht nur Spiegel der Kultur sind sondern ebenso Kultur produzieren, auch an der Entstehung neuer Symbole.

Aus theologischer Sicht repräsentieren und vergegenwärtigen religiöse Symbole das Heilige, das dadurch sinnlich wahrnehmbar werden soll. Darüber hinaus spricht man Symbolen allgemein eine soziale Funktion zu, denn sie stiften Identität und Gemeinschaft. Außerdem wirken Symbole, symbolische Handlungen oder symbolische Erzählungen vor allem bei menschlichen Grenzerfahrungen und Lebensübergängen orientierend und entlastend.²⁷

Der ganzen Bandbreite der Wirkungsmöglichkeiten von Symbolen kommt eine für den Menschen sinnstiftende Bedeutung zu. Rituale können als symbolhafte Handlungen verstanden werden, wobei es nicht um die Handlung geht, sondern darum, was mit ihr ausgedrückt wird. Demzufolge symbolisiert zum Beispiel das Bestattungsritual den Übergang des Verstorbenen in das jenseitige Leben. Wichtig bei einem Ritual ist eine wiederholbare genaue Abfolge einzelner Handlungen. Mythen als sinnstiftende Geschichten können ebenso symbolhaften Charakter aufweisen,²⁸ sie vermitteln als Spiegel menschlicher Kultur die jeweiligen Wertvorstellungen, die Moral, deuten menschliche Grund-²⁹ sowie Grenzerfahrungen und ordnen damit die Welt zu einen sinnvollen und verstehbaren Gefüge.

Vielen biblischen Erzählungen liegt der Heldenmythos zugrunde, wie beispielsweise in der Episode des jungen Hirten David, der lediglich mit einer Steinschleuder bewaffnet den mächtigen Philisterkrieger Goliath besiegt haben soll.³⁰ David selber ist vor allem durch diesen Kampf aber auch durch die biblischen Erzählungen über seine spätere Regentschaft als König Israels zu einem Mythos geworden, der einerseits Wagemut, Heldenhaftigkeit und das Modell eines brillanten Königs symbolisiert, andererseits aber auch Reumütigkeit und menschliche Schwächen, die der Gnade Gottes bedürfen, um trotzdem diese herausragende, mythische Figur zu bleiben.

Eben diese Eigenschaften Davids lassen sich auch in späterer Zeit in der mythischen Figur des König Arthus wieder finden. Der Mythos um König Arthus reflektiert jenen um David: genau wie David tötet auch Arthus einen Riesen, er ist ein großer König, von Sünde belastet und

²⁶ Vgl. Dearman: Religion & Culture in Ancient Israel S. 2-3

²⁷ Vgl. Bucher: Symbol S. 299-306

²⁸ Vgl. Bucher: Symbol S. 142-143

²⁹ Vgl. Herrmann: Sinnmaschine Kino S. 92-93

³⁰ Vgl. 1 Sam 17,1-58

muss die Rebellion seines Sohnes Mordred³¹ überstehen,³² so wie David die seines Sohnes Absalom.³³ Man kann an diesem Beispiel erkennen, dass Mythen von den verschiedensten kulturellen Systemen wie etwa Religion, Literatur oder Film aufgegriffen werden, um bestimmte Bedeutungsinhalte zu vermitteln.

Im Film können Symbole einerseits Teil der Filmhandlung sein, wie im Indiana Jones Film die Bundeslade, andererseits können aber auch Lichtverhältnisse, eingesetzte Farben oder Raumbeschaffenheiten als filmischer Subtext hinter der manifesten Handlung symbolhaften Charakter aufweisen. Die Wirkung der im Film eingesetzten Symbolik erreicht den Filmbetrachter auf bewusster sowie unbewusster Ebene und vermittelt damit ihre Bedeutungsinhalte. So ist beispielsweise das Auto in einem Roadmovie ein Symbol für die Freiheit.³⁴ Aber nicht nur einzelne Symbole sondern auch symbolische Erzählungen (Mythen) werden im populären Film zur Sinnvermittlung eingesetzt, da sie grundlegende menschliche Erfahrungen symbolisieren wie Abschied, Verlust, Schuld, Opfer, Prüfungen, Konflikte, Versöhnung oder Erlösung. Der Heldenmythos beispielsweise kann den seelisch-geistigen Reifungsprozess einer Person symbolisieren und dadurch Sinn vermitteln. Dieser könnte je nach individueller Interpretation so aussehen, dass es menschlich erstrebenswert ist, seelisch zu reifen und sich geistig weiterzuentwickeln. Religiöse auch im Film umgesetzte Mythenarten wären unter anderem Erlösermythen, Heilungsmythen, Paradiesmythen, Satansmythen oder apokalyptische Mythen.³⁵ Filme greifen einerseits mythische Themen auf, um Bedeutung zu vermitteln, andererseits aber können Filme auch selber Mythen produzieren.³⁶ So entstand durch seine Filmrollen, sein Leben und seinen frühen Tod bedingt der Mythos um James Dean als ewiger Rebell.

In ihrer deutenden Funktion zeigen Mythen kollektiv gültige Gestaltungsmöglichkeiten für menschliche Grundfragen auf³⁷ und ermöglichen den Menschen so Antwort auf grundlegende Fragen, aber auch jene, die die Grenzbereiche des Lebens betreffen, zu finden. Das Chaos in der Welt wird in sinnstiftenden Geschichten geordnet und erklärt, wodurch eine Interpretation der Welt und des Lebens erleichtert wird. Religion und Film benutzen gleichermaßen die weltordnende, sinnstiftende, pädagogische und alltagstranszendierende Funktion der Mythen.³⁸

³¹ Mordred ist in verschiedenen Varianten des Mythos entweder der Sohn oder der Neffe von Artus.

³² Vgl. Cartledge: 1&2 Samuel S. 19-20

³³ Vgl. 2 Sam 15,1-12

³⁴ Vgl. Borstnar: Einführung in die Film und Fernsehwissenschaft S. 46

³⁵ Vgl. Skarics: Popularkino als Ersatzkirche? S. 357-358

³⁶ Vgl. Herrmann: Sinnmaschine Kino S. 93

³⁷ Vgl. Assmann: Mythos S. 186

³⁸ Vgl. Skarics: Popularkino als Ersatzkirche? S. 357-358

Der populäre Film versucht den Betrachter mit den sinnvermittelnden Botschaften der Symbole und Mythen vorrangig über den Weg der Emotionalisierung so unmittelbar wie möglich zu erreichen. Dazu werden dem Zuseher zur Identifikation einladende Hauptcharaktere und überschaubare Problemlösungsmodelle angeboten. Die Filmgeschichte bleibt leicht nachzuvollziehen und mündet in einem Happy-End, das die Wünsche und Hoffnungen, aber auch die Weltsicht des Filmbetrachters erfüllt und bestätigt. Verschiedene populäre Filme berühren auch das bedrohlich Unbekannte wie das Böse oder menschliche Ängste, allerdings werden diese Grenzerfahrungen durch das gute Ende aufgelöst und so dem Betrachter vertraut gemacht. Die Sinnstiftung populärer Filme wirkt vor allem affirmativ und bestätigend, denn es werden Lebensmodelle, Wertvorstellungen und Leitbilder des jeweiligen kulturhistorischen Kontextes transportiert. In dieser Funktion steht der populäre Film dem Mythos nahe, der ebenfalls die in ihrem historischen Kontext befindliche Welt ordnet, erklärt und die Grenzen zum Unvertrauten gerade soweit berührt, als dass er es wiederum in die vertraute Welt integrieren kann.³⁹

Religion und Film transportieren ihre Sinnangebote auch über spezifisch eingesetzte Symbole und Mythen, die den Filmbetrachter oder den Gläubigen auf bewusster und unbewusster Ebene erreichen. Auf emotionalem aber auch kognitivem Weg wird die vermittelte Bedeutung zu einem Sinn verarbeitet und entfaltet so ihre Wirkung auf den Betrachter, die im Folgenden besprochen wird.

1.3 Wirkungsmöglichkeiten von Film und Religion

Theorien über die Wirkungsmöglichkeiten von Religion und Film auf den Menschen stehen im Fokus dieses Kapitels. Bedürfnisbefriedigung, Lernerfahrung, Vorbildfunktion, Ordnung oder Entlastung sind nur einige mögliche Wirkungen von Religion und Film auf den Menschen. Nicht zu vergessen ist, dass Wirkungen positiv oder aber auch negativ sein können, wobei letztere nur kurz angesprochen werden.

Religion und Film geben dem Leben Sinn und Bedeutung, die Welt in ihrer Komplexität wird geordnet und damit das menschliche Bedürfnis nach einer einfachen Lebensform mit klaren Strukturen und überdauernden Werten erfüllt. Auch der Wunsch der Menschen nach

³⁹ Vgl. Herrmann: Sinnmaschine Kino S. 92-93

Emotionalisierung wird von Film und Religion anhand großer Gefühle wie Angst, Schuld, Trauer, Schmerz, Hoffnung sowie dem Streben nach Liebe und Glück thematisiert.⁴⁰

Das psychische Erleben eines Films geschieht vor allem durch den Mechanismus der Identifikation des Publikums mit dem Filmgeschehen und den darin handelnden Personen⁴¹ und eben das versucht der populäre Film optimal zu erreichen. Die Dramaturgie des populären Films dient dem Ziel der Unterhaltung und Orientierung des Filmbetrachters, wobei die Emotionalisierung vor kognitiven Erkenntnissen im Vordergrund steht. Der Handlungsaufbau erfolgt nach der Drei-Akt Struktur: Exposition – Konfrontation – Auflösung. Mit einer gelungenen Exposition, in welcher die Protagonisten des Films aber auch die kommende Handlung und das Filmgenre vorgestellt werden, soll der Betrachter möglichst stark vom Filmgeschehen gefesselt werden. Gelingt dies, dann kann sich der Betrachter mit der Hauptfigur identifizieren und durchlebt mit ihr die im Film umgesetzten Konflikte und deren Auflösung, denn in populären Filmen werden alle wichtigen Fragestellungen auch beantwortet. Die Filmillusion soll durch eine möglichst geschlossene Dramaturgie ohne Brüche auf den Betrachter wirken können. Diesbezüglich sollen im populären Film auch die technischen Filmmittel hinter dieser Illusion verschwinden. So kann beispielsweise die Montage (Filmschnitt) in einem Kunstfilm als Stilmittel eingesetzt werden. In einem populären Film hingegen liegt die Bemühung darin, den Filmschnitt so unsichtbar wie möglich zu machen, um dadurch keinen Bruch zu erzeugen, der den Betrachter emotional aus dem Filmgeschehen reißen könnte. Es soll das Gefühl vermittelt werden, unmittelbar am Filmgeschehen teilnehmen zu können. Kurz vor Ende des Films erfolgt die Auflösung der thematisierten Konfliktsituationen und belohnt den dadurch erlösten Zuseher sowohl emotional als auch kognitiv.⁴² Er kann durch den Film neue Lebenskonzepte oder -strategien erfahren haben oder aber sich in seinen Wertevorstellungen usw. bestätigt fühlen. Die Wirkungsmöglichkeiten des populären Films sowie der Religion sind vielfältig, denn sie können Bedürfnisse befriedigen, Bedeutung und Sinn anbieten, Vorbildfunktion ausüben und neue Handlungsmöglichkeiten vorführen, was nun näher beleuchtet werden soll.

Ein Bedürfnis kann als Konfliktzustand in einem personalen System aufgefasst werden, woraus das Bestreben resultiert, den Konflikt zu beseitigen. Wichtig dabei ist, festzuhalten, dass Bedürfnisse sich in einer Auseinandersetzung mit dem sozialen System formulieren und demnach eine soziale Dimension aufweisen.⁴³ Film sowie Religion können nun

⁴⁰ Vgl. Skarics: Popularkino als Ersatzkirche? S. 360-361

⁴¹ Vgl. Faulstich: Grundkurs Filmanalyse S. 14

⁴² Vgl. Herrmann: Sinnmaschine Kino S. 90-92

⁴³ Vgl. Faulstich: Einführung in die Filmanalyse S. 99-102

vorübergehend gewisse menschliche Bedürfnisse befriedigen. Dem Bedürfnis nach Entlastung kommen Film und Religion insofern nach, als dass der Mensch zumindest für den Moment der Auseinandersetzung mit selbigen den Alltag mit seinen Anforderungen vergessen kann. Das menschliche Gedächtnis mit seiner individuellen aber auch kollektiven Funktion wird abgelenkt und dadurch entlastet.⁴⁴ Ebenso kann ein Film, wenn auch nur kurzzeitig, beim Betrachter vorhandene Erlebnisdefizite des Alltags ausgleichen, denn eine Komödie verschafft Erheiterung, ein Actionfilm Spannung und ein Liebesfilm romantische Gefühle.⁴⁵ Auch das Bedürfnis nach Selbsterfahrung und Selbstfindung wird von Religion und Film thematisiert. Menschliche Sehnsüchte und Gefühle werden ausgedrückt, die den Betrachter oder Gläubigen auf der Suche nach seinem Selbst unterstützen. Die Auseinandersetzung mit symbolisch-mythisch vermittelten Bedeutungsinhalten und Sinnangeboten kann zur Selbstfindung beitragen. Auch der Wunsch nach Selbsttranszendenz wird von Religion und Film befriedigt,⁴⁶ denn man kann das eigene Selbst vergessend in die Rolle und die Erfahrungen eines Protagonisten eintauchen, ebenso wie man im Glauben durch Selbsttranszendenz das jenseits der diesseitigen Erfahrung Liegende erfahren kann.

Film wie Religion führen den Menschen neben den existentiellsten Emotionen auch verschiedene Handlungsmöglichkeiten vor Augen, die dann aus sicherer Entfernung durchlebt und erforscht werden können.⁴⁷ Demnach können Filmhandlungen für den Betrachter ebenso wie zum Beispiel Bibelgeschichten für den Gläubigen eine gewisse Lernsituation darstellen. Wenn Erfahrungen vermittelt werden, die für den Einzelnen neu sind, so kann er sich über die Auseinandersetzung mit dem Filmgeschehen oder einer religiösen Geschichte neue Bewältigungsstrategien oder Handlungsmöglichkeiten für eben jene Situationen aneignen. Geschieht die Aneignung dieser neuen Verhaltensmuster unreflektiert, dann können vor allem Filme, die Aggression und Zerstörung zeigen, einen negativen Einfluss auf den Betrachter ausüben.⁴⁸ Auch die unreflektierte Wahrnehmung von extremistisch oder fundamentalistisch⁴⁹ ausgelegten religiösen Inhalten übt eine stark negative Wirkung auf Menschen aus. Hier können Bedürfnisbefriedigung und Vorbildfunktion bei gleichzeitiger

⁴⁴ Vgl. Skarics: Popularkino als Ersatzkirche? S. 359

⁴⁵ Vgl. Wuss: Filmanalyse und Psychologie S. 406-409

⁴⁶ Vgl. Skarics: Popularkino als Ersatzkirche? S. 359

⁴⁷ Vgl. Herrmann: Sinnmaschine Kino S. 71

⁴⁸ Vgl. Wuss: Filmanalyse und Psychologie S. 406-412

⁴⁹ Vgl. Karow: Religiöser Extremismus S. 93-95. Als fundamentalistisch kann eine Überzeugung, eine Idee oder ein Glaube dann bezeichnet werden, wenn ein absoluter Wahrheitsanspruch damit verbunden wird. Religiösen Extremismus, verbunden mit seiner extremen Opferbereitschaft für die gemeinsame Sache, findet man nicht nur in neuen religiösen Bewegungen, sondern auch als gesamtgesellschaftliches Phänomen im Nationalsozialismus oder im religiösen Fundamentalismus.

Mobilisierung in die Katastrophe führen, wie die Shoah oder die terroristischen Anschläge des 11. September 2001 gezeigt haben.

Filmstars ebenso wie Religionsstifter oder als heilig betrachtete Persönlichkeiten werden gleichermaßen wie Heroen verehrt, allerdings nur im Sinne von Symbolen oder als Teil eines Mythos. In dieser Funktion können sie eine Vorbildfunktion ausüben und zur Imitation anregen. Heilige oder Religionsstifter unterscheiden sich vom durchschnittlichen Gläubigen dadurch, dass sie durch ihre Persönlichkeit oder auch ihren Lebensweg bedingt bestimmte Bedeutungsinhalte, wie religiöse Tugenden oder Werte, symbolisieren. In diesem Zusammenhang dienen diese Persönlichkeiten dem Gläubigen zur Identifikation und damit als Vorbild aber auch zur Idealisierung, denn als heilig betrachtete Persönlichkeiten symbolisieren das, was aus religiöser Sicht im jeweiligen kulturhistorischen Kontext als erstrebenswert gilt. Sie leben als idealisierte Menschen dem nach Höherem strebenden Gläubigen vor, was ein Mensch an religiöser Tugend erreichen kann.

Eine ähnliche Rolle erfüllt der Filmstar gegenüber seinen Fans und Bewunderern. Ein Filmstar unterscheidet sich vom gewöhnlichen Filmschauspieler dadurch, dass er eben nicht nur Schauspieler ist, sondern zusätzlich auch gewisse Bedeutungsinhalte symbolisiert. Filmstars wurden, auch wenn sie ausgezeichnete Schauspieler waren, vor allem dafür geliebt und verehrt, dass sie in Rollen, die ihnen auf den Leib geschneidert waren, vielmehr sich selbst spielten. Ihre eigene Persönlichkeit wurde dabei immer ein Teil der verkörperten Rolle. Die Schönheit Greta Garbos drückte beispielsweise ein gewisses Leid sowie passiven Protest aus und das bleibt in ihren unterschiedlichsten Rollen präsent. In diesem Sinne könnte man sagen, dass Greta Garbos Wesen, welches sich in ihrer Schönheit zeigt, Leid und passiven Protest symbolisiert. Kann sich der Betrachter eines Filmes nun mit diesem Wesenszug identifizieren, so kann der Filmstar „on and off screen“ zu einem Vorbild werden. Viele Filmstars verkörpern auch durch ihre Persönlichkeit bedingt immer wieder einen bestimmten Charakter wie den Guten, den Lustigen, den Verführer usw. So stehen Filmstars im Leben wie im Film scheinbar über den Dingen und meistern souverän alle Probleme. Sicherlich ist diese eindimensionale Wahrnehmung von Menschen weit von der Realität entfernt, aber dennoch kann das, was ein Filmstar symbolisiert ebenso wie seine Handlungsweisen im Film, Vorbildfunktion ausüben.⁵⁰

Der Kult um die so genannten Stars könnte auf ein menschliches Bedürfnis nach Idealen und Perfektion verweisen, die in Schönheit, Tugendhaftigkeit, Heldenhaftigkeit, Humor usw. scheinbar von den Stars vorgelebt werden. Die Realität um die Menschlichkeit der Stars wird

⁵⁰ Vgl. Wuss: Filmanalyse und Psychologie S. 412-413

zugunsten der Idealisierung ausgeblendet, denn die Illusion, dass Menschen ihren Idealvorstellungen entsprechen können, ermöglicht es den Menschen an das vermeintlich Erreichbare zu glauben. Stars müssen zumindest in der Wahrnehmung des Publikums perfekt sein, denn sie leben den Menschen vor, was diese selber erreichen wollen und so werden die Stars letztlich von den Menschen und deren Idealvorstellungen selber kreiert. Sollten die Stars irgendwann nicht mehr den idealen Erwartungen der Menschen entsprechen, dann werden sie von diesen auch wieder zerstört.⁵¹

Nach Faulstich liegt im Bereich der Filmwissenschaft noch keine allgemeine Theorie der Filmrezeption vor. Der Kritikpunkt liegt seiner Meinung nach darin, dass der psychische Mechanismus der Identifikation des Rezipienten mit dem Filmgeschehen oder den Protagonisten unzureichend diskutiert wird, ebenso wenig wie die Geschichte der Filmrezeption als Wirkungsgeschichte oder die Geschichte der Filmwirkungsforschung. Die Problematik einer Analyse der Filmrezeption liegt darin, dass sie individuell sowie momentbezogen und daher nicht wiederholbar ist. Wie ein Film einem bestimmten Rezipienten mit seinen eigenen Präferenzen in einem bestimmten historischen und soziokulturellen Kontext gefallen hat, wie der Film auf ihn emotional gewirkt hat, bleibt subjektiv und momentan. Dennoch schließt Faulstich nicht aus, dass die Analyse eines Films in Bezug auf seine Rezeption auch objektive Ergebnisse erbringen kann.⁵²

Das Wahrnehmen einer Filmhandlung oder eines religiösen Inhaltes verbunden mit Erkenntnis hat eine emotionale Wirkung auf den Betrachter, da zwischen Erkenntnis und Emotion eine enge Verbindung besteht. Sehnsüchte und Bedürfnisse nach Ordnung, Entlastung, Einfachheit, Emotionalisierung, Selbstfindung aber auch Selbsttranszendenz werden befriedigt. Aus einem sicheren Abstand heraus können neue Erfahrungen gemacht sowie neue Handlungsmodelle erlernt werden. Zudem dienen Filmstars, Religionsstifter sowie als heilig betrachtete Persönlichkeiten in ihren Handlungen und Wertvorstellungen als nachahmungswürdige Vorbilder.

Die beiden nun folgenden Kapitel wenden sich den Funktionen und Wirkungsmöglichkeiten von Symbolen und Mythen genauer zu. Zudem werden Symbole und symbolische Subtexte sowie der Heldenmythos als mythische Grundstruktur des Abenteuerfilms als Grundlage der symbolisch-mythischen Analyse und Interpretation der Indiana Jones Filme genauer besprochen.

⁵¹ Vgl. Detweiler: A Matrix of Meanings S. 107-108

⁵² Vgl. Faulstich: Grundkurs Filmanalyse S. 14-15

2 Symbolik im populären Film

Dieses Kapitel beschäftigt sich mit der Verwendung von Symbolen im populären Film. Nachdem es keinen einheitlichen Symbol-Begriff gibt, ist es notwendig, jenen in dieser Arbeit verwendeten, der in seinem Ansatz als semiotisch sowie kulturwissenschaftlich zu verstehen ist, genauer zu umreißen. Ein zentraler Aspekt dieser Arbeit ist, dass Symbole Träger von Bedeutung sind und diese als solche kommunizieren. Die Bedeutungszuordnungen zu den jeweiligen Symbolen oder Zeichen sind das Ergebnis menschlicher Erfahrungen und den damit zusammenhängenden Vorstellungen, die ihrerseits kulturell sowie historisch geprägt sind. Werden bestimmte Symbole, die inhaltlich zueinander in Beziehung stehen, mit ihren Bedeutungen zu einem System zusammengefasst, dann spricht man von einem kulturellen Zeichensystem. Kulturelle Zeichensysteme wie Religion, Mythen oder aber auch Film verwenden Zeichen (Symbole), um Bedeutung zu vermitteln. Diese Arbeit wird zeigen, dass der Indiana Jones Film nicht nur religiöse Zeichen zur Darstellung einer speziellen Religion einsetzt, sondern auch religiöse Zeichen außerhalb des religiösen Kontexts verwendet, um sich selber zu vermitteln. In Bezug auf den Indiana Jones Film bietet sich da vor allem die Auseinandersetzung mit symbolischen Subtexten an. Die theoretischen Grundlagen dazu werden in diesem Kapitel erklärt.

2.1 Der semiotisch-kulturwissenschaftliche Symbol-Begriff

Der Begriff Symbol wird in der Wissenschaft uneinheitlich verwendet. In dieser Arbeit wird der Symbol-Begriff sehr weit gefasst und das Symbol als Zeichen eines Kommunikationsprozesses verstanden. Im Vordergrund steht demnach die kommunikative Funktion der Symbole, die als Träger von Bedeutung, die kulturell sowie historisch geprägt wird, verstanden werden können. Die Rezeption und Wirkung von Symbolen auf den Menschen zeigen sich primär auf intuitiver sowie emotionaler Ebene und erst sekundär auf der Ebene des intellektuellen Verstehens.

Das Wort Symbol leitet sich vom griechischen Verb *symbolleîn* („zusammenfügen“) ab und bezieht sich auf den Brauch, dass ein Gegenstand wie etwa ein Ring oder ein Tontäfelchen entzwei gebrochen wurde, um bei einem späteren Zusammentreffen der beteiligten Personen

die zwei Hälften wieder zusammenzufügen, wodurch diese als Erkennungszeichen dienen.⁵³ Das Symbol als Bedeutungsträger verbirgt demnach vor dem nicht eingeweihten Betrachter seine Bedeutung und offenbart sie dem Kundigen.⁵⁴

Im weitesten Sinne ist ein Symbol eine bestimmte Art von Zeichen, das zwischen konventionellen, vereinbarten Zeichen und natürlichen Zeichen zu verorten wäre.⁵⁵ In der Semiotik wird der Begriff Zeichen sehr universell definiert. Zeichen sind Elemente von Kommunikationsprozessen, denn mit jedem Zeichen werden Informationen übermittelt. Auch in der Semiotik steht ein Zeichen für etwas anderes.⁵⁶ Die Zeichenbildung hat nach Umberto Eco's Ansicht ihre Wurzel in den Ursprüngen der menschlichen Kultur und so wird alles wodurch sich ein Mensch nach außen hin ausdrückt, was letztlich als Kulturbildung zu verstehen wäre, zu einem Zeichen. Der urzeitliche Mensch beispielsweise wird sich, wenn er sich der Außenwelt zuwendet und in dieser zurechtzukommen versucht, durch Zeichen vermitteln, um zu erreichen, was er anstrebt: die Kontrolle über die äußere Welt in der er lebt. Wenn er das Bild einer Jagdszene an eine Höhlenwand malt, dann glaubt er in seiner Realität, Macht über die Tiere oder Glück in der Jagd zu erlangen. Aber auch eine rituelle Handlung vor einer Jagd würde aus Zeichen bestehen, die dem urzeitlichen Menschen erlauben, Einfluss auf seine Umgebung zu nehmen.⁵⁷

Der Symbol-Begriff, auf dem diese Arbeit aufbaut, ist eine Verbindung des semiotischen aber auch des kulturwissenschaftlichen Symbol-Begriffs, der bei Ernst Cassirer seinen Anfang nimmt, dann von Susanne Langer und Clifford Geertz aufgegriffen wird.

Der Philosoph Ernst Cassirer (1874-1945) bezeichnet in seinem Werk „Philosophie der symbolischen Formen“ die geistige Grundfunktion des Menschen als symbolisch. Alle menschlichen Äußerungen, die man als Kultur zusammenfassen kann, wie Mythen, Religion, Sprache oder Kunst wären symbolisch.⁵⁸ Symbole oder Zeichen werden laut Cassirer sinnlich erfahren und sind damit Mittel zur Erkenntnis der Welt. Cassirer trennt noch nicht zwischen Symbol und Bedeutung, die er als Einheit betrachtet.⁵⁹

⁵³ Vgl. Lanwerd: Religionsästhetik S. 187

⁵⁴ Vgl. Becker: Lexikon der Symbole S. 5

⁵⁵ Vgl. Simon: Symbol, Philosophisch S. 479. Natürliche Zeichen oder Anzeichen verweisen durch das Verständnis kausaler Zusammenhänge auf etwas Verborgenes hin, so wie Rauch ein Zeichen für Feuer sein kann.

⁵⁶ Vgl. Eco: Zeichen S. 25-26

⁵⁷ Vgl. Eco: Zeichen S. 108-110

⁵⁸ Vgl. Bucher: Symbol S. 75

⁵⁹ Vgl. <http://homepage.univie.ac.at/hans.hoedl/relaesth.pdf>

2.2 Das Symbol als kultureller Bedeutungsträger

Den Theorien von Cassirer folgt die Philosophin Susanne Langer (1895-1985), für die die Bildung von Symbolen mit der menschlichen Erkenntnis einhergeht, da das Gehirn seine Erfahrungen in Symbole übersetzt. Diese Erfahrungen werden vom kulturellen Kontext als auch von der individuellen Wahrnehmung von Bedeutungsstrukturen beeinflusst. Die Bedeutung einzelner Zeichen entsteht folglich durch eine inhaltliche Projektion oder die Zuordnung von Vorstellungen. Symbole oder Zeichen sind nach Langer nicht Stellvertreter von Gegenständen sondern Vehikel für die Vorstellungen bezüglich der Gegenstände.⁶⁰ In diesem Zusammenhang stellt sich die Frage nach dem Zustandekommen der Bedeutungszuordnungen zu dem jeweiligen Symbol, wofür die unterschiedlichen Symbolbedeutungen der Bundeslade, die später in dieser Arbeit behandelt werden, als gutes Beispiel dienen, weil sie zeigen, dass dasselbe Symbol unterschiedliche Bedeutungen haben kann und dass diese von der jeweiligen Kultur als auch dem politisch-sozial-historischen Kontext bestimmt werden.

Der Ethnologe Clifford Geertz (1926-2006), der Langers Theorien aufgreift, bringt in seinem Werk „Dichte Beschreibung“ einen semiotischen Kulturbegriff auf. Er vertritt die Ansicht, dass Kultur ein Bedeutungsgewebe ist und diese Bedeutungen als gesellschaftliche Ausdrucksformen bestimmt und gedeutet werden müssen.⁶¹ Kultur ist für Geertz ein ineinander greifen von Zeichensystemen, wobei er Zeichen und Symbole gleichsetzt. Die jeweiligen Zeichen sind in ihrer Bedeutung, die sie im jeweiligen kulturellen Kontext erhalten, durch Analyse und Interpretation beschreibbar.⁶² Geertz betrachtet Religion als kulturelles System, sozusagen als ein historisch überliefertes System von Bedeutungen und Vorstellungen, welches in Form von Zeichen (Symbolen) auftritt und sich über diese vermittelt. Neben anderen kulturellen Systemen ist auch die Religion ein System mit dem die Menschen ihre Erfahrungen, ihre Weltsicht und ihr Wissen ausdrücken, diese kulturellen Errungenschaften durch das System erhalten und auch weiterentwickeln.⁶³

Die Religionswissenschaft fordert zum besseren Verständnis der Symbole eine Auseinandersetzung mit dem kulturellen Kontext und rückt die Kommunikationsfunktion des Symbols wieder in den Vordergrund. Außerdem wird darauf verwiesen, dass die Auswahl

⁶⁰ Vgl. Lanwerd: Religionsästhetik S. 168-170

⁶¹ Vgl. Geertz: Dichte Beschreibung S. 9

⁶² Vgl. Geertz: Dichte Beschreibung S. 21

⁶³ Vgl. Geertz: Dichte Beschreibung S. 46

religiöser Symbole von der Weltsicht der Menschen abhängt, woraus sich auch eine gewisse Vergänglichkeit der Symbole ergibt. Symbole können im Wandel der Zeit erlöschen, aber auch wiederbelebt werden, bei Mehrdeutigkeit Teile ihrer Bedeutung verlieren⁶⁴ oder ihre Bedeutung, die sich ja aus dem jeweiligen kulturellen und historischen Kontext ergibt, verändern.⁶⁵ Ein gutes Beispiel ist das Hakenkreuz oder auch Swastika genannt. Die in einer Richtung umgebrochenen Enden des Kreuzes deuten eine kreisförmige Bewegung an, wodurch man es als Sonnenrad⁶⁶ oder als Symbol für die Wiederkehr von Jahreszeiten deuten könnte. Bereits um 2000 v. Chr. tritt das Hakenkreuz in der vorarischen Induskultur auf. In Altchina symbolisiert es die vier Himmelsrichtungen und seit 700 n. Chr. steht es für Unendlichkeit. Zur Zeit des Nationalsozialismus sah man darin ein Symbol für die Erhabenheit des Germanentums.⁶⁷ Durch die Zeit hindurch hat sich das Symbol des Hakenkreuzes nicht gewandelt, wohl aber seine Bedeutung.

In Symbolen spiegeln sich grundlegende menschliche Erfahrungen oder Emotionen wider, wie Liebe und Hass, Geburt und Tod, Sieg und Niederlage, Kampf, Geborgenheit und Verlassenheit usw.⁶⁸ Die Wirkung eines Symbols entfaltet sich jenseits des Intellektes durch intuitives Erfassen,⁶⁹ wobei dem Symbol auch eine motiv-, handlungs- und lebensstiftende Qualität zukommt. Die Kraft eines Symbols speist sich vor allem aus den Emotionen, die mit menschlichen Erfahrungen verknüpft sind. So wird ein gefühltes Ereignis zu einer Erfahrung, die sich dann in einem Symbol emotional wieder findet und über dieses intuitiv erfassbar wird.⁷⁰ Die Deutung eines Symbols allerdings ist letztlich sehr individuell und kann niemals einen Anspruch auf Vollständigkeit erheben, da nur wahrgenommen werden kann, was auch im Erfahrungsschatz eines jeden Menschen liegt.⁷¹

Als kommunikative Elemente sind Symbole Zeichen, die eine gewisse Information übermitteln. Symbole sind demnach Träger von Bedeutung, die über ihre äußerliche Form hinausgeht und die sich bei gleich bleibendem Symbol im Laufe der Zeit auch wandeln kann. Aus kulturwissenschaftlicher Sicht werden menschliche Erfahrungen als diesen entsprechende Bedeutung auf ein bestimmtes Symbol projiziert und dann über dieses Symbol vermittelt. Wichtig ist, dass eine bestimmte Bedeutungszuordnung zu einem bestimmten Symbol vom historischen und kulturellen Kontext geprägt ist. Diese Bedeutung wird zum Teil rational aber

⁶⁴ Vgl. Gerlitz: Symbol, Religionsgeschichtlich S. 482-484

⁶⁵ Vgl. Lauf: Symbole S. 10

⁶⁶ Vgl. Becker: Lexikon der Symbole S. 295

⁶⁷ Vgl. Biedermann: Knaurs Lexikon der Symbole S. 432-433

⁶⁸ Vgl. Heumann: Symbol S. 22

⁶⁹ Vgl. Lauf: Symbole S. 26

⁷⁰ Vgl. Heumann: Symbol S. 23-25

⁷¹ Vgl. Lauf: Symbole S. 12

auch intuitiv erfasst und kann motiv-, handlungs- und lebensstiftend wirken. In Symbolen spiegeln sich grundlegende menschliche Erfahrungen wider, was sich auf die spezifische Wirkkraft eines Symbols auswirkt. Zudem haben Symbole soziale Funktionen, denn sie stiften sowohl Identität als auch Gemeinschaft und in Grenzsituationen haben sie für den Menschen eine entlastende Wirkung. Bestimmte miteinander in Beziehung stehende religiöse Symbole können zusammengefasst als System von Bedeutungen eine bestimmte Religion vermitteln, wodurch Religion selber als kulturelles Zeichensystem verstanden werden kann.

2.3 Symbolische Subtexte in der Filmgestaltung

Neben jenen Symbolen, die sich als Teil der Filmhandlung klar für eine Analyse anbieten, kann man einen Film auch noch auf seine symbolischen Subtexte hin analysieren. Im Fall von „Indiana Jones – Jäger des verlorenen Schatzes“ bietet es sich besonders an dies zu tun, da hier sehr offensichtlich mit symbolischen Subtexten gearbeitet wurde. Diese Subtexte sind nicht Teil der manifesten Filmhandlung wie es etwa die Bundeslade wäre, sondern finden sich in einer dahinter liegenden symbolischen Ebene. Der Fokus, der sich bei diesem Indiana Jones Film anbietet, ist die Analyse von licht- und farbsymbolischen sowie symbolisch-strukturellen Subtexten. Die grundlegende Theorie dazu soll in den folgenden Kapiteln kurz erläutert werden.

Bilder sind einerseits die Repräsentanten von Realität, andererseits aber bilden sie über Zeichen oder Symbole auch eine eigene Realität.⁷² Generell können Bilder als Zeichensystem verstanden werden und in der Analyse können neben der ganzheitlichen Bildbetrachtung auch die Einzelelemente eines Bildes unterschieden und strukturell analysieren werden.⁷³ Bei der folgenden Interpretation eines Bildes sind neben der Thematik und den dargestellten Objekten, die bildnerischen Mittel wie Farbe, Lichtverhältnisse, Raumgestaltung, Form und Proportion ebenso relevant.⁷⁴ Demnach sind in Bildern auf mehreren Ebenen Information und Bedeutung vorhanden, die im Sinne des bereits erläuterten Kommunikationsmodells (siehe Abb. 1) vermittelt werden. Abbilder einer Realität sind immer mehrschichtige Informationsträger und können, um gewisse Informationen gezielt zu transportieren, Mythen

⁷² Vgl. Röll: Mythen und Symbole in populären Medien S. 149

⁷³ Vgl. Borstnar: Einführung in die Film und Fernsehwissenschaft S. 86

⁷⁴ Vgl. Riedel: Bilder S. 18-22

und Symbole aufgreifen. Ersichtlich wird die Vielschichtigkeit der Bedeutungsinhalte von Abbildern an der unterschiedlichen individuellen Rezeption durch verschiedene Betrachter.

Ein Subtext beschreibt jene Informationen, die im Bild nicht direkt und offensichtlich sondern indirekt enthalten sind, aber den Betrachter trotzdem erreichen und auch beeinflussen. Dabei bleibt offen, ob der Rezipient jene Subtexte entdeckt oder nicht. Subtexte können je nach Art und Beschaffenheit auf den bewussten und unbewussten Wahrnehmungsprozess einwirken. Die verschiedenen Subtexte eines Filmes werden also nicht über den Inhalt vermittelt, sondern vor allem über audio-visuelle Botschaften, wie Farbe, Bildgestaltung, Dekoration, Bildeinstellung, Musik und Montage.

Der Filmmacher versucht gezielt verschiedene Subtexte einzusetzen, dabei darf aber nicht vergessen werden, dass die Wahl gewisser Symbole oder Farben größtenteils bewusst aber zum Teil auch unbewusst geschieht. Der Betrachter eines Filmes nimmt letztlich die Subtexte bewusst und unbewusst wahr und interpretiert sie. Bei der Interpretation eines Filmes ist der Rezipient an der Gestaltung des Sinnes mitbeteiligt, wobei die individuellen Erfahrungswerte sowie der soziokulturelle Kontext, in welchem sich der Rezipient aufhält, entscheidend beteiligt sind.⁷⁵ Filmmacher können Inhalte und Subtexte zwar inszenieren, aber keine Bedeutung festlegen, vielmehr liefern sie nur das semiotische Potenzial, das dem Betrachter seine individuelle Interpretation ermöglicht.⁷⁶

2.3.1 Licht- und farbsymbolische Subtexte

In „Jäger des verlorenen Schatzes“ kann man bei genauerer Betrachtung eine sehr eindeutige symbolische Sprache der Farben sowie den gezielten Einsatz von Licht und Dunkelheit wahrnehmen. Dabei kommen verschiedene Motive zum Einsatz wie die Dunkelheit der Nacht oder die Lichtqualität eines Blitzes, von Feuer oder von Sonnenstrahlen. Feuer, Licht und Dunkelheit tragen als Symbole bereits unterschiedlichste Bedeutungen in sich und können durch eine bestimmte Färbung zusätzlich noch um die symbolischen Bedeutungen der jeweiligen Farbe bereichert werden. Im ersten Indiana Jones Film wird sehr stark mit der Symbolik von unterschiedlich farbigen Blitzen, Feuersäulen und Lichtstrahlen gearbeitet, warum sich eine Auseinandersetzung mit der damit verbundenen symbolischen Bedeutung anbietet. Ebenso offensichtlich werden von den Filmschaffenden ganz gezielt gewisse Farben

⁷⁵ Vgl. Röll: Mythen und Symbole in populären Medien S. 149-152

⁷⁶ Vgl. Röll: Mythen und Symbole in populären Medien S. 168

bei der Bekleidung der Schauspieler eingesetzt, deren symbolische Bedeutung sich ebenfalls für eine Analyse eignet.

Die Auseinandersetzung mit Farben und ihrer Wirkung auf den Menschen ebenso wie das Verständnis von unterschiedlichen farbsymbolischen Bedeutungen ist auf alte Glaubenskonzepte zurückzuführen. Die Herausbildung einer speziellen Farbsymbolik begründete sich in den alten Kulturen vor allem auf dem menschlichen Bestreben, sich in der Welt zurechtzufinden und Ordnung zu schaffen. Demzufolge wurden die Grundfarben oft mit den Himmelsrichtungen oder den Erdelementen in Verbindung gebracht. In Altchina beispielsweise wurde der Norden durch Schwarz, der Osten durch Blau, der Süden durch Rot, der Westen durch Weiß und die Mitte durch Gelb symbolisiert. In der Renaissance ordnete man den Planeten Metalle und Farben zu: so stand Gelb (Gold) für die Sonne, Weiß (Silber) für den Mond, Rot (Eisen) für den Mars, Blau (Zinn) für den Jupiter, Schwarz (Blei) für den Saturn, Grün (Kupfer) für die Venus und Purpur (Quecksilber) für den Merkur.⁷⁷

Wissenschaftler, Gelehrte und Maler haben sich durch die Geschichte hindurch immer wieder mit der Farbenlehre beschäftigt, unter ihnen Leonardo da Vinci (1452-1519),⁷⁸ Isaac Newton (1643-1727) und Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832).⁷⁹ Goethe schreibt mit seiner Farbenlehre bereits eine erste Farbenpsychologie, da er unter anderem die Wirkung der Farben auf die menschliche Psyche untersucht. Farben sind für Goethe reale Energien und als Teile des Lichts zu verstehen, das sich bei der Brechung durch ein Glasprisma spektral⁸⁰ in alle Farben zerlegen lässt.⁸¹

Auch wenn die psychologische Wirkung von Farben auf den Menschen sehr unterschiedlich ist, weil jeder Mensch Farben verschieden präferiert und emotional wahrnimmt, so kann doch allgemein gesagt werden, dass Farben die Psyche unmittelbar beeinflussen. Trotz der unterschiedlichen Wahrnehmung von Mensch zu Mensch ist eine Tendenz der Farbwirkung feststellbar und so wirkt Blau eher kühl und beruhigend, Rot hingegen eher warm und anregend.⁸² Farben sind Träger vieler symbolischer Bedeutungen, die oftmals noch durch die zusätzlichen Unterscheidungsmerkmale warm-kalt sowie hell-dunkel geprägt sind.⁸³ Nicht zu vergessen sind dabei auch gewisse kulturelle Unterschiede in der Farbwahrnehmung. So weist

⁷⁷ Vgl. Biedermann: Knaurs Lexikon der Symbole S. 133-134

⁷⁸ Vgl. Clark: Leonardo da Vinci S. 72

⁷⁹ Vgl. Der Brockhaus in einem Band S. 248

⁸⁰ Vgl. Sckell: Physik-Repetitorium S. 186. Das Farbspektrum eines gebrochenen (abgelenkten) weißen Lichtstrahls verläuft in einer bestimmten Farbfolge: Rot, Orange, Gelb, Grün, Blau, Indigo, Violett. Dabei wird Rot am wenigsten und Violett am meisten gebrochen.

⁸¹ Vgl. Riedel: Farben S. 21-22

⁸² Vgl. Biedermann: Knaurs Lexikon der Symbole S. 133

⁸³ Vgl. Becker: Lexikon der Symbole S. 81

beispielsweise die emotionale und symbolische Wahrnehmung der Farben Weiß und Schwarz gewisse kulturelle Unterschiede auf.⁸⁴

Da Farben verschiedene Erlebnisqualitäten haben, können sie dementsprechend auch Empfindungen beim Betrachter hervorrufen. Die abendländisch geprägte Farbsymbolik ist aus der christlichen Farbsymbolik heraus entstanden und hat das Farbempfinden in der westlichen Welt maßgeblich beeinflusst. Ein gutes Beispiel ist die Farbe Rot als christlich religiöses Symbol für lasterhafte Sünde aber auch Liebe, die sich durch eben diese Bedeutungskombination bestens eignet, auch ein Bordell anzuzeigen. Im Film können Farben als Träger von unterschiedlichen symbolischen Bedeutungen besonders bei der Lichtfärbung oder auch bei den jeweiligen Kleidungsfarben der Darsteller zum Einsatz kommen.⁸⁵ Aufgrund der unterschiedlich emotionalen Wirkung auf die Psyche des Menschen werden Farben in Filmen ganz bewusst dramaturgisch eingesetzt, um dem Filmbetrachter gezielt bestimmte Bedeutungsinhalte zu vermitteln.

Im Film sind Beleuchtung und Farbgebung Mittel (Codes) der filmischen Inszenierung (mise-en-scène). Die Beleuchtung hat drei Funktionen: 1. Als Mittel der Bildkomposition und räumlichen Gestaltung, denn Licht und Schatten lassen Objekte plastisch erscheinen, sie klären die räumlichen Verhältnisse und erzeugen einen einheitlichen Raum. 2. Als Mittel der Charakterisierung, denn durch eine gezielte Beleuchtung werden einzelne Elemente im Filmbild hervorgehoben, wodurch sich die Aufmerksamkeit des Betrachters auf jene Elemente richtet. 3. Als Mittel zur symbolischen und atmosphärischen Verdichtung einer Szene.⁸⁶

Durch eine bestimmte Farbgebung wird im Film ein zielgerichtetes Signal gesetzt und dadurch ein bestimmtes Bildelement hervorgehoben. Dieses gezielte Einsetzen von Farben als Mittel der filmischen Inszenierung wirkt sich zum einen auf die Grundstimmung des Films aus und vermittelt zum anderen auch symbolische Bedeutung.⁸⁷ So finden beispielsweise gefärbtes Licht oder Farbfilter Verwendung, um bestimmte Stimmungen zu erzeugen oder dem Film eine in den historischen oder geographischen Kontext passende Optik zu verleihen.⁸⁸

Die atmosphärische und symbolische Verdichtung einer Szene entsteht zwar auch durch bestimmte Drehorte, aber im Wesentlichen durch Beleuchtung und Farbgebung. So kann anhand dieser filmischen Mittel eine bestimmte Stimmung erschaffen werden, die über eine

⁸⁴ Vgl. Zerbst: Das große Lexikon der Symbole S. 152

⁸⁵ Vgl. Skarics: Popularkino als Ersatzkirche? S. 106

⁸⁶ Vgl. Kühnel: Einführung in die Filmanalyse, Teil 1 S. 59

⁸⁷ Vgl. Kühnel: Einführung in die Filmanalyse, Teil 1 S. 77-78

⁸⁸ Vgl. Borstnar: Einführung in die Film und Fernsehwissenschaft S. 108

symbolische Bedeutung Rückschlüsse auf die psychische Befindlichkeit der Protagonisten zulässt.⁸⁹

In „Jäger des verlorenen Schatzes“ sind vor allem die symbolischen Bedeutungen von Licht, Dunkelheit, Feuer und den Farben Weiß, Schwarz, Rot und Blau von Bedeutung. Die Besprechung dieser symbolischen Bedeutungen erfolgt im Zusammenhang mit der Analyse der im Film verwendeten licht- und farbsymbolischen Subtexte.

2.3.2 Symbolisch-strukturelle Subtexte

Unter dem strukturellen Subtext eines Filmes versteht man die Wirkung von Perspektive, die Lage und Anordnung der Objekte im Raum, Punkt, Linie und Fläche etc. auf den Betrachter.⁹⁰ Die Psychotherapeutin und Religionspsychologin Ingrid Riedel (geb. 1935) hat sich bei der Analyse und Auswertung von Patientenbildern mit der Symbolik in Bildern, aber auch der Symbolik der bildnerischen Mittel auseinandergesetzt und in Anlehnung an verschiedene Raummodelle ein Modell der „Kombinierten Raum-Symbolik“ entwickelt, das das räumliche Selbstverständnis der menschlichen Psyche mit all ihren Befindlichkeiten darstellen soll. Dieses Raummodell verbindet symbolische sowie psychologische Vorstellungen, wobei vor allem die Archetypenlehre sowie die Theorie vom „kollektiven Unbewussten“ von C.G. Jung in dieses Modell aufgenommen wurden. Dadurch ist dieses Modell sehr speziell ausgerichtet und so für die Analyse filmischer Subtexte nicht anwendbar. Trotzdem liefert es Anregungen, die in die Entwicklung eines eigenen Modells zur Darstellung struktureller Symbolik einfließen werden.

Zuerst sollen aber das Modell der „Kombinierten Raum-Symbolik“ von Ingrid Riedel und das Modell von Rudolf Michel, der mit seinem „Modell zur Raum-Symbolik“ die Vorlage für Riedel schuf, kurz vorgestellt werden. Das Michelsche Modell ist sehr übersichtlich gestaltet und weist bereits eine Verknüpfung von strukturell-symbolischen Bedeutungen mit psychologischen Vorstellungen auf. Das Innovative an diesem Modell ist die Zuordnung symbolischer Vorstellungen zu den vier Quadranten, da die Symbolik der Höhe oder Tiefe sowie jene von links oder rechts weit älteren Glaubenskonzepten entstammt. Auf diesem alten Wissen, welches dem Modell als Grundstruktur dient, baut es auf und ergänzt es mit psychologischen Vorstellungen, die der Lehre von C.G. Jung entsprechen, wodurch sich das Modell zwar spezifiziert aber auch einschränkt.

⁸⁹ Vgl. Kühnel: Einführung in die Filmanalyse, Teil 1 S. 58-59

⁹⁰ Vgl. Röll: Mythen und Symbole in populären Medien S. 249

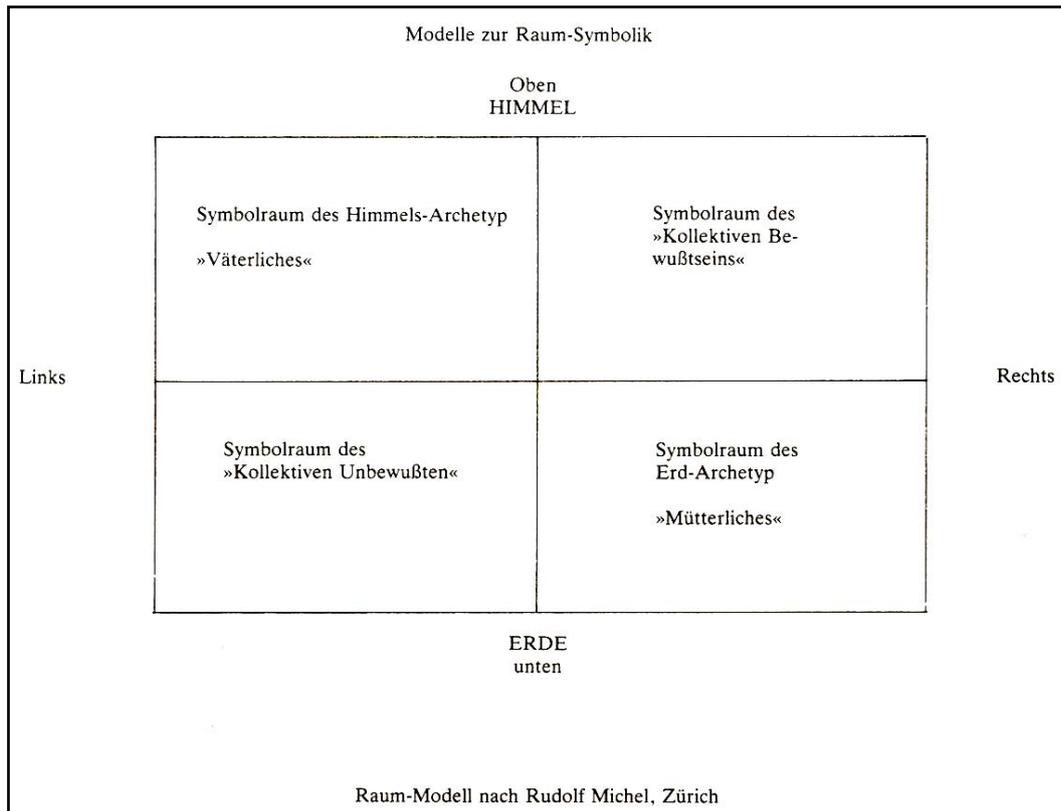


Abb. 2: Modell zur Raum-Symbolik von Rudolf Michel aus Riedel: Bilder S. 38

Ingrid Riedel begründet ihr Modell der „Kombinierten Raum-Symbolik“ auf Michels Modell und versucht es mit weiteren psychologischen Begrifflichkeiten zu präzisieren und zu erweitern. Riedels Modell soll zeigen, dass unsere raumsymbolischen Vorstellungen in unserem kollektiven Unbewussten begründet liegen. Raumvorstellungen, die man auf eine Bildfläche projiziert, stünden demnach in engem Kontakt mit den eigenen Erfahrungen, dem Bewussten sowie Unbewussten aber auch dem eigenen Körper und seiner Orientierung im Raum. Menschliche Entwicklungen, Bedürfnisse oder Konflikte können auf einem Bild zum Ausdruck gebracht werden, wobei in wissenschaftlichen Untersuchungen aufgefallen ist, dass bestimmte Richtungen immer wieder Ähnliches symbolisieren.

In einem Quadrat wird der linke untere Quadrant dem kollektiven Unbewussten, wo sich archetypische Symbole und schöpferisches Potenzial finden, zugeschrieben. Die Richtung des dargestellten Objekts nach links unten deutet eine Wendung nach innen an, hin zu einem unbewussten Konflikt aber gleichzeitig auch zum Potenzial ihn zu lösen. Der rechte untere Quadrant ist der Ort des Urvertrauens und der Geborgenheit mit der Symbolik des Mütterlichen, der Materie, der Natur und der Erde. Eine Wendung nach rechts unten kann auf einen Konflikt oder Bedürfnisse in diesem Bereich deuten. Der Quadrant rechts oben steht für das kollektive Bewusste ebenso wie für die Werte und Überzeugungen, die der Mensch durch

seine Erziehung von den Eltern oder aber auch von der Gesellschaft übernommen hat. Die Wendung nach rechts oben deutet eine bewusst werdende Entwicklung im Menschen an, die links unten aus dem Unbewussten kommend ihren Ausgang genommen hat; oder ein bereits erreichtes Entwicklungsziel soll in der äußeren Realität umgesetzt werden. Der Quadrant links oben steht für das Ewige und Geistige und in den westlichen, patriarchalisch geprägten Kulturen auch für das männliche Gottesbild.⁹¹ Das Innovative an Riedels Modell ist die Zuordnung psychologischer Vorstellungen zu den diagonalen Richtungen.

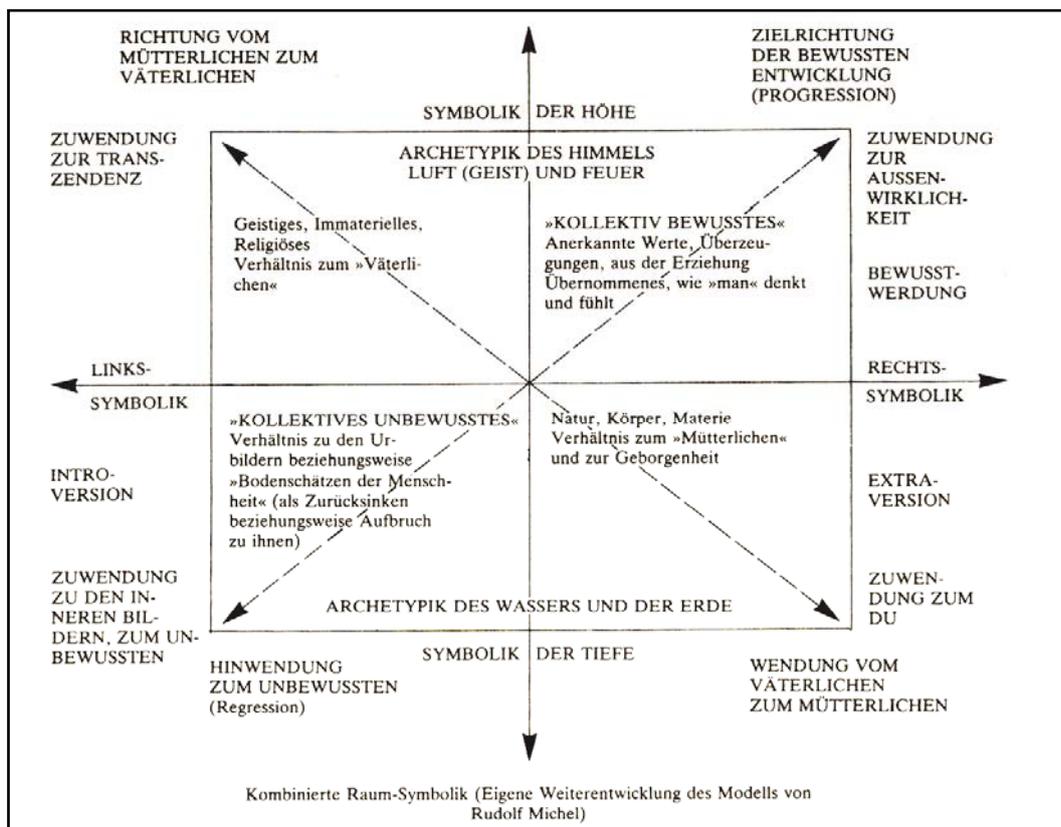


Abb. 3: Kombinierte Raum-Symbolik von Ingrid Riedel aus Riedel: Bilder S. 39

Ein sehr vordergründiger Kritikpunkt an beiden Raummodellen ist die angestrebte Dreidimensionalität, die nicht gegeben ist. Die räumliche Tiefenwirkung, die man durch den Gegensatz „vorne“ und „hinten“ definieren könnte, wird nicht erfasst.

Ein weiterer Kritikpunkt ist, dass symbolische Bedeutungszuschreibungen aber auch psychologische Theorien kulturell geprägt worden sind und keine universelle Gültigkeit haben. Keines der beiden Modelle befasst sich mit dem kulturellen Kontext, für welchen es gültige Aussagen treffen soll.

⁹¹ Vgl. Riedel: Bilder S. 40-46

Problematisch ist im Modell Riedels auch die Darstellung der diagonalen Richtungen, da sie zu einseitig und ungenau ist. Wenn sich beispielsweise die Zielrichtung der bewussten Entwicklung (Progression) rechts oben befindet, dann könnte man bei Betrachtung des Modells meinen, dass Progression ein ausschließlich bewusst vollzogener Prozess ist. Dabei wird außer Acht gelassen, dass sich jede Form der menschlichen Entwicklung bewusst und zugleich unbewusst vollzieht.

Trotz allem finden sich in diesen Raummodellen Anregungen, die zur Entwicklung eines Modells struktureller Symbolik mit westlich kultureller Prägung beitragen können.

2.3.2.1 „Modell struktureller Symbolik“ westlich kultureller Prägung

Da in dieser Arbeit Filmbilder auch auf ihre strukturellen Subtexte hin analysiert werden, erscheint es sinnvoll richtungs- und struktursymbolische Vorstellungen in einem Modell zusammenzufassen und diese durch psychologisch anerkannte Grundvorstellungen zu ergänzen, da diese zum Verständnis der symbolischen Bedeutungszuordnungen beitragen können. Wichtig ist, festzuhalten, dass dieses Modell westlich-christlich geprägte Vorstellungen aufgreift und als Zusammenfassung und grafische Darstellung vorhandenen Wissens gesehen wird.

Nachdem es kulturell verankerte Symbolbedeutungen für die strukturellen Gegensatzpaare links-rechts und oben-unten gibt, sollte es möglich sein, auch in einem Film Belege für dieses symbolische Bedeutungsverständnis zu finden. Da ein Film kein statisches Bild ist, bekommt der Zuseher bedingt durch Kameraführung und Filmschnitt oft sehr schnell hintereinander unterschiedliche Perspektiven zu sehen. Allerdings gibt es Szenen mit längeren Einstellungen, die sich dann zumeist in einem einheitlichen Raumgefüge abspielen. In diesen Szenen kann man versuchen symbolisch-strukturelle Subtexte, sofern welche vorhanden sind, aufzuzeigen. In einem Abenteuerfilm finden die wichtigen symbolischen Momente der Heldenreise ohnehin nicht in reinen Actionszenen mit schneller Schnittfolge statt, sondern dazwischen, wo sich der Abenteurer neu orientiert, er Geschehenes verarbeitet, aber auch mit Problemen, neuen Herausforderungen und vor allem sich selbst konfrontiert wird.

Die Gestaltung und Umsetzung einer filmischen Szene wird durch Menschen bestimmt, wie den Regisseur, die Schauspieler, den Kameramann, usw. Allerdings wird es schwierig sein, nachzuvollziehen, ob vorhandene strukturelle Subtexte nun vor allem bewusst oder auch unbewusst von den Filmschaffenden eingesetzt wurden.

Das „Modell struktureller Symbolik“ baut auf den überlieferten symbolischen Bedeutungszuordnungen zu den Richtungen links-rechts und oben-unten auf. Spezielle symbolische Bedeutungszuweisungen zu den Richtungen Vorne und Hinten konnten in der vorhandenen Literatur nicht gefunden werden. Eine Verbindung von Vorne mit der Zukunft und Hinten mit der Vergangenheit wäre eine mögliche logische Vorstellung. Allerdings darf man nicht außer Acht lassen, dass die Wahrnehmung von dem, was vorne oder hinten ist, immer von der Perspektive abhängt.

Im Film entsteht die räumliche Tiefenwirkung neben der Inszenierung durch die Bildschärfe der einzelnen Einstellungen. Je nach Schärfenbereich unterscheidet man zwischen flacher Schärfe, Tiefenschärfe und erweiterter Tiefenschärfe. Ein von einer Kamera aufgenommenes Bild ist im Grunde immer nur auf einer Ebene, der Schärfebene, auf die die Kamera eingestellt ist, für das menschliche Auge wirklich scharf. Auch vor und nach dieser Ebene im so genannten Schärfenbereich erscheinen Gegenstände noch ziemlich scharf. Bei flacher Schärfe nun ist dieser Schärfenbereich sehr klein und bei Tiefenschärfe sehr groß. Bei der erweiterten Tiefenschärfe hingegen erscheint alles von ganz vorne im Bild bis nach hinten gleich scharf zu sein. Ästhetisch ist das insoweit von Interesse, als durch unterschiedliche Schärfereinstellungen Stimmungen erzeugt werden können oder bei einer flachen Schärfe durch einen Schärfewechsel die Aufmerksamkeit des Filmbetrachters gezielt gelenkt werden kann.⁹² Im Indiana Jones Film fällt kein spezieller, struktureller Subtext ins Auge, der sich durch unterschiedliche Schärfereinstellungen oder aber den gezielten Einsatz von Bildvordergrund oder -hintergrund vermitteln würde.

Das „Modell struktureller Symbolik“ ist zweidimensional und besteht aus zwei Achsen, die sich in der Mitte kreuzen. Die den Richtungen links – rechts und oben – unten entsprechenden symbolischen Hauptbedeutungen sind angegeben. Die Symbolik der Höhe entspricht dem männlichen Prinzip, dem Geist, dem Himmel, der Sonne, dem Licht sowie dem Göttlichen usw.⁹³ Als Gegensatz dazu entspricht die Symbolik der Tiefe dem weiblichen Prinzip, der Materie, der Erde, dem Wasser, der Dunkelheit, der Triebhaftigkeit sowie der Hölle usw.⁹⁴ Die linke Seite wird in der abendländischen Kultur tendenziell eher negativ bewertet und mit der Vergangenheit verknüpft, während die rechte Seite eher positiv bewertet und mit der Zukunft verbunden wird.⁹⁵

⁹² Vgl. Kühnel: Einführung in die Filmanalyse, Teil 1 S. 121-123

⁹³ Vgl. Zerbst: Das große Lexikon der Symbole S. 223. Vgl. Biedermann: Knaurs Lexikon der Symbole S. 408

⁹⁴ Vgl. Biedermann: Knaurs Lexikon der Symbole S. 311-312. Vgl. Zerbst: Das große Lexikon der Symbole S. 425. Vgl. Becker: Lexikon der Symbole S. 303

⁹⁵ Vgl. Biedermann: Knaurs Lexikon der Symbole S. 356-357. Vgl. Röll: Mythen und Symbole in populären Medien S. 250

Die Zuordnung von weiblichem und männlichem Prinzip zu einer der beiden Seiten ist für die christlich-abendländische Kultur gar nicht so einfach. Wichtig ist festzuhalten, dass es dabei nicht um die Zuordnung von Mann oder Frau zu einer der beiden Seiten geht, sondern um die Verortung unterschiedlicher Qualitäten, die kulturell bedingt dem männlichen oder dem weiblichen Prinzip zugesprochen wurden.

Zur Validierung des Modells und den darin vorgeschlagenen symbolischen Bedeutungszuordnungen zu den verschiedenen Richtungen, wurden mehrere hundert Gemälde und Zeichnungen italienischer, niederländischer, flämischer und deutscher Meister vom 14. bis zu 20. Jahrhundert ausgewertet. Gemälde waren in der westlichen Welt, wenn sie sich durch eine gehobene Qualität auszeichneten, meist Auftragswerke, die entweder vom Adel, wohlhabenden Bürgern oder der Kirche bei renommierten Künstlern bestellt wurden und so widmet sich ein Großteil der Gemälde auch religiösen Motiven. Diese Gemälde sind sehr stark auf symbolische Bedeutungen ausgerichtet und eignen sich darum für eine Auseinandersetzung mit dieser Thematik besser als Schlachtszenen, Alltagsszenarien oder gar Portraits. Aber auch in Gemälden, die nicht religiösen Inhalts sind, kann man Aufschluss darüber finden, wo von den unterschiedlichsten Künstlern über einen Zeitraum von mehreren Jahrhunderten das männliche und das weibliche Prinzip in einem Bild dargestellt wurden.

Die Analyse ergab, dass es bei der Darstellung christlich religiöser Motive eine überwiegende Verortung des Göttlichen und damit verbunden auch des männlichen Prinzips auf der linken Seite gibt. Göttliches, Gott selber sowie Transzendentes findet sich überdurchschnittlich oft links oben oder aber oben in der Mitte eines Bildes und nur äußerst selten auf der rechten Seite. Eine bekannte Ausnahme, in welcher sich Gott auf der rechten Bildseite befindet, ist Michelangelo Buonarrotis (1475-1564) Darstellung der „Erschaffung Adams“ als Teil des Deckengemäldes der sixtinischen Kapelle.⁹⁶ Auch die Darstellung der Richtung des Gebets sowie der betenden Person richtet sich in vielen Gemälden nach links oben, ein gutes Beispiel dafür ist die Zeichnung der „Betenden Hände“ Albrecht Dürers (1471-1528).⁹⁷

Weitere Hinweise finden sich auch in Gemälden ohne religiösen Inhalt. Vor allem Michelangelo Merisi da Caravaggio (1571-1610), Rembrandt van Rijn (1606-1669) oder Jan Vermeer van Delft (1632-1675) spielten in ihren Gemälden mit dem Einfall von Licht und mit der Dunkelheit. In einem überwiegenden Teil der Bilder ist die Lichtquelle links oben im Bild verortet und die Dunkelheit oder die Schatten dadurch auf der rechten unteren Seite.

Schwieriger gestaltet sich die Analyse bezüglich des weiblichen Prinzips, aber auch hier gibt es Anhaltspunkte, die dafür sprechen, es tendenziell auf der rechten Seite zu verorten. Die

⁹⁶ Vgl. Italienische Malerei S. 167

⁹⁷ Vgl. <http://www.kunstkopie.de/a/albrecht-duerer-kunstdrucke/betende-haende.html>

unterschiedlichen Darstellungen der Marienfigur sowie der Eva geben hier Aufschluss, auch wenn differenziert werden muss, was die Darstellung der weiblichen Figur im eigentlichen Sinne ausdrücken soll. Die Figur der Eva steht für das weibliche Prinzip schlechthin. Auffällig ist, dass Adam und Eva zusammen mit der Schlange und dem Baum der Erkenntnis in Gemälden oder Zeichnungen fast immer in der gleichen Konstellation dargestellt werden. Adam ist fast immer links, Eva rechts von ihm, zwischen ihnen steht meist der Baum und die Schlange ist entweder ganz rechts oder schlängelt sich von rechts oben in der Mitte herab. Nur einige Werke alter Meister zeigen Adam und Eva in einer veränderten Konstellation. Erst Darstellungen dieses Motivs aus der jüngsten Zeit brechen teilweise mit dieser Tradition.

Die Figur der Maria ist ambivalenter als die der Eva, allerdings kann auch die Marienfigur für das weibliche Prinzip stehen, wie beispielsweise in dem Motiv „Mariä Verkündigung“, wo es darum geht, dass der Engel Gabriel Maria verkündet, dass sie durch die Kraft des Heiligen Geistes einen Sohn gebären wird. Dieser Moment der Verkündigung gleichgesetzt mit der Empfängnis steht für die körperliche Fruchtbarkeit und die lebensspendende Qualität des Weiblichen. Fast alle Gemälde dieses Motivs durch die Jahrhunderte hindurch stellen Maria auf der rechten oder auch rechten unteren Bildseite dar, während Gott, der Heilige Geist als Taube oder Lichtstrahl oder der Engel Gabriel links oder links oben im Bild verortet sind.

Das Motiv der Madonna mit dem Kind eignet sich hingegen nicht für eine Aussage über eine spezielle Verortung des weiblichen Prinzips, denn die Madonna wird gleichermaßen links als auch rechts vom männlichen Kind dargestellt. Wird die Madonna mit dem Kind allerdings im Himmel dargestellt, dann befinden sich die Figuren vor allem oben in der Mitte aber auch links oben im Bild,⁹⁸ wo sich religiöse und transzendente Vorstellungen, die dem männlichen Prinzip zugeordnet werden, hauptsächlich befinden. Dadurch wird ersichtlich, dass es nicht um die Geschlechtlichkeit der dargestellten Personen geht, sondern darum, welche Eigenschaften oder Qualitäten diese Personen symbolisieren.

Neben den symbolischen Bedeutungszuordnungen zu den unterschiedlichen Richtungen wurden in diesem Modell einige Grundbegriffe der Psychologie aufgegriffen, weil sie verdeutlichen, wie sich der Mensch mit seinem Unbewussten und Bewusstsein aber auch mit seiner menschlichen Entwicklung in die raumsymbolischen Vorstellungen einfügt. Dieser Teil des Modells ist in Magentafarbe dargestellt und zeigt auf symbolische Weise, dass die psychologische Dualität von Bewusstsein und Unbewusstem die symbolischen Bedeutungszuordnungen zu Höhe und Tiefe zum Teil widerspiegelt. Das Bewusstsein wird

⁹⁸ Vgl. Italienische Malerei S. 324. Giambattista Piazzetta (1682-1754) stellt in seinem Werk „Die Vision des Hl. Philippus Neri“ von 1725 den heiligen Philippus rechts unten im Bild kniend mit Blick nach links oben, wo ihm die Madonna mit dem Kind im Arm erscheint, dar.

mit Licht, Helligkeit, Verstand usw. in Verbindung gebracht und das Unbewusste mit Dunkelheit oder Triebhaftigkeit.

Das gestrichelte Parallelogramm soll symbolisch die Entwicklung eines Menschen mit ihrer tendenziellen Richtung nach rechts oben beschreiben. Die Richtung ergibt sich aus der Vorstellung, dass man bei der Entwicklung der Persönlichkeit in die Zukunft und zugleich nach oben strebt. Warum hier ein Entwicklungsfeld für die Darstellung gewählt wurde, hat den Grund, dass sich jede menschliche Entwicklung gleichzeitig bewusst und unbewusst vollzieht, wobei eine Regression, also das Zurückfallen in bereits überwundene Verhaltensweisen, stärker durch das Unbewusste als durch das Bewusstsein geprägt ist. Bei der Progression kann man eine größere Beteiligung des Bewusstseins annehmen, auch wenn zu keiner Zeit ein Größenverhältnis zwischen Bewusstem und Unbewusstem festgelegt werden kann. Das Modell versucht also nicht ein reales Verhältnis zwischen Unbewusstem und Bewusstsein im Verlauf einer Entwicklung darzustellen, sondern symbolisiert diese nur.

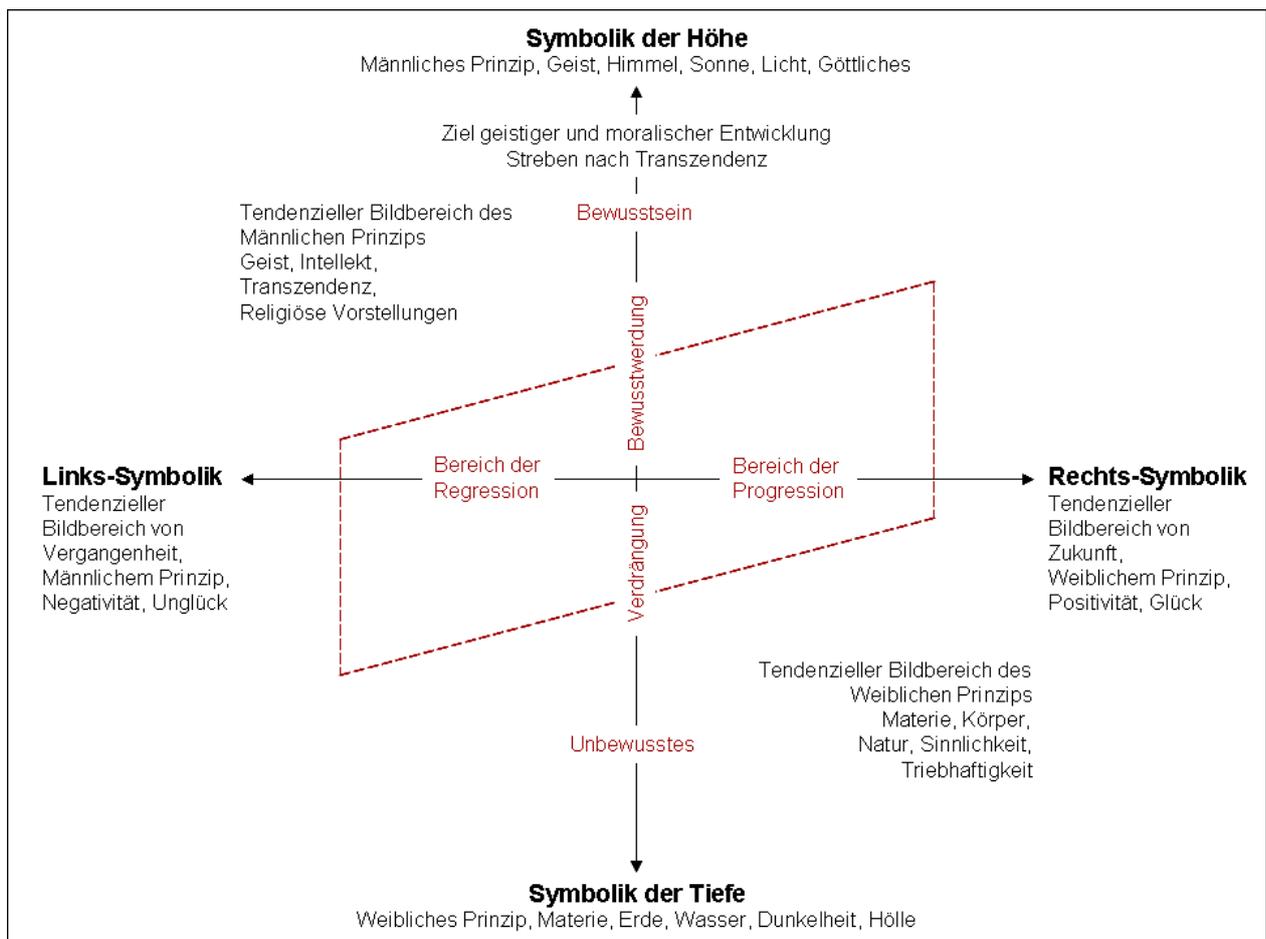


Abb. 4: „Modell struktureller Symbolik“ westlich kultureller Prägung

Dieses „Modell struktureller Symbolik“ wird im analytisch-interpretativen Teil der Arbeit zur Analyse der symbolisch-strukturellen Subtexte des Indiana Jones Filmes herangezogen werden. Dabei soll sich zeigen, ob die symbolischen Grundvorstellungen, die mit den unterschiedlichen Richtungen wie links-rechts und oben-unten verknüpft worden sind, bestätigt werden oder nicht.

3 Mythos im populären Film

Dieses Kapitel beschäftigt sich mit der Verwendung von Mythen im populären Film. Nachdem es keinen einheitlichen Mythos-Begriff gibt, werden zuerst die unterschiedlichen Begriffe, die durch unterschiedliche wissenschaftliche Zugänge geprägt wurden, nebeneinander gestellt. Im Fokus dieser Arbeit liegt der religionswissenschaftliche Mythos-Begriff, der den Mythos als legitimierende, weltordnende und -erklärende Erzählung sieht und auf eine legitimierende sowie deutende Funktion der Mythen verweist. Diese kulturelle Leistung der Menschen, ihr kollektives Wissen in Mythen zu überliefern aber auch zugänglich zu machen, findet viele Ausdrucksformen in denen Mythen eingesetzt werden, um Sinn zu vermitteln. So finden sich Mythen in Romanen, Opern, Epen, Hymnen, aber auch in Bildern oder Filmen. Der Mythos darf, wenn es sich um eine traditionelle Erzählung handelt, nicht mit dem jeweiligen Text eines Dichters verwechselt werden, denn der Mythos ist hinter der Handlung zu finden, als festgelegter Handlungsablauf mit ebenso feststehenden Personen. Die Variationen über einen Mythos finden sich in den verschiedenen Dichtungen.⁹⁹

Der gezielte Einsatz von Mythen im Film funktioniert wie ein Steuerungssystem, das den Menschen auf intuitiver Ebene erreicht und über diese intuitive Wahrnehmung seine Botschaften vermittelt. Die Indiana Jones Filme gehören dem Genre des Abenteuerfilms an, der einem gewissen Schema unterworfen, immer gleiche Eigenschaften aufweist und auf der Grundstruktur des Heldenmythos basiert. Es wird sich zeigen wie sehr Steven Spielberg und George Lucas, Schüler des Mythenforschers Josef Campbell,¹⁰⁰ dessen strukturellen Ablauf des Heldenmythos für ihre Indiana Jones Filme übernommen haben.

⁹⁹ Vgl. Graf: Griechische Mythologie S. 8

¹⁰⁰ Vgl. Skarics: Popularkino als Ersatzkirche? S. 137

3.1 Mythos-Begriffe

Die Etymologie des griechischen Wortes *mýthos* ist wissenschaftlich nicht geklärt. Die sich aus dem verwendeten Kontext ergebenden Bedeutungen sind: Wort, Gedanke, Absicht, Plan, Rede sowie Erzählung.¹⁰¹

Eine kritische Auseinandersetzung mit dem Begriff des Mythos beginnt bereits in der Antike, genauer noch im 6. Jh. v. Chr., wo es zur Unterscheidung von Mythos und Geschichtsschreibung kommt. Die Mythen werden zunehmend als Gegenteil von „Logos“ und „Historia“ verstanden.¹⁰² Die Trennung zwischen Historiographie und Mythologie erfolgt dadurch, dass sich Geschichtsschreiber wie Herodot (um 485 v. Chr. – um 425 v. Chr.) mit einem neuen, höheren Wahrheitsanspruch von den erzählten Mythen abgrenzen. Herodot verwendet den Begriff Mythos nur noch in Bezug auf unglaubwürdige Geschichten. Da die Mythen dann nicht mehr wörtlich sondern als symbolische Erzählungen verstanden werden, beginnt man nach einem verborgenen Sinn zu suchen, der als Abbildung der Wahrheit innerhalb einer irrealen Erzählung verstanden wird.¹⁰³

Die moderne, wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Mythen beginnt bereits im späten 17. Jahrhundert, im Zeitalter der Aufklärung.¹⁰⁴ Bis zu jener Zeit wurden Mythen entweder allegorisch gedeutet¹⁰⁵ oder wegen ihrem mangelnden Wahrheitsgehalt kritisiert und verworfen. Mit der Aufklärung jedoch beginnt man sich mit Mythen als kultureller Ausdrucksform auseinanderzusetzen. In der Romantik entsteht ein neues historisch kritisches Interesse an Mythen, aber auch Wissenschaften wie Philosophie, Psychologie sowie Volks- und Völkerkunde beginnen Mythen zu erforschen. Im 19. Jahrhundert ist die Mythenforschung rationalistisch und im 20. Jahrhundert kulturgeschichtlich und ethnographisch geprägt. Der Strukturalismus sowie die Psychoanalyse versuchen über die Auseinandersetzung mit Mythen unbewusste Mechanismen des menschlichen Geistes zu erfassen und die Sozio-Ethnologie definiert die These vom Mythos als kulturellem Leistungswert, die letztlich von der Religionswissenschaft aufgegriffen wird, wo der Mythos durch seine Welt erklärende, legitimierende Funktion definiert wird. Im späten

¹⁰¹ Vgl. Hödl: Mythos S. 571

¹⁰² Vgl. Eliade: Mythen und Mythologien S. 13-14

¹⁰³ Vgl. Graf: Griechische Mythologie S. 7-10

¹⁰⁴ Vgl. Schwind: Aufklärung in Deutschland S. 99-114. Die Aufklärung war eine europäische Geistesbewegung des späten 17. und 18. Jahrhunderts, bei der die Vernunft als eigentliches Wesen des Menschen im Vordergrund stand. Durch Vernunft und Toleranz wurde wissenschaftlicher Fortschritt ermöglicht und die Bevormundung durch die Kirche durchbrochen. Der Gedanke allgemeiner Menschenrechte liegt in dieser Zeit begründet.

¹⁰⁵ Vgl. Graf: Griechische Mythologie S. 19

20. Jahrhundert versteht die Wissenschaft den Mythos als grundlegendes Element menschlicher Kultur. Philosophisch betrachtet sind Mythen dort notwendig, wo die Vernunft an ihre Grenzen stößt und aus soziologischem Blickwinkel beinhalten Mythen die kollektiven Werte, Wahrnehmungen, Selbstbilder sowie Rollenmodelle einer Gesellschaft.¹⁰⁶

Wesentlich ist die Definition des Mythosbegriffes, der sich nicht nur über die Zeit gewandelt hat, sondern auch durch die verschiedenen wissenschaftlichen Zugänge geprägt wurde. So stehen mehrere Mythos-Begriffe nebeneinander. Beginnend bei den ersten Geschichtsschreibern der Antike hielt sich bis zur Aufklärung ein eher kritisch abwertender Mythos-Begriff, wobei der Mythos als nicht mehr gültiges kulturelles Symbolsystem¹⁰⁷ und damit als Unwahrheit betrachtet wurde. Die moderne Geschichtswissenschaft hat einen historisch kritischen Mythos-Begriff definiert, denn die mythischen Texte werden nun nicht mehr für gänzlich unglaubwürdig gehalten und verworfen. Vielmehr liegt die Bemühung der Historiker darin, historisch verwertbare Informationen aus den Mythen herauszulesen und diese zu interpretieren. Einen funktionalistischen Mythos-Begriff haben Ethnologie und Religionswissenschaft, denn sie sehen im Mythos eine legitimierende, weltordnende und -erklärende Erzählung, die ihren Funktionen nach als kulturelle Leistung definiert werden kann.¹⁰⁸

Im Bereich der Literatur kann man einen narrativen und literarischen Mythos-Begriff unterscheiden, wobei ersterer bei einer traditionellen Erzählung jene festgeschriebene Struktur von Anfang, Mitte und Ende meint und letzterer auf Mythen verweist, die aus literarischen Schöpfungen, wie beispielsweise Don Quijote¹⁰⁹ oder Don Juan,¹¹⁰ entstanden sind. Neben den erzählenden Mythen gibt es auch Mythen ohne narrative Struktur. Diese Mythen definieren die Ideen großer Denker und bieten universale Deutungsmuster an, wie etwa der Darwinismus oder Marxismus. Zudem gibt es noch den Begriff der Alltags-Mythen, wie beispielsweise jenen vom Amerikanischen Traum, der sich aus kulturellen Leitbildern heraus entwickelt hat.¹¹¹

¹⁰⁶ Vgl. Assmann: Mythos S. 183-185

¹⁰⁷ Vgl. <http://homepage.univie.ac.at/hans.hoedl/relaesth.pdf>

¹⁰⁸ Vgl. Assmann: Mythos S. 179-180

¹⁰⁹ Vgl. Hödl: Mythos S. 570-571

¹¹⁰ Vgl. Assmann: Mythos S. 180

¹¹¹ Vgl. Hödl: Mythos S. 570-571

3.2 Der Mythos in seiner weltordnenden Funktion

Um noch einmal auf Geertz zurückzukommen, so kann man Mythen als religiöse Zeichensysteme verstehen, die menschliche Erfahrungen innerhalb einer Gesellschaft und Kultur aufzeichnen und vermitteln. Die Aufgabe der Mythen ist es, für die Menschen eine verstehbare, geordnete Welt zu konstruieren,¹¹² um damit die herrschende Ordnung zu erklären, zu stabilisieren und zu erhalten. Aus religionswissenschaftlicher Sicht haben Mythen eine legitimierende sowie deutende Funktion. Legitimierende Mythen haben das Ziel die Identität sowie die Solidarität einer Gruppe zu festigen. Diese Erzählungen legitimieren die Institutionen, Riten, Besitzverhältnisse und Machtansprüche aber auch das moralisch richtige Verhalten einer gewissen Gruppe oder Gesellschaft. Deutende Mythen sind so zu verstehen, dass sie jene im gesellschaftlichen Kollektiv bereits anerkannten Gestaltungsmöglichkeiten des menschlichen Lebens aufzeigen. Zu jenen Mythen gehören: 1. Schöpfungsmythen sowie kosmogonische Mythen (z.B. Hesiods Theogonie); 2. Naturmythen (z.B. Persephone); 3. Kulturmythen (z.B. Prometheus) und 4. Existentialmythen (z.B. die Sintflut).¹¹³

Ein Mythos kann einerseits durch eine Erzählung andererseits aber auch durch Bilder vermittelt werden. Wesentlich dabei ist, dass ein in der jeweiligen Kultur kollektiv vorhandenes Wissen wiedergegeben wird.¹¹⁴ Ein Mythos will etwas Gültiges aussagen, sei es über die Entstehung der Welt, die Menschen, die Gesellschaft und die Götter in ihrem Verhältnis zu den Menschen, eben alles, was die menschliche Existenz betrifft. Ändert sich nun der Kontext, die menschliche Wahrnehmung der Realität, dann kann sich auch ein Mythos verändern. Diese Anpassungsfähigkeit an die jeweiligen Ansprüche der Menschen begründet die Lebensfähigkeit des Mythos.¹¹⁵

Mythen dienen dem Menschen als geistige Entwicklungsmöglichkeit, denn der Mythos hilft bei der Erfahrung des Lebenssinns. Findet man in den Mythen verschiedener Kulturen gemeinsame Motive, dann kann man daraus auf ein konstant bleibendes Bedürfnis der menschlichen Psyche schließen. Mythen als symbolische Erzählungen bilden kollektive Prozesse ab und setzen den Menschen in Beziehung zu seiner Umwelt. Die Hauptmotive der Mythen zahlreicher Kulturen sind zeitlose Themen, wie Schöpfung, Tod, Auferstehung oder Jungfrauengeburt, die dann im Kontext der jeweiligen Kultur ihre Ausprägung finden.¹¹⁶

¹¹² Vgl. <http://homepage.univie.ac.at/hans.hoedl/relaesth.pdf>

¹¹³ Vgl. Assmann: Mythos S. 185-186

¹¹⁴ Vgl. Assmann: Mythos S. 188-189

¹¹⁵ Vgl. Graf: Griechische Mythologie S. 9-11

¹¹⁶ Vgl. Röhl: Mythen und Symbole in populären Medien S. 97-98

Je nach wissenschaftlicher Perspektive gibt es unterschiedliche Mythos-Begriffe, wobei für diese Arbeit vor allem der narrative sowie der funktionalistisch religionswissenschaftliche Mythos-Begriff von Bedeutung sind. Der Mythos als weltordnende und -erklärende Erzählung kann sowohl eine legitimierende als auch eine deutende Funktion erfüllen. Dadurch bringen Mythen als Spiegel grundlegender menschlicher Erfahrungen in sinnstiftenden Geschichten Ordnung in das Chaos der Welt und erklären die Grenzbereiche des menschlichen Lebens wie etwa Schöpfung oder Tod. Ein Mythos will immer etwas für die Menschen Gütiges aussagen und kann sich bei einer Veränderung des historischen oder sozialen Kontextes ändern, worauf sich seine Lebensfähigkeit begründet. Im Fokus dieser Arbeit steht der Heldenmythos, der die mythische Grundstruktur des Abenteuerfilms bildet. Bevor im Detail auf den Heldenmythos eingegangen wird, soll der Abenteuerfilm als filmische Umsetzung dieses Mythos mit seinen wichtigsten Charaktereigenschaften dargestellt werden.

3.3 Der Abenteuerfilm als bildhaft-narrative Umsetzung des Heldenmythos

Der Abenteuerfilm ist als eigenes Genre nicht klar abzugrenzen, denn Abenteuerliches findet sich ebenso in Fantasy-, Science Fiction-, Katastrophen-, Spionage- oder Westernfilmen. Das Abenteuerliche lässt sich vielmehr in der Erzählstruktur finden, die dem Heldenmythos gleicht.¹¹⁷ Die Indiana Jones Filme gehören ins Genre des klassischen Abenteuerfilms, wobei der Held gleichzeitig der Abenteurer ist, dem auf seiner Abenteuerreise sein Schicksal begegnet, wodurch der Held in der Begegnung mit dem Fremden auf die Suche nach sich selbst geht. Der Abenteurer muss Proben bestehen, er überlebt Bedrohungen, löst Aufgaben und reift dabei heran.¹¹⁸

Das Abenteuer ist im Gegensatz zur Erduldung des Schicksals, der Kampf mit selbigem. Es ist letztlich eine Herausforderung an das Leben, welches der Abenteurer selber gestalten will.¹¹⁹ So beginnt die Abenteuerreise mit einer Aufforderung, die sich der Held entweder selber stellt oder die von außen an ihn herangetragen wird, wie das auch in den Indiana Jones Filmen der Fall ist. Dabei kann es sich um eine politische Mission, eine Schatzsuche, eine

¹¹⁷ Vgl. Wulff: Grenzgängertum S. 10

¹¹⁸ Vgl. Faulstich: Grundkurs Filmanalyse S. 39-40

¹¹⁹ Vgl. Fritze: Der Abenteurer S. 15

Flucht, die Erforschung von Unbekanntem usw. handeln.¹²⁰ Oftmals hat der Held innere, persönlichkeitsbedingte sowie äußere Probleme, wodurch sich im Verlauf des Abenteuers auch sein Wachstumspotenzial ergibt.¹²¹ Dann kommt es zum Aufbruch des Helden, der seine Aufgabe nur in der Fremde erfüllen kann, denn dort lauert die Gefahr, das Unbekannte, das Unvorhersehbare, dem der Held begegnet und das er meistern muss. Ein Abbruch der Abenteuerreise ist nicht eingeplant, auch wenn es in allen Abenteuer geschichten Momente gibt, ohne die Aufgabe erfüllt zu haben, zurückzukehren. Der wahre Held aber wird sich auch im Verlauf seiner Reise immer für das Abenteuer entscheiden. Diese Entscheidungsmomente führen nur umso klarer vor, wie groß die Gefahr des Unbekannten eigentlich ist. Das Abenteuer muss bestanden werden und die Fähigkeiten es zu bestehen, erlangt der Held erst auf seiner unumkehrbaren Reise, die durch ihre Unvorhersehbarkeit letztlich keine Planung oder Vorbereitung möglich macht. So verhindern Schwierigkeiten und Zufälle ein perfektes oder präzises Handeln des Helden, der auf sich selber zurückgeworfen in der Improvisation neue Fähigkeiten erlernt und an den Aufgaben wächst. Letztlich ist das Abenteuer bestanden und der triumphierende Held kehrt zum Besseren gewandelt in seine alte Welt zurück,¹²² auch wenn er diese nun von einem reiferen Standpunkt aus nur noch verändert vorfinden kann. Man könnte sagen, dass der vor seiner Reise unschuldig naive Held auf seinem Abenteuer mit Gut und Böse konfrontiert seine Unschuld verliert und durch seine eigenen Entscheidungen in diesem Dualismus selbstverantwortlich zu einem Individuum heranreift. Eine Rückkehr zur einstigen Naivität und Unschuld ist nach dem Reifungsprozess durch das Abenteuer nicht mehr möglich und so kehrt der Held mit seinem neuen Bewusstsein in seine alte aber zugleich auch neue und unbekannte Heimat zurück,¹²³ um dort sein gewonnenes Wissen unter Beweis zu stellen.

Der Abenteurer tritt aus der sozialen Ordnung, die letztlich keine Identität für den Einzelnen schaffen kann, heraus.¹²⁴ Außerhalb der gesellschaftlichen Normen und Werte in der Fremde findet er seine eigene, wahre Identität in ihrer Ganzheit und nicht nur die bruchstückhafte Illusion einer solchen, die ihm die Gesellschaft erlaubt hat.

Die Abenteuer geschichte ist immer auf den Helden und seine Handlungskraft zentriert. Der Abenteurer ist meist ein Mann, der zusätzlich in seiner äußerlichen Charakteristik noch besonders männlich erscheint. Geht eine Frau auf Abenteuerfahrt, so wie Lara Croft in den „Tomb Raider“ Filmen, dann hat sie neben ihren weiblichen Attributen auch noch all die

¹²⁰ Vgl. Wulff: Grenzgängertum S. 10-12

¹²¹ Vgl. Vogler: Die Odyssee des Drehbuchschreibers S. 170-171

¹²² Vgl. Wulff: Grenzgängertum S. 12-13

¹²³ Vgl. Mackey-Kallis: The Hero S. 3-4

¹²⁴ Vgl. Fritze: Der Abenteurer S. 34

männlichen, die notwendig sind, um das Abenteuer zu bestehen. Der Abenteurer repräsentiert für gewöhnlich die herrschende Ordnung mit ihren Wertevorstellungen, wodurch eine Tugendlehre hinter diesem Genre zu erkennen ist. So ist der Abenteurer zwar nur ein Durchschnittsmensch, aber am Grund seiner Persönlichkeit ist er tugendhaft. Er ist selbstbewusst, kämpft für eine gerechte Sache, versucht das Unmögliche, ist mutig und fähig Verantwortung zu tragen.

Ein essentielles Kriterium des Abenteuerfilms ist die Begegnung mit der Natur und dementsprechend die Außenaufnahme. Das Abenteuer ereignet sich also nicht im geschlossenen Raum sondern im offenen Raum der Natur, die oft einen Teil des Abenteurers darstellt. Das ewige Eis, die Berge, das Meer, die Wüste und der Dschungel stellen nicht nur ein schwieriges Handlungsfeld dar, sondern oft auch eine gegen den Abenteurer gerichtete Kraft, die als Teil seiner Prüfungen überwunden werden muss. So wird die Konfrontation mit der Natur zum Kampf. Der Abenteuerfilm ist meist auch mit weiten Landschaftstotalen durchsetzt, wobei durch die Unendlichkeit und die Abwesenheit der Zivilisation in diesen Totalen die neue Welt, in welcher der Held sein Abenteuer zu bestehen hat, symbolisiert wird. Diese Welt fernab jeder Zivilisation gilt es zu erobern und das Leben in ihr zu meistern. Dabei lässt der Abenteurer oftmals seine alte Identität zurück und nimmt eine neue an. Hier kommt es im Abenteuerfilm zur Auseinandersetzung verschiedener Kulturen, wobei der Held letztlich in der fremden Kultur zum Besseren heranreift und dabei kulturellen Hochmut, Konventionen, Eitelkeiten usw. überwinden muss.

Neben der Natur und der Fremde ist auch das Magische oder Mythische ein fester Bestandteil des Abenteuerfilms. Der Abenteurer kommt zu geheimnisvollen Orten früherer Zivilisationen, findet mythische Schätze wie den heiligen Gral oder trifft auf Reste frühzeitlichen Lebens. Im magisch-mythischen Element des Abenteuerfilms finden sich letztlich auch jene Herausforderungen, an denen der Held wachsen muss, da sie mit seinen Fähigkeiten aus der Alltagswelt alleine, nicht zu meistern sind. So reflektiert der Abenteuerfilm ganz bewusst die Grenzbereiche des menschlichen Lebens.¹²⁵

Auf seiner Reise trifft der männliche Abenteurer zumeist auf eine Frau, die für ihn die Aspekte beider Welten, der Zivilisation und der Fremde, repräsentieren kann und so Teil seines Abenteuers wird.¹²⁶

Ein Erfolgsrezept der Filmindustrie ist der gezielte Einsatz von Mythen. Dabei werden vor allem jene eingesetzt, die universellen Charakter aufweisen, um so ein möglichst großes Publikum anzusprechen und emotional zu berühren. Vor allem George Lucas (Krieg der

¹²⁵ Vgl. Wulff: Grenzgängertum S. 20-28

¹²⁶ Vgl. Fritze: Der Abenteurer S. 48

Sterne) und Steven Spielberg (E.T. – der Außerirdische, Jurassic Park) konnten, als Schüler von Joseph Campbell, diese Strategie in ihren erfolgreichen Filmen unter Beweis setzen, so auch in ihrer Zusammenarbeit bei den Indiana Jones Filmen.¹²⁷ Ein nun folgender genauerer Blick auf den Heldenmythos nach Joseph Campbell soll die theoretische Grundlage für die weiter unten folgende Analyse des Indiana Jones Filmes bilden.

3.3.1 Der Heldenmythos nach Joseph Campbell

Für Joseph Campbell (1904-1987) sind Mythen „Schlüssel zu den geistigen Entwicklungsmöglichkeiten des menschlichen Lebens“,¹²⁸ denn sie vermitteln die Weisheiten des Lebens. In allen Kulturen werden, laut Campbell, dieselben zeitlosen Motive, wie Schöpfung, Tod und Auferstehung oder die Heldenfahrt in Mythen verarbeitet und zugänglich gemacht. Mythen bieten dem Menschen Lebensmodelle an, allerdings müssen sie sich in der Funktion eines Modells dann auch zum historischen Kontext passend entwickeln.¹²⁹

Campbells Theorie über die Mythen besagt, dass gesellschaftliche Symbole (Sinnbilder) in festgeschriebenen Riten (fixierter Ablauf) zusammengefügt werden und zu Erfahrungen bestimmter Gefühle oder Erkenntnisse führen. Geschieht dieser Prozess umgekehrt, dann können aus intensiven Erfahrungen verknüpft mit Erkenntnissen und Emotionen, wenn sie sinnbildlich in einem festen Rahmen mitgeteilt werden, Mythen entstehen. Hier spricht Campbell im Gegensatz zur vorher beschriebenen „traditionellen Mythologie“ von der „schöpferischen Mythologie“.¹³⁰ Zudem stellt er fest, dass eine gemeinsame Sprache gewisser mythischer Symbole und der dazugehörigen Riten einen gemeinsamen geographischen Raum oder aber historischen Kontext aufweist – die „mythogenetische Zone“. Außerhalb dieser geographischen Zone oder historischen Zeit verringert sich das Verständnis für jene Symbole und Riten. In der heutigen, globalisierten Welt, wo kaum noch Grenzen existieren geht die Mythenbildung Campbells Meinung nach kaum noch von in sich geschlossenen Gesellschaften und Kulturen aus. Heute ist die „mythogenetische Zone“, also jener Ort wo neue Mythen entstehen, im einzelnen Individuum, das mit seinem Innersten verbunden ist, zu finden. Diese individuellen, schöpferischen Mythen werden ebenso wie die traditionellen durch Symbole, Bilder, Worte usw. der Umwelt kommuniziert.¹³¹

¹²⁷ Vgl. Röll: Mythen und Symbole in populären Medien S. 152-153

¹²⁸ Campbell: Die Kraft der Mythen S. 17

¹²⁹ Vgl. Campbell: Die Kraft der Mythen S. 21-24

¹³⁰ Vgl. Campbell: Schöpferische Mythologie S. 14

¹³¹ Vgl. Campbell: Schöpferische Mythologie S. 121-124

Die Mythologie erfüllt laut Campbell vier Funktionen:

1. Die Mythologie versöhnt das menschliche Bewusstsein mit dem faszinierenden aber auch erschreckenden Unerklärlichen in der Welt.
2. Die Mythologie deutet die Welt entsprechend dem jeweiligen historischen Kontext.
3. Die Mythologie versucht die Welt entsprechend den herrschenden gesellschaftlichen Normen und Werten in gut und böse, sittlich und unsittlich sowie moralisch und unmoralisch zu ordnen. Durch den Mythos wird somit eine bestimmte Gesellschaftsordnung gestützt und bestätigt.
4. Die Mythologie fördert die Entwicklung des Menschen im Einklang mit sich selbst, mit Gesellschaft und Kultur, mit der Welt und dem Kosmos ebenso wie mit dem letzten Geheimnis, das jenseits von allem aber auch in allem und somit auch im Menschen selber ist.¹³²

Der dreiteilige Monomythos der Heldenreise mit Aufbruch, Bewährung in der Fremde und Rückkehr findet sich in antiken Mythen, wie Homers Odyssee, in Abenteuergeschichten und -filmen sowie in der Bibel. Bereits Adam und Eva als Symbol für die Menschheit werden, nachdem sie vom Baum der Erkenntnis von Gut und Böse gegessen und ihre Unschuld verloren haben, aus dem Paradies vertrieben und müssen sich in einer von Gut und Böse geprägten Welt erst bewähren, bevor ihnen die Rückkehr ins Paradies wieder gestattet sein wird.

Der Heldenmythos wird von Campbell als Monomythos bezeichnet, denn er hat bei verschiedener Ausprägung in allen Kulturen immer eine einheitliche Grundstruktur und verbindende Erzählmuster. Der Held oder der Protagonist im Film, begibt sich auf eine Reise um sein Ich und seine Identität zu finden und seinen Charakter zu manifestieren. Mit diesem Helden identifiziert sich der Zuseher und durchschreitet mit ihm auch seine Transformation. Über die Emotionen wird der Zuschauer gefesselt und gelangt mit dem Helden zu neuen Erkenntnissen und einem dadurch veränderten Bewusstsein.¹³³

Der typische Heldenmythos verläuft nach Campbell wie ein Kreislauf in drei Akten: Weggang – Initiation – Rückkehr. Der Held steigt aus der scheinbar idealen Oberwelt in die Unterwelt hinab, wird dort mit sich selbst und den eigenen Dämonen konfrontiert und steigt schließlich gewandelt wieder in die nun veränderte Oberwelt hinauf. Zudem muss der Held immer genau jenes Abenteuer bestehen, für welches er im Grunde bereit ist, denn das Abenteuer ist eine symbolische Manifestation seines eigenen Charakters.¹³⁴

¹³² Vgl. Campbell: Schöpferische Mythologie S. 15-17

¹³³ Vgl. Skarics: Popularkino als Ersatzkirche? S. 138-139

¹³⁴ Vgl. Campbell: Die Kraft der Mythen S. 149-155

3.3.1.1 Die abenteuerliche Reise des Helden

Im ersten Akt – dem *Aufbruch* – verlässt der Held die Alltagswelt und folgt dem Ruf des Abenteurers – seiner *Berufung*. Es kann ein scheinbares Versehen oder gar ein Zufall sein, der zum Anlass für das Abenteuer wird. Eine schicksalhafte Wendung, die letztlich so zufällig gar nicht ist, aber das kann erst im Rückblick erkannt werden.¹³⁵ Oft befindet sich der Held auch in einer Mangelsituation, er hat etwas verloren oder ihm wurde etwas genommen. Dadurch wird er motiviert auf eine Abenteuerreise zu gehen, denn der Zustand der Ganzheit soll wieder hergestellt werden.¹³⁶

Um seine Alltagswelt verlassen zu können, steht dem Helden eine Trennung von allem Vertrauten bevor und das macht ihm Angst. So kommt es in vielen Heldenmythen vor, dass der Held vorerst versucht seine Berufung zu ignorieren – die *Weigerung*. Siegt letztlich die Ignoranz gegenüber der Berufung, dann bleibt dem Helden, der nun keiner mehr ist, die Chance durch das Abenteuer zu wachsen und zu gewinnen versagt. Er wird zu einem Opfer, das nunmehr auf Erlösung warten muss, denn der Weg in die Selbstverantwortlichkeit, die das Abenteuer mit sich bringt, wurde nicht beschritten. Die Hartnäckigkeit der Weigerung lässt sich vor allem darauf zurückführen, dass das Individuum durch das Abenteuer seine gegenwärtigen Ideale, Wertvorstellungen, Interessen usw. bedroht sieht, diese aber um jeden Preis bewahren möchte und so im Gegenwärtigen verhaftet bleibt. Wandel und Wachstum, die mit Abschied, Tod und Wiedergeburt verbunden sind, bleiben versagt.

Der wahre Held aber verschließt sich nicht gegenüber seiner Berufung, er geht auf die Abenteuerreise und bekommt *übernatürliche Hilfe*. So begegnet ihm sehr früh auf seiner Fahrt eine schützende Figur wie ein altes Weiblein oder ein alter Mann, die dem Helden Weisheit, ein schützendes Amulett usw. für die zu bestehenden Prüfungen als Hilfe mit auf den Weg geben. Symbolisch stehen diese Figuren für die wohlwollende, schützende Macht der Vorsehung. Folgt der Held unbeirrt und vertrauensvoll trotz aller Konsequenzen seinem Weg, dann findet er alle Mächte auf seiner Seite. So gelangt der Held von schützenden Figuren begleitet auf seinem Abenteuer zu einem Tor, an welchem es zum *Überschreiten der ersten Schwelle* kommt. Hinter dieser von einem Torhüter bewachten Schwelle liegt das Unbekannte, die Kraft einer höheren Macht, die Abenteuerwelt. Die Grenze zu überschreiten erfordert all den Mut des Helden, aber nur in der Überwindung seiner Ängste wird die Gefahr durch das Unbekannte weichen.¹³⁷ Der Wächter an der Schwelle stellt sich dem Helden für

¹³⁵ Vgl. Campbell: Der Heros in tausend Gestalten S. 55-56

¹³⁶ Vgl. Vogler: Die Odyssee des Drehbuchschreibers S. 175-176

¹³⁷ Vgl. Campbell: Der Heros in tausend Gestalten S. 57-91

gewöhnlich entgegen und muss überwunden werden. Er prüft den Willen des Helden wirklich ins Abenteuer zu gehen und auch sein Vertrauen den eingeschlagenen Weg fortzusetzen.¹³⁸ Beim Überschreiten der Schwelle, welches nur dem wahren Helden gelingt, kommt es letztlich zu seiner Selbstvernichtung und einer darauf folgenden Erneuerung seines Lebens in der Abenteuerwelt.¹³⁹

Im zweiten Akt – der *Initiation* – geht der Held nachdem er die erste Schwelle überschritten hat den *Weg der Prüfungen*. Konfrontiert mit einer neuen Welt kann der Held nun, um seine Prüfungen zu bestehen, auf die Weisheiten, Amulette oder sonstigen Kräfte seines schützenden Helfers zurückgreifen und wird von diesen gelenkt. Die zu bestehenden Prüfungen sind solcher Art, dass der Held sein ganzes, wahres Selbst erkennt. Alles, was er zuvor gewesen ist, lässt er zurück, um den noch verborgenen und unbekanntem Teil seines Selbst zu finden und daran zu wachsen.¹⁴⁰ Allerdings sind diese Prüfungen eher wie Bewährungsproben, denn hier geht es noch nicht um Leben und Tod.¹⁴¹

Schließlich kommt der Held an den *gefährlichsten Ort*, an dem das Objekt seiner Suche verborgen ist. Symbolisch steht der gefährlichste Ort für den Abstieg in die Tiefen der Psyche des Helden. In diesen Tiefen mit seinen eigenen Angründen konfrontiert fällt die Entscheidung zu wachsen oder zu sterben, denn ein Leben ohne Wachstum bedeutet letztlich den Tod. An diesem gefährlichsten Ort hat der Held seine *schwerste Prüfung* zu bestehen.¹⁴² Campbell spricht bei diesem letzten und schwersten Abenteuer von der *Begegnung mit der Göttin*, die für ihn als Weltmutter Leben und Tod symbolisiert, denn der ganze Daseinskreislauf von der Geburt über die Jugend zur Reife bis hin zu Alter und Tod vereint sich in ihr. Zudem stellt das weibliche Prinzip in der Bildersprache der Mythen den Inbegriff des Wissens dar und jenes will der Held ja erlangen.¹⁴³ Die Begegnung des Helden mit der Göttin, wenn er sie denn meistert, bedeutet den Sieg über Leben und Tod.¹⁴⁴

In diesem letzten Kampf um Leben und Tod muss sich der Held nun bewähren, denn seine in der Heldenreise erworbenen neuen Fähigkeiten stehen auf dem Prüfstand. Die schwerste Prüfung ist immer die Konfrontation mit der größten Furcht des Helden.¹⁴⁵ Durch einen symbolischen Tod, bei dem der Held alles zurücklassen muss, um diesen letzten Kampf zu

¹³⁸ Vgl. Vogler: Die Odyssee des Drehbuchschreibers S. 234-235

¹³⁹ Vgl. Campbell: Der Heros in tausend Gestalten S. 91-95

¹⁴⁰ Vgl. Campbell: Der Heros in tausend Gestalten S. 97-106

¹⁴¹ Vgl. Vogler: Die Odyssee des Drehbuchschreibers S. 243

¹⁴² Vgl. Skarics: Popularkino als Ersatzkirche? S. 142

¹⁴³ Vgl. Campbell: Der Heros in tausend Gestalten S. 106-112

¹⁴⁴ Vgl. Campbell: Der Heros in tausend Gestalten S. 116-119

¹⁴⁵ Vgl. Vogler: Die Odyssee des Drehbuchschreibers S. 298

überleben, kommt es zu seiner Neugeburt. Die Wandlung zum unsterblichen Helden ist vollzogen.¹⁴⁶ Den Tod zu überlisten oder einen symbolischen Tod zu sterben bringt immer eine Verwandlung des Helden mit sich, der einer symbolischen Auferstehung gleicht.¹⁴⁷

Mit dem Sieg des Helden in seinem letzten Kampf erlangt der Held den Schatz oder das Wissen das er gesucht hat – *das Erlangen des Elixiers*.¹⁴⁸ Dieses Elixier enthält das Geheimnis von Leben und Tod,¹⁴⁹ es birgt das eigentlich Unvergängliche in sich¹⁵⁰ und ermöglicht dem Helden jene Welt, die er für seine Suche verlassen hat, nun zu heilen. Zusätzlich symbolisiert das Elixier den neuen erweiterten Bewusstseinszustand, den der Held erlangt hat.¹⁵¹ Die Illusion, die der Held zuvor über sich hatte, weicht der Selbsterkenntnis.¹⁵²

Im Dritten Akt – der *Rückkehr* – kommt der Held in jene Welt zurück, die er einst verlassen hat und die es nun mit dem errungenen Elixier zu wandeln gilt. Doch vorerst kommt es zu einer *Verweigerung der Rückkehr*. So mancher Held entzieht sich seiner Verantwortung und verbleibt in der Welt des unsterblichen Seins. Nicht so der wahre Held, der auf einer *magischen Flucht* in seine alte Welt zurückkehrt. Je nachdem wie er das Elixier erlangt hat, ob gegen oder mit dem Segen der Götter, gestaltet sich seine Rückreise mehr oder weniger schwierig. Zuweilen ist sogar eine *Rettung von außen* notwendig, damit der Held in seine alte Welt zurückkehren kann.

So kommt es schließlich zur *Rückkehr über die Schwelle* in die alte Welt und auch wenn es scheint, dass die menschliche und die göttlich-mythische Welt zwei verschiedene sind, so folgt die Erkenntnis, dass beide eins sind. Ganz so wie die Psyche des Menschen gleichzeitig Bewusstsein und Unbewusstes vereint. Der Held erkennt, dass sein Selbst immer auch das beinhaltet, was er vor seiner Reise als das Andere im Gegensatz zum bewusst wahrgenommenen Selbst betrachtete. Er ist ganz er selbst geworden. Das Überschreiten dieser zweiten Schwelle ist überaus schwierig, denn warum sollte der Held in jene banale, gemeine Welt wieder eintreten wollen, wo er die Erfahrung jenseitiger Erfüllung gemacht hat. Zudem trifft er mit seinem neuen Wissen, seinem das Leben erlösende Elixier in der Gesellschaft auf Unverständnis und Widerstand. Der zurückkehrende Held muss aber, um

¹⁴⁶ Vgl. Skarics: Popularkino als Ersatzkirche? S. 142

¹⁴⁷ Vgl. Vogler: Die Odyssee des Drehbuchschreibers S. 274-275

¹⁴⁸ Vgl. Skarics: Popularkino als Ersatzkirche? S. 143

¹⁴⁹ Vgl. Vogler: Die Odyssee des Drehbuchschreibers S. 312-313

¹⁵⁰ Vgl. Campbell: Der Heros in tausend Gestalten S. 174

¹⁵¹ Vgl. Skarics: Popularkino als Ersatzkirche? S. 143

¹⁵² Vgl. Vogler: Die Odyssee des Drehbuchschreibers S. 316

sein Abenteuer zu vollenden, das Elixier an die Gesellschaft weitergeben und den Ansturm der alten, lauten Welt überstehen.¹⁵³

Allerdings gilt es noch eine *letzte schwere Prüfung* zu bestehen, denn der Held muss sich nun auch in einem letzten Kampf gegen die gegnerischen Mächte in der Alltagswelt beweisen, will er der Herr beider Welten sein. Bei dieser Prüfung steht nicht nur das Leben des Helden auf dem Spiel, sondern mit ihm ist die ganze Welt in Gefahr, denn das Elixier soll ja nicht nur den Helden wandeln, sondern auch die Welt. Nachdem der Held beim Verlassen der Alltagswelt seinen ersten Tod gestorben ist, kommt es nach der letzten Prüfung zu seiner *Auferstehung* in dieser Welt. Dabei wird klar, dass sich die Wandlung des Helden wirklich vollzogen hat.¹⁵⁴ Nun ist er zum *Herr der zwei Welten* geworden.¹⁵⁵ Schafft es der Held nicht, seine Erkenntnis oder das Elixier in der letzten Prüfung zu bewahren und es der Gesellschaft zu offenbaren, dann ist er dazu verdammt das Abenteuer zu wiederholen.¹⁵⁶

Diese hier gebrachte Darstellung des Heldenmythos basiert hauptsächlich auf den Ausführungen Joseph Campbells, wobei zu bemerken ist, dass es hierbei in Anlehnung an Christopher Voglers und Marianne Skarics' Darstellung der Heldenreise an einigen Stellen zu Verkürzungen und an anderen zu Erweiterungen gekommen ist. Ohnedies gibt es in den verschiedenen Heldenabenteuern variierende Abläufe bei einzelnen Episoden, ohne dass die Grundstruktur des Heldenmythos geändert wird.

Bei den Strukturelementen des Heldenmythos kann man zwischen einer oberflächlichen und tiefer liegenden Struktur unterscheiden. Die Oberflächenstruktur wäre die Handlungsabfolge und damit der variable Teil eines Heldenmythos, der sich durch die unterschiedlichen Kontexte, in welchen die Erzählung stattfindet, immer wieder anders präsentiert. Die Tiefenstruktur hingegen bleibt als monomythische Grundstruktur und topografische Struktur, die durch den Gegensatz der beiden durch eine Schwelle getrennten Welten, der Alltagswelt und der Abenteuerwelt, unveränderlich.¹⁵⁷

¹⁵³ Vgl. Campbell: Der Heros in tausend Gestalten S. 188-210

¹⁵⁴ Vgl. Vogler: Die Odyssee des Drehbuchschreibers S. 335-356

¹⁵⁵ Vgl. Campbell: Der Heros in tausend Gestalten S. 221

¹⁵⁶ Vgl. Skarics: Popularkino als Ersatzkirche? S. 143

¹⁵⁷ Vgl. Kühnel: Einführung in die Filmanalyse, Teil 2 S. 134-135

Dreiteilige Grundstruktur des Heldenmythos:

1. Akt: Aufbruch: Berufung – Weigerung – übernatürliche Hilfe – Überschreiten der ersten Schwelle
2. Akt: Initiation: Weg der Prüfungen – gefährlichster Ort – schwerste Prüfung/Begegnung mit der Göttin – Erlangen des Elixiers
3. Akt: Rückkehr: Verweigerung der Rückkehr – magische Flucht – Rückkehr über die Schwelle – letzte schwere Prüfung – Auferstehung – Herr der zwei Welten

Topografische Struktur des Heldenmythos:¹⁵⁸

Diesseitige Welt	Jenseitige Welt
Reich über der Erde	Reich unter der Erde
Alltagswelt	Fremde Abenteuerwelt
Patriarchalische Welt	Matriarchalische Welt
Kultur	Natur
Zivilisation	Barbarei
Gesellschaftliche Ordnung	Anarchie
Leben	Tod

Tab. 3: Topografie des Heldenmythos

In einem Gespräch sagt Joseph Campbell über die Fahrt des Helden folgendes: Es „ist das Grundmotiv der weltweiten Fahrten des Helden – dass man einen Zustand verlässt und den Ursprung des Lebens findet, durch den man in einen reicheren und reiferen Zustand befördert wird.“¹⁵⁹ Der menschliche Lebensweg selber kann mit dem Heldenmythos verglichen werden, denn am Ende der Kindheit bricht man auf in die Erwachsenenwelt, man durchlebt Prüfungen und muss sich bewähren. Hat man den Reifungsprozess zu einem selbstverantwortlichen Erwachsenen durchlebt, dann erreicht man das Alter gewandelt und weise.

In Campbells vergleichender Mythenforschung findet man eine Anknüpfung an C.G. Jungs Theorien.¹⁶⁰ Tiefenpsychologisch wäre die Heldenreise am besten mit Jungs Theorie von der archetypischen Figur des Schattens zu erklären. Dieser Schatten ist die dunkle Seite in uns

¹⁵⁸ Vgl. Kühnel: Einführung in die Filmanalyse, Teil 2 S. 134

¹⁵⁹ Campbell: Die Kraft der Mythen S. 150

¹⁶⁰ Vgl. Kühnel: Einführung in die Filmanalyse, Teil 2 S. 133

Menschen. Er umfasst jene charakterlichen Aspekte, die der Mensch aus ethischen, moralischen oder ästhetischen Gründen verwirft und unterdrückt, weil sie im Gegensatz zu den bewusst gewünschten und positiv besetzten Charaktereigenschaften stehen. Man kann nun seinem Schatten in Form von inneren Symbolen oder auch realer Personen begegnen, so wie Indiana Jones im Film auf den Archäologen René Belloq in der Rolle seines Schattens trifft. Wenn nun die unerwünschten, verdrängten Eigenschaften des eigenen Schattens durch Emotionen kanalisiert aus dem Unbewussten ins Bewusstsein treten, dann kommt es zur Konfrontation mit diesen. In Folge sollten die verdrängten Eigenschaften auf bewusster Ebene in die Persönlichkeit integriert werden, denn erst wenn der Schatten als Teil des menschlichen Wesens anerkannt wird, ist laut Jung eine objektive Einstellung zur eigenen Person und damit der Weg zur Ganzheit der Persönlichkeit möglich. Nicht selten geschieht es, dass Individuen der Konfrontation mit ihrem Schatten nicht standhalten und sich wieder in die Sicherheit der Selbsttäuschungen zurückziehen.¹⁶¹

Bei der Heldenreise, betrachtet man sie nach C.G. Jungs Theorie auf psychologischer Ebene, wird der Held nach dem Verlassen der Alltagswelt und dem Überschreiten der ersten Schwelle in die Welt der Abenteuer mit seinem Schatten konfrontiert, dem er sich in vielen Prüfungen stellen muss. Erst wenn der Held seinen Schatten als Teil seiner selbst bewusst angenommen hat, kann seine Persönlichkeit ganz werden und jenen bewusstseinsweiternden Reifungsprozess durchleben, der es dem Helden letztlich ermöglicht, um dieses Wissen reicher in seine Alltagswelt zurückzukehren. Dort muss der Held dann sein erworbenes Wissen unter Beweis stellen.

Heldenhaftigkeit resultiert daraus, Versuchungen zu widerstehen, auf Macht zu verzichten, das Gute zu wählen usw. Wahre Helden überwinden ihre menschlichen Schwächen und sind auf dem Weg zur Vervollkommnung Gott ein Stück näher als der Durchschnittsmensch, was vermutlich einen großen Teil ihrer Attraktivität ausmacht. Nicht nur der Erfolg der Indiana Jones Filme in den 80er Jahren des letzten Jahrhunderts sondern auch jener neuerer Blockbuster wie Herr der Ringe, Matrix oder Harry Potter scheint darauf zu verweisen, dass vor allem in der heutigen Welt Geschichten über heldenhafte Tugenden und Werte durch ihre moralische Klarheit eine große Masse an Menschen ansprechen.¹⁶²

¹⁶¹ Vgl. Jacobi: Die Psychologie von C.G. Jung S. 111-115

¹⁶² Vgl. Detweiler: A Matrix of Meanings S. 93

4 Indiana Jones – Jäger des verlorenen Schatzes

4.1 Ikonografie und ikonografische Interpretation

Die Wissenschaft bietet verschiedene Möglichkeiten der Analyse und Interpretation eines Bildes oder Filmes. In dieser Arbeit, die darauf fokussiert, dass Filme über Symbole und Mythen Sinn und Bedeutung vermitteln können, wird der Indiana Jones Film ikonografisch interpretiert. Bei dieser Interpretation werden die wichtigsten im Film eingesetzten Symbole und Mythen hinsichtlich der durch sie vermittelten Bedeutung analysiert und interpretiert. Die Auswahl beschränkt sich bei den Symbolen der manifesten Filmhandlung auf die Bundeslade sowie die vorkommenden Tiere und bei den Symbolen der Subtexte auf Farbsymbolik, Lichtsymbolik und den strukturellen Einsatz von Richtungssymbolik. Die Auswahl der zu interpretierenden Mythen bezieht sich vor allem auf den Film als Ganzes aber auch auf einzelne Filmbilder und beschränkt sich auf den Heldenmythos als strukturelle Grundlage des Abenteuerfilms und auf den Mythos vom Kampf zwischen Gut und Böse, der die Rahmenhandlung des Films bildet. Zum genaueren Verständnis werden hier der Begriff der Ikonografie sowie die Methode der ikonografischen Interpretation kurz erläutert.

Das Wort Ikonografie setzt sich aus den beiden griechischen Wörtern „eikon“ (Bild) und „graphein“ (schreiben) zusammen und bedeutet soviel wie Bildbeschreibung. Die Ikonografie befasst sich nicht mit der Datierung oder der Ästhetik eines Bildes, sondern mit dem Inhalt und der tieferen Bedeutung, die der Künstler mit seinem Bild vermitteln will.

Dabei werden in der Ikonografie drei Bedeutungsschichten unterschieden: die prä-ikonografische Beschreibung, bei der alle Dinge, Farben, Lichteinfall, usw. beschrieben werden, die zu sehen sind; die ikonografische Beschreibung, bei der die dargestellten Dinge zueinander in Bezug gesetzt werden, um das Thema eines Bildes zu bestimmen und die ikonografische Interpretation, die nach einer tieferen, symbolischen Bedeutung, die bewusst vom Künstler in das Bild eingebracht wurde, hinter dem Dargestellten sucht. Dabei werden die Bildinhalte auf ihre mythologischen, symbolischen, religiösen und allegorischen Themen hin analysiert und gedeutet. Wichtig für die ikonografische Interpretation sind Kenntnisse über die Bedeutungen der im Bild vorkommenden Symbole oder Mythen.¹⁶³ Dabei darf auch

¹⁶³ Vgl. Straten: Einführung in die Ikonographie S. 15-24

der kulturhistorische Kontext nicht außer Acht gelassen werden, da dieser die Bedeutungszuordnungen zu Symbolen und Mythen mitbedingt.

4.2 Produktionsnotizen

„Indiana Jones – Jäger des verlorenen Schatzes“ im Originaltitel „Raiders of the Lost Ark“ kam 1981 als erster Teil der Indiana Jones Filme unter der Regie von Steven Spielberg in die Kinos.¹⁶⁴ Die Idee zu dieser Geschichte stammt von George Lucas, der auch Produzent des Filmes ist.¹⁶⁵ Im Zentrum der Handlung steht eine abenteuerliche Schatzsuche nach einem heiligen Artefakt, die den ewigen Kampf zwischen Gut und Böse thematisiert,¹⁶⁶ im Inneren des Helden sowie im Äußeren gegen Widersacher, die den gleichen Schatz erlangen wollen. Generell waren die Kritiken schlecht: man warf Steven Spielberg einen naiven Hang zum Mythischen vor, der dem Zuschauer keinen Raum für die eigene Phantasie lassen würde, Unreflektiertheit und dass der Film kalt und spekulativ auf einen kommerziellen Erfolg zugeschnitten worden wäre. Trotz dieser Kritiken wurde „Indiana Jones – Jäger des verlorenen Schatzes“ eine kommerziell erfolgreiche Filmproduktion,¹⁶⁷ der sogar für acht Oscars nominiert wurde und vier davon gewann.¹⁶⁸ Abgedreht wurde der Film in nur 73 Tagen, trotz unterschiedlicher Drehorte in London, Frankreich, Tunesien und Hawaii. Eigentlich sollte Tom Selleck die Rolle des Indiana Jones übernehmen, aber wegen anderweitiger Verpflichtungen konnte er zum vorgesehenen Zeitpunkt nicht drehen und so übernahm Harrison Ford die Rolle. Spielberg selber sieht in Ford, der zugleich Romantiker aber auch Schurke sein kann, eine Mischung aus Errol Flynn und Humphrey Bogart.¹⁶⁹ Mit Harrison Ford dürfte, nach dem Erfolg des Films zu urteilen, die perfekte Besetzung gelungen sein, denn erst seine Darstellung und Leinwandpräsenz schufen den eigentlichen Charakter des Indiana Jones.¹⁷⁰

Die Eröffnungssequenz des Films als spannendes Ende eines früheren Abenteuers zu gestalten und so den Betrachter gleich an die Handlung zu fesseln, war die Idee von George Lucas. Diese Szene hat mit der eigentlichen Filmhandlung im Grunde nichts zu tun, aber sie

¹⁶⁴ Vgl. www.imdb.com

¹⁶⁵ Vgl. Freer: The complete Spielberg S. 96

¹⁶⁶ Vgl. Roth: Raiders of the Lost Archetype S. 59

¹⁶⁷ Vgl. Röhl: Mythen und Symbole in populären Medien S. 170-173

¹⁶⁸ Vgl. Freer: The complete Spielberg S. 104

¹⁶⁹ Vgl. Taylor: Steven Spielberg S. 105

¹⁷⁰ Vgl. Perry: Steven Spielberg S. 59

stellt den Protagonisten des Films vor, so wie er als Abenteuerheld ist, ausgestattet mit übermenschlich-athletischen Fähigkeiten und heldenhaftem Mut, aber auch mit menschlichen Schwächen und Ängsten.¹⁷¹

4.3 Filmhandlung

Der Film besteht aus acht Handlungssequenzen. Die Handlung spielt 1936 und wird in der ersten Sequenz bereits angekündigt. Indiana befindet sich in einem südamerikanischen Dschungel auf der Suche nach einem Tempel, der eine goldene Götterstatue bergen soll. Indiana gelingt die Entwendung der Statue, allerdings erwartet ihn vor dem Tempel sein Gegenspieler, der französische Archäologe René Belloq, der Indiana zusammen mit feindlich gesinnten Indianern vom Stamm der Hovitos die Statue abnimmt. Gejagt von seinen Gegnern gelingt Indiana die Flucht in einem Wasserflugzeug.

Wieder in seinem College in den USA wird Indiana Jones in seiner Funktion als Archäologe und Okkultismusexperte von zwei Männern des amerikanischen Geheimdienstes aufgesucht. Sie berichten ihm von einem abgefangenen deutschen Kommuniqué der Nazis, worin im Zusammenhang mit Projekt Tanis¹⁷² ein Professor Ravenwood, ein ehemaliger Lehrer von Indiana erwähnt wird. Indiana deutet das Interesse der Nazis an Ravenwood als Zeichen dafür, dass jene die antike, ägyptische Stadt Tanis gefunden haben und dort auf der Suche nach der Bundeslade sind, in der sich die zerbrochenen Stücke der Steintafeln, auf denen die zehn Gebote festgehalten waren, befinden. Die Bundeslade könnte, nachdem der ägyptische Pharao Schischak¹⁷³ 980 v. Chr. Jerusalem erobert hat, nach Tanis gebracht worden sein. Der Legende nach würde die Bundeslade Hitler und seine Armeen unbesiegbar machen. Die Nazis sind davon überzeugt, dass Ravenwood das Kopfstück des Stabes des Res besitzt, welches notwendig ist, um den genauen Standort der Lade ausfindig zu machen. Dieses Kopfstück ist eine goldene, runde Scheibe mit einem Kristall in der Mitte, der einfallende Sonnenstrahlen zu einem Strahl bündeln kann. In einer Modellstadt, die sich ebenfalls in Tanis befindet, wird

¹⁷¹ Vgl. Taylor: Steven Spielberg S. 106-107

¹⁷² Tanis ist eine antike Stadt im Alten Ägypten, die am nordöstlichen Nildelta liegt.

¹⁷³ Vgl. Der große Ploetz S. 102. Die Plünderung Salomos Tempels durch Scheschonk I. erfolgte nach historischer Datierung im Jahr 926 v. Chr. Vgl. 1 Kön 11,40. „Salomo suchte nun Jerobeam zu töten. Doch dieser machte sich auf und floh nach Ägypten zu Schischak, dem König von Ägypten. Dort blieb er bis zum Tod Salomos.“; 1 Kön 14,25-26. „Im fünften Jahr des Königs Rehabeam zog Schischak, der König von Ägypten, gegen Jerusalem. Er raubte die Schätze des Tempels und die Schätze des königlichen Palastes und nahm alles weg, auch alle goldenen Schilde, die Salomo hatte anfertigen lassen.“; 2 Chr 12

der gebündelte Strahl, der durch das Kopfstück, aufgebracht auf einem Stab bestimmter Länge, fällt, einen bestimmten Punkt beleuchten und an diesem wird die Bundeslade zu finden sein. Nachdem die Nazis in Tanis bereits mit archäologischen Ausgrabungen begonnen haben, soll Indiana im Auftrag des Geheimdienstes den Nazis bei der Suche nach der Bundeslade zuvorzukommen.

Indiana Jones will Ravenwood aufsuchen und fliegt nach Nepal, wo er nur mehr Marion, die Tochter des bereits verstorbenen Ravenwood vorfindet. Er fragt sie nach dem Kopfstück des Stabes des Res, sie allerdings will es ihm nicht geben. Auch die Nazis suchen Marion auf und versuchen ihr das Kopfstück zu entwenden. Im Kampf bricht ein Feuer aus und einem Naziagenten brennt sich die Vorderseite des Kopfstückes mit seiner Inschrift in die Handfläche. Schließlich kann Indiana Marion und das Kopfstück aus dem Feuer retten.

Indiana und Marion fliegen gemeinsam nach Kairo und treffen dort auf Sallah, einen Archäologen und Freund Indianas. Ein kleines Äffchen, das, wie sich herausstellen wird, einem Naziinformanten gehört, hängt sich an Marion. Auf einem Marktplatz geraten Indiana und Marion mit dem Äffchen auf der Schulter in eine Schlägerei mit arabischen Nazischergen und werden getrennt. Als Marion vor den Arabern fliehen will und sich in einem Korb versteckt, wird sie von eben jenem Äffchen verraten und daraufhin scheinbar in einem Lastauto von den Nazis entführt. Indiana kann Marion nicht rechtzeitig retten und als das Lastauto explodiert, glaubt er, dass sie tot sei. Indiana trifft daraufhin seinen Gegenspieler Belloq, der die Ausgrabungen der Nazis leitet, in einer Taverne und wird von Sallahs Kindern abgehalten, jenen aus Rache für Marions Tod zu töten.

Daraufhin führt Sallah Indiana zu einem gelehrten Mann, der die Inschriften des Kopfstücks entziffert und die genaue Höhe des Stabes feststellt. Außerdem steht dort auch eine Warnung geschrieben, dass man die Bundeslade nicht berühren soll. Von dem Brandabdruck auf der Handfläche des Naziagenten von nur einer Seite des Kopfstückes irregeleitet, schließen die Nazis auf die falsche Länge des Stabes und so führen sie ihre Ausgrabungen an der falschen Stelle durch. Indiana und Sallah finden den richtigen Platz und beginnen mit ihrer Grabung.

Belloq und seine Männer werden darauf aufmerksam und warten bis Indiana in einem von Schlangen wimmelnden höhlenartigen Raum die Bundeslade findet. Die Nazis nehmen die Lade an sich und werfen die noch lebende Marion zu Indiana in die „Schlangengrube“ hinunter und verschließen den Eingang. Den beiden gelingt allerdings die Flucht und sie können auch die Bundeslade wieder in ihren Besitz bringen. Mit einem Schiff wollen Indiana und Marion die Lade nach England bringen, allerdings werden sie von Belloq und Dietrich, dem Kommandant der Deutschen, mit einem U-Boot verfolgt und wieder bringen die Nazis

Marion und die Lade in ihre Gewalt. Indiana folgt ihnen unbemerkt zu einer geheimen Insel im ägäischen Meer und droht, die Bundeslade mit einer Panzerfaust zu zerstören. Belloq allerdings kennt Indiana besser als dieser sich selber, denn Indiana ist als Archäologe selber an dem Inhalt der Lade interessiert und so hat seine Drohung keine Wirkung. Nun befinden sich Indiana und Marion in der Gewalt der Nazis.

Indiana und Marion an einen Pfahl gefesselt sind während der Ladeöffnungszeremonie zugegen. Nachdem Belloq zu seinem Entsetzen nur Sand in der Lade vorfindet, beginnen liebliche Geistwesen, die sich zu erschreckenden Totenfratzen wandeln, aus der Bundeslade zu strömen und Feuerstrahlen vernichten alle Nazis und Belloq, weil diese die Macht Gottes sehen wollten. Indiana und Marion hingegen halten ihre Augen geschlossen und bleiben dadurch verschont. Sie bringen die Bundeslade nach Washington, wo der Geheimdienst Indiana Jones mitteilt, dass befähigte Männer das Artefakt untersuchen und studieren werden. Als Archäologe in seiner Ehre gekränkt, verlässt Indiana das Regierungsgebäude und trifft auf Marion. In der letzten Szene sieht man, wie die Bundeslade in einer Holzkiste verpackt in eine riesige Lagerhalle gebracht wird, die bereits voll solcher Kisten steht.

5 Symbolik in Indiana Jones – Jäger des verlorenen Schatzes

In „Indiana Jones – Jäger des verlorenen Schatzes“ sind auf mehreren Ebenen religiöse Symbole zu finden, sowohl in der manifesten Filmhandlung als auch in den dahinter liegenden Subtexten.

Selbst Indiana Jones hat seine eigenen Symbole, wie etwa den Schlapphut oder die Peitsche als Ausdruck für Macht und Gewalt.¹⁷⁴ Diese Symbole zeichnen Indiana Jones als Helden aus, denn sie kommen nur in der Abenteuerwelt zum Einsatz. Über die genauere Bedeutung von Hut und Peitsche erfährt der Zuseher erst im dritten Teil der Indiana Jones Filmreihe, der mit einem Rückblick in Indianas Kindheit beginnt. So bekommt Indiana auf einem Jugendabenteuer den Hut von einem Schatzjäger geschenkt und rettet sich mit einer Peitsche vor Löwen. Nachdem der junge Indiana zudem in einen Zirkuswagen voller Schlangen gefallen ist, erfährt man letztlich auch, woher Indianas Angst vor Schlangen kommt. Neben

¹⁷⁴ Vgl. Becker: Lexikon der Symbole S. 213

der Bundeslade sind auch Tiere als Symbole – unter anderem Schlangen – Teil dieses Abenteuers.

Das religiöse Hauptsymbol der Filmhandlung, die Bundeslade, repräsentiert die jüdisch religiöse Tradition und damit verbunden den Glauben an den Gott des Alten Testaments. Es sollen bei der nun folgenden Auseinandersetzung mit diesem Symbol dessen religiöse Bedeutung als auch die Darstellung im Film gegenübergestellt werden. Bezüglich der unterschiedlichen symbolischen Bedeutungszuordnungen zur Bundeslade wird sich zeigen, wie sehr die Bedeutung eines Symbols von der jeweiligen Kultur wie auch dem politisch-sozial-historischen Kontext bestimmt wird.

Ebenso wird die Tiersymbolik analysiert, wobei sich die symbolischen Bedeutungszuweisungen, aus unterschiedlichen religiösen Zeichensystemen speisen, wie verschiedenen Religionen, Mythen, Aberglauben oder Volksglauben. Im Zusammenhang mit der Tiersymbolik könnte eine religiöse Bedeutung für den Filmrezipienten weniger offensichtlich sein, da auf keine bestimmte Religion, Mythos usw. verwiesen wird, sondern gleichzeitig mehrere Bedeutungsinterpretationen möglich sind.

Die symbolischen Subtexte wie Beleuchtung und Farbgebung aber auch jene struktureller Natur nutzen ebenfalls religiöse Symbole, die nicht der Darstellung gewisser Religionen oder Glaubenssysteme dienen, sondern dazu, den Filminhalt in seiner Bedeutung auch auf symbolischer Ebene zu vermitteln. Dabei wird sichtbar, wie sehr religiöse Glaubenssysteme die symbolischen Bedeutungen von Farben aber auch von räumlichen Vorstellungen wie links-rechts oder oben-unten geprägt haben und in ihrem Bedeutungsverständnis Teil der Alltagswelt geworden sind. Für die ikonografische Analyse und Interpretation der symbolischen Subtexte werden einzelne Filmbilder herangezogen. Zusätzlich wird bei der Analyse der strukturellen Subtexte das „Modell struktureller Symbolik“ angewandt.

Es finden sich im Indiana Jones Film unterschiedliche Nutzungsweisen religiöser Symbole oder Zeichen. Zum einen dienen sie der Darstellung bestimmter religiöser Zeichensysteme und zum anderen dazu die Bedeutung der Filmhandlung symbolisch darzustellen.

5.1 Die Bundeslade

Hier an dieser Stelle kann das Geheimnis um die Bundeslade nicht geklärt werden. Aus historischer Sicht kann man die Möglichkeit der Existenz einer solchen Lade mit ihren

verschiedenen Funktionen annehmen. Am aufschlussreichsten gibt darüber die Archäologie Auskunft, da man Überreste mehrerer Lade gefunden hat, die der Beschreibung jener biblischen Lade entsprechen. Vermutet wird, dass es in jedem palästinischen Heiligtum mit einer etablierten Priesterschaft eine Lade oder einen Schrein als religiöses Kultobjekt gegeben haben könnte, so wie es zur damaligen Zeit im ganzen Nahen Osten Brauch war. Die biblische Vorstellung von nur einer einzigen Lade in einem einzigen Hauptheiligtum ist aus historischer Sicht eher unwahrscheinlich und dürfte auf die deuteronomische Überarbeitung der biblischen Texte zurückgehen. In den folgenden Kapiteln wird versucht die biblischen Texte in ihrem historischen Kontext darzustellen, um die symbolische Entwicklung der Bundeslade anschaulicher zu machen.

Einem kurzen wissenschaftlichen Einblick in die Thematik folgt die Auseinandersetzung mit der Darstellung der Bundeslade sowie der Geschichte rund um diese im Film. Dabei wird klar, dass sich die Filmemacher zwar gewisser historischer oder biblischer Inhalte bedienen haben, aber nur insofern jene der Dramaturgie dienen. Die große Symbolkraft der Bundeslade, die diese auch heute noch für viele Menschen zu einem Faszinosum macht, steht klar im Vordergrund und beherrscht nach der Eingangssequenz den gesamten folgenden Verlauf des Filmes.

5.1.1 Die Bundeslade im historischen Kontext

Die Vorfahren der Israeliten leben als Nomaden und Halbnomaden in Syrien-Palästina, ein Teil der Stämme wandert um ca. 1650 v. Chr. nach Ägypten aus. Um 1550 v. Chr. wird Palästina ägyptische Provinz, jedoch bleibt die örtliche Regierungsgewalt bei den lokal ansässigen Stämmen. Nach 1250 v. Chr. wandern die Vorfahren der Israeliten, die in Ägypten unter Ramses II. vor allem zur Fronarbeit gezwungen werden, unter der Führung Moses und Aarons wieder in die alte Heimat zurück. Die Gottesoffenbarung am Sinai an Mose eint die Sippen durch den Glauben und den Dienst an einem gemeinsamen Gott. Der Mittelpunkt des Kults wird die Bundeslade, ein tragbares Heiligtum, als religiöses Symbol für diesen Bund. Es folgen viele Jahre des nomadischen Herumziehens durch Südpalästina mit zeitweise kriegerischen Auseinandersetzungen mit anderen Stämmen.¹⁷⁵ Die Archäologie belegt eine Veränderung von der kanaanäischen Kultur hin zur israelitischen zwischen den Jahren

¹⁷⁵ Vgl. Der große Ploetz S. 101-102

1250-1150 v. Chr.¹⁷⁶ Um 1220 v. Chr. findet sich der Name Israel bereits auf einer Stele Merenptahs, eines Sohnes von Ramses II.¹⁷⁷

Die Besetzung Palästinas geschieht nach und nach durch verschiedene Stämme unterschiedlicher Herkunft, die durch ihren Glauben an Gott Jahwe verbunden sind. Die Küstenebene wird nach 1200 v. Chr. nach einer kriegerischen Auseinandersetzung mit den Ägyptern von den Philistern, die aus der Ägäis kommen und vermutlich indogermanischer Abstammung sind, besetzt. Zwischen den Stämmen Israels und den Philistern gibt es über lange Zeiträume immer wieder kriegerische Auseinandersetzungen. Die israelitischen Stämme schließen sich, um sich gegen die kriegerischen Nachbarn besser wehren zu können, unter einzelnen Richtern immer wieder zu Bündnissen zusammen. Unter dem Richter und Propheten Samuel wird um 1012 v. Chr. Saul zum ersten König des immer noch losen Stämmeverbandes. Der üblichen Darstellung in der Geschichtsschreibung zufolge soll es dem zweiten König, David (1008-969) aus dem Stamm Juda, gelungen sein, einen einheitlichen Staat zu errichten und damit die Monarchie zur neuen Staatsform der Israeliten zu machen.

David erobert Jerusalem von den Jebusitern, um es zur neuen Hauptstadt zu machen und soll auf weiteren Feldzügen das Ostjordanland und große Teile Syriens unterworfen haben. Weder David noch seinem Sohn Salomo (969-930) gelingt es allerdings, das Reich zu einem einheitlichen Staatsgefüge zu machen. Salomo kann letztlich das Reich auch nur teilweise halten und lehnt sich durch die Heirat mit einer ägyptischen Prinzessin politisch an Ägypten an. Er baut dem israelitischen Gott Jahwe einen Tempel in Jerusalem, wodurch der Kult aus historischer Sicht erstmals ein festes Zentrum bekommt. Nach Salomos Tod im Jahr 930 v. Chr. zerfällt das Reich wieder in das Nordreich Israel und das südlich gelegene kleinere Juda unter der Herrschaft Salomos Sohn. Die Vermischung der nördlichen israelitischen Stämme mit anderen Kanaanäern ist größer als in Juda. Dadurch kommt es im Nordreich anders als in Juda zu einer stärkeren Vermischung religiöser Traditionen und zu Rückfällen ins Heidentum. Die Plünderung Salomos Tempels durch den ägyptischen Pharaos Scheschonk I. findet im Jahr 926 v. Chr. statt.¹⁷⁸

¹⁷⁶ Vgl. Dever: Who Were the Early Israelites S. 8

¹⁷⁷ Vgl. Der große Ploetz S. 102

¹⁷⁸ Vgl. Der große Ploetz S. 102-103. Vgl. Cartledge: 1&2 Samuel S. 413. Die Jebusiter sind vermutlich eine der vielen ethnischen Gruppen, die allgemein als Kanaanäer zusammengefasst werden.



Abb. 5: Kanaan und die Israelitischen Stämme im AT auf <http://scriptures.lds.org/de/biblemaps/contents>

Archäologische Untersuchungen in Bezug auf die Ausdehnung und damit auch die Wichtigkeit Davids Reichs haben bislang zu keinen nennenswerten Ergebnissen geführt und auch die Suche nach Davids Jerusalem beschäftigt die Archäologie immer noch. Man hat in dem vermuteten ursprünglichen Stadtkern Jerusalems keine Überreste einer Besiedelung für das 10. Jh. v. Chr. gefunden, da es aber in höheren Schichten Funde späterer Zeiten gab, erscheint eine Abtragung einer unteren älteren Schicht als fragwürdig. Ebenso hat man keine Hinweise auf monumentale Bauten, wie etwa Salomos Tempel, gefunden.¹⁷⁹ Wo demnach Davids Jerusalem wirklich lag und ob nun als mächtige Stadt oder kleines Dorf ist bislang

¹⁷⁹ Vgl. Finkelstein: Keine Posaunen vor Jericho S. 148-150

ungeklärt und damit verbunden auch die angeblich mächtige Ausdehnung seines Reiches, die zusätzlich durch andere archäologische Untersuchungen in Frage gestellt wird.

In Bezug auf die Bundeslade als religiöses Symbol ist die historisch-archäologisch ungeklärte Situation über die Größe von Davids Reich, der Lage Jerusalems oder Salomos Tempels jedoch irrelevant, da die symbolische Bedeutung der Lade vielmehr geistiger Natur ist und somit unabhängig von historischen Fakten besteht. Zudem hat sich die symbolische Bedeutung der Lade in den Texten der Bibel erhalten und wurde durch diese auch über Jahrtausende weitervermittelt. Relevant für die symbolische Bedeutung der Lade sind allerdings die Mythen, die rund um diese historischen Begebenheiten entstanden sind. Vielleicht ist Davids Großreich vielmehr ein Mythos als ein historisches Faktum, aber letztlich wird dadurch nur symbolisch auf Davids Machtstellung als Auserwähltem Jahwes verwiesen, die ihm das Alte Testament einräumt. Vielleicht gab es nicht einmal nur eine Lade an einem zentralen Ort, aber der Mythos von einer einzigen Bundeslade verstärkt symbolisch deren Bedeutung für den religiösen Kult. Die biblischen Texte beruhen in ihrem Kern vermutlich auf historischen Fakten, allerdings sind sie, betrachtet man sie auch bis zu einem gewissen Grad als Mythen, gut geeignet, um über die symbolische Bedeutung der Lade Auskunft zu geben.

5.1.2 Die Bundeslade in der Bibel

In der Bibel steht das von Gott gewünschte Aussehen der Bundeslade präzise beschrieben. Aber nicht nur das, denn auch der Umgang mit der Bundeslade, ihr Inhalt und ihre Aufbewahrung werden genau behandelt. So soll die Lade auf einem tragbaren Tisch aus Gold überzogenem Akazienholz stehen. Darauf haben sich außerdem Gefäße für Trankopfer sowie Opferbrot zu befinden, ebenso wie ein sechsarmiger Leuchter. Die Gestaltung des gesamten Heiligtums rund um die Bundeslade, die in einer zeltartigen Wohnstätte hinter einem Vorhang aufbewahrt werden soll, ist genau festgelegt.¹⁸⁰

Gott sprach zu Mose: „Macht eine Lade aus Akazienholz, zweieinhalb Ellen lang, anderthalb Ellen breit und anderthalb Ellen hoch! Überzieh sie innen und außen mit purem Gold [...]! Gieß für sie vier Goldringe, und befestige sie an ihren vier Füßen [...]! Fertige Stangen aus Akazienholz an, und überzieh sie mit Gold! Steck die Stangen durch die Ringe an den Seiten der Lade, so dass man die Lade damit tragen kann. [...] In die Lade sollst du die Bundesurkunde legen, die ich dir gebe. Verfertige

¹⁸⁰ Vgl. Ex 25,23-40; Ex 26,1-37; Ex 27,1-21

auch eine Deckplatte aus purem Gold [...]! Mach zwei Kerubim aus getriebenem Gold [...]; auf der Deckplatte macht die Kerubim an den beiden Enden [...], [sie sollen] mit ihren Flügeln die Deckplatte beschirmen, und sie sollen ihre Gesichter einander zuwenden. [...] Dort [bei der Lade der Bundesurkunde] werde ich mich dir zu erkennen geben und dir [...] alles sagen, was ich dir für die Israeliten auftragen werde.“¹⁸¹

5.1.2.1 Die biblischen Texte als historische Quellen?

Der Bundeslade als Symbol für den alttestamentlichen Bund Gottes mit seinem auserwählten Volk Israel kann man sich verschiedentlich nähern, denn sie war als Kultgegenstand Teil eines religiösen Kultes, aber vermutlich auch das Symbol für eine israelitische Bündnispolitik, denn ein Bund war im Grunde nichts anderes als ein Vertrag zwischen zwei oder mehreren Parteien. Sich der Bundeslade auf historischer Ebene zu nähern, ist weit schwieriger, da die Textstellen, an denen die Bundeslade in der Bibel erwähnt wird, nur sehr eingeschränkt als historisch gut fundierte Quellen betrachtet werden können. Dabei ist vor allem die Datierung der einzelnen literarischen Zeugnisse problematisch und wissenschaftlich noch nicht vollständig geklärt. Die Interpretationen über die Historizität der Bibel divergieren von minimalistisch zu maximalistisch, wobei hier die Haltung der Mitte eingenommen und ein Kern historischer Tatsachen hinter den jeweiligen Texten angenommen wird.

Neuere archäologische Funde könnten darauf verweisen, dass das jahwistische Dokument der Bibel, welches viele Wissenschaftler als die älteste Quelle des Pentateuch (Thora, die fünf Bücher Mose) betrachten, nicht wie bislang angenommen im 10. Jahrhundert v. Chr. zu Davids und Salomos Lebzeiten verfasst wurde, sondern erst im 7. Jahrhundert v. Chr. zur Zeit der Deuteronomisten. Damit könnte es historisch als Ausdruck einer religiösen Reformbewegung und politischen Gebietsansprüchen des Königreichs Juda gedeutet werden.¹⁸²

Neben der ungeklärten Datierung der biblischen Texte liegt eine weitere Erschwernis, mit diesen Texten auf historisch kritischer Ebene zu arbeiten, darin, dass Texte verschiedener Autoren und unterschiedlichen Alters verknüpft und überarbeitet wurden, um eine einheitliche Erzählung zu schaffen. Man geht dazu noch von mehreren redaktionellen Überarbeitungen aus, wie beispielsweise jene durch die Deuteronomisten im 7. Jh. v. Chr.¹⁸³

Nach Meinung vieler Wissenschaftler würden die biblischen Texte des Alten Testaments vor allem die deuteronomische Schule der israelitischen Geschichtsschreibung, die prophetisch

¹⁸¹ Ex 25,10-22

¹⁸² Vgl. Finkelstein: Keine Posaunen vor Jericho S. 34-35

¹⁸³ Vgl. Zwickel: Der Tempelkult in Kanaan und Israel S. 373. Vgl. Frolov: The Turn of the Cycle S. 8-18

sowie theokratisch ausgerichtet war, widerspiegeln.¹⁸⁴ Die Deuteronomisten, die vor allem eine einheitliche narrative Struktur in die vorhandenen Überlieferungen bringen wollten, verfolgten mit ihrer redaktionellen Überarbeitung zudem auch eigene Ziele. Sie wollten den monotheistischen Glauben an Jahwe als einzigen Gott und die Befolgung seiner Gesetze unterstützen, David und seine Dynastie als für immer von Gott bestimmte Herrscher über das Haus Israel etablieren und damit den religiösen Kult an einem Ort zentralisieren und zwar im Tempel von Jerusalem.¹⁸⁵ Vor allem die deuteronomische Darstellung Davids, dem zweiten israelitischen König, im Vergleich zu Saul, dem ersten König, ist ein gutes Beispiel für historisch-politische Motive bei der Überarbeitung der Texte, denn David wird gegenüber Saul in der deuteronomischen Narration zu einem Helden hochstilisiert, dessen Errungenschaften und Heldentaten bereits mythischen Charakter annehmen.¹⁸⁶

Auch die Vorstellung von nur einer einzigen Lade in einem zentralen Heiligtum unter der priesterlichen Obhut der Leviten wird nach Meinung vieler Wissenschaftler der deuteronomischen Überarbeitung zugeschrieben. Vor Davids Zeit gab es mehrere Heiligtümer und es gibt Hinweise auf verschiedene rivalisierende Priesterschaften, die vermutlich alle mit ihren eigenen kultischen Gegenständen und Gewändern ausgestattet waren.¹⁸⁷ Ob es nun auch mehrere Läden gegeben hat, ist die Frage, die sich hier aufdrängt. Es gibt archäologische Ansätze so etwas zu vermuten, da man Überreste von verschiedenen Läden gefunden hat, die der biblischen Beschreibung ähneln. So gehen manche Wissenschaftler davon aus, dass es in jedem palästinischen Heiligtum mit einer etablierten Priesterschaft eine Lade gegeben hätte. Zudem ist eine Lade oder ein Schrein als religiöses Kultobjekt nicht auf israelitische Heiligtümer beschränkt, sondern findet sich im ganzen Nahen Osten.¹⁸⁸

Trotz der redaktionellen Überarbeitungen der biblischen Texte können historisch verwertbare Aussagen getroffen werden, denn die Darstellung der Deuteronomisten erlaubt Rückschlüsse auf deren politische Motive und zeigt so den sozialhistorischen Kontext ihrer Zeit auf. Zudem verweisen bewusst eingesetzte Veränderungen an Texten, wenn sie erkennbar sind, wiederum auf historisch verwertbare Tatsachen, indem sie diese zu verschleiern versuchen.

¹⁸⁴ Vgl. Dever: *Recent Archaeological Discoveries* S. 87

¹⁸⁵ Vgl. Cartledge: *1&2 Samuel* S. 2-15

¹⁸⁶ Vgl. Cartledge: *1&2 Samuel* S. 19-21

¹⁸⁷ Vgl. Cartledge: *1&2 Samuel* S. 332

¹⁸⁸ Vgl. May: *The Ark* S. 218-219

5.1.2.2 Die Bundeslade in den Büchern Samuel

Verschiedene Wissenschaftler vertreten die Meinung, dass sich die ältesten biblischen Belege für die Lade vermutlich in den beiden Büchern Samuel finden.¹⁸⁹ Laut Johann Maier, einem Judaisten, der sich noch an älteren Datierungsversionen der biblischen Texte orientierte, findet sich der älteste Beleg über die Existenz der Bundeslade im ersten Buch Samuel 3,3,¹⁹⁰ wo Samuel selber „im Tempel des Herrn, wo die Lade Gottes stand“¹⁹¹ schläft. Diese Textstelle ermöglicht die Verbindung zwischen der Lade und dem Tempelkult, auch wenn nicht klar ist, ob und wie die Lade in die kultischen Vorgänge eingebunden war.

Die Lade-Erzählungen im ersten Buch Samuel 4,1-7,1 über Verlust und Rückkehr der Bundeslade haben zum Ziel, symbolisch die unbeeinflussbare Macht Jahwes darzustellen und damit verbunden auch eine Erklärung für eine kriegerische Niederlage trotz des Bundes mit Gott zu liefern, denn Jahwe konnte dadurch, dass er sich von seinem Volk abwandte, seine Unzufriedenheit zeigen.¹⁹² Der biblische Text erzählt von kriegerischen Auseinandersetzungen zwischen den Israeliten und den Philistern, die als Sieger die Lade erbeuten, die die Israeliten sozusagen nach den ersten kämpferischen Niederlagen auf das Schlachtfeld holen, in der Hoffnung durch Jahwes Hilfe doch noch gerettet zu werden, was allerdings nicht geschieht. Die Philister stellen die erbeutete Lade daraufhin in ihren Tempel neben die Statue ihres Gottes Dagon.¹⁹³ Jedoch beweist die Lade ihre größere göttliche Macht, indem sie die fremde Gottesstatue zerstört und die Pest über die Philister bringt. Letztlich geben die Philister, um weiteres Unheil abzuwehren, die Lade den Israeliten zurück. Da zeigt sich wiederum die göttliche Macht der Lade, denn all jene Israeliten, die die Lade bei ihrer Rückkehr anschauen, werden von Gott Jahwe getötet. Danach wird die Lade nach Kirjat-Jearim¹⁹⁴ gebracht und dort für die nächsten zwanzig Jahre sicher verwahrt. Die Lade verliert in dieser Zeit an Wichtigkeit und die Israeliten huldigen anderen Göttern, aber letztlich, vor dem Hintergrund einer neuen Bedrohung durch die Philister, wenden sie sich reumütig wieder dem Gott Jahwe zu.¹⁹⁵

¹⁸⁹ Vgl. Cartledge: 1&2 Samuel S. 5

¹⁹⁰ Vgl. Maier: Vom Kultus zur Gnosis S. 55-57

¹⁹¹ 1 Sam 3,3

¹⁹² Vgl. Cartledge: 1&2 Samuel S. 69

¹⁹³ Vgl. Cartledge: 1&2 Samuel S. 71. Es war üblich, dass bei kriegerischen Auseinandersetzungen die Sieger Darstellungen oder Symbole der Götter der Besiegten mitnahmen und diese in ihrem eigenen Tempel als Demütigung der Feinde zur Schau stellten.

¹⁹⁴ Vgl. Cartledge: 1&2 Samuel S. 433. Kirjat-Jearim liegt nordwestlich von Jerusalem.

¹⁹⁵ Vgl. 1 Sam 4,1 - 7,1; 1 Sam 7,2-9

Während der Regentschaft Sauls, der unter der Richterschaft Samuels zum ersten israelitischen König gesalbt wird,¹⁹⁶ wird die Lade in den Texten nur einmal erwähnt.¹⁹⁷ Erst bei David, dem zweiten König,¹⁹⁸ gewinnt die Lade in den biblischen Texten wieder an Bedeutung. Von ihm wird schließlich die Lade aus der Stadt Baala¹⁹⁹ in Juda nach Jerusalem gebracht.²⁰⁰ Die beiden in der Bibel historisch am verlässlichsten und aussagekräftigsten Erwähnungen über die Existenz der Lade betreffen laut Maier die späte Richterzeit²⁰¹ und finden sich im zweiten Buch Samuel an den Stellen 11,11 und 15,24-29.²⁰² Bei der ersten Textstelle wird die Lade, die auf einen Kriegszug der Israeliten gegen die Ammoniten zur Zeit König Davids mitgenommen wird, nur kurz erwähnt. Die zweite Textstelle bezieht sich auf den von seinem Sohn Absalom entmachteten König David, der aus Jerusalem flieht, wobei die Leviten, die Träger der Bundeslade Gottes, jene mitnehmen. David allerdings besteht darauf, dass die Lade wieder nach Jerusalem zurückgebracht werden soll. Er selber wird die Lade in ihrer Stätte wieder sehen, wenn er vor den Augen Gottes Gnade fände. So wird die Lade wieder nach Jerusalem zurückgebracht.²⁰³

Es lässt sich bei Betrachtung dieser beiden Textstellen feststellen, dass es in den Augen der Israeliten eine gewisse Beziehung zwischen dem Gott Jahwe und der Bundeslade gegeben haben muss, da sie auf einen Kriegszug mitgenommen oder bei drohender Gefahr als Hoffnungsträger auf Gottes Hilfe geholt wurde. Keine Auskunft gibt es hier über einen bestimmten Inhalt der Lade, allerdings könnte es einen Inhalt gegeben haben, dessen Symbolkraft mit jener der Lade verschmolz, wodurch Inhalt und Lade als Symbol eins wurden. Über einen möglichen Inhalt der Lade können nur Vermutungen getroffen werden, so wäre die Vorstellung von einem Bundesdokument genauso möglich wie der eines Bundesschatzes, wenn man die Größe der Lade in die Überlegung mit einbezieht. Ebenso könnte die Lade rein als Symbol angefertigt worden sein. Auf die symbolische Bedeutung können vor allem aus den Büchern Samuel, aber auch aus den anderen Erwähnungen der Bundeslade in der Bibel mögliche Rückschlüsse gezogen werden.²⁰⁴

¹⁹⁶ Vgl. 1 Sam 10,1

¹⁹⁷ Vgl. 1 Sam 14,18

¹⁹⁸ Vgl. 1 Sam 16,13

¹⁹⁹ Vgl. Cartledge: 1&2 Samuel S. 433. Es gibt aufgrund verschiedener Bibelstellen und einer Schrift von Qumran die Vermutung, dass Baala und Kirjat-Jearim entweder zwei Namen für dieselbe Stadt waren oder zwei benachbarte Städte mit diesen Namen zusammenwuchsen.

²⁰⁰ Vgl. 2 Sam 6,1-23

²⁰¹ Die Richterzeit wird in der Bibel von 1200-1020 v. Chr. angegeben.

²⁰² Vgl. Maier: Vom Kultus zur Gnosis S. 57

²⁰³ Vgl. 2 Sam 11,11; 2 Sam 15,24-29

²⁰⁴ Vgl. Maier: Vom Kultus zur Gnosis S. 58-60

5.1.3 Die Bedeutung der Bundeslade als Symbol

Nachdem die biblischen Texte vor allem durch inhaltlich redaktionelle Überarbeitungen in eine einheitlich Form gebracht wurden, muss klar sein, dass auch symbolische Bedeutungen dabei verändert oder gar erst kreiert worden sein können. Darum können über die ursprüngliche symbolische Bedeutung der Bundeslade nur Annahmen getroffen werden. Aber auch die symbolische Darstellung der Lade durch die Überarbeitungen ist von Bedeutung, denn sie ist jene, die sich bis heute durch die Texte weitervermittelt hat.

5.1.3.1 Die Lade als Symbol für einen Stämmebund

Aus historischer Sicht könnte die Lade ursprünglich das Bundessymbol eines israelitischen Stämmebundes gewesen sein, der sich als Antwort auf kriegerische Auseinandersetzungen mit anderen Stämmen gebildet hatte. Solche Kriege gab es bereits bei der Wanderung der Israeliten durch Südpalästina und später in Kanaan immer wieder mit den Philistern aber auch anderen Stämmen.²⁰⁵ Die israelitischen Stämme waren keine ethnisch homogene Gruppe mit gemeinsamen Vorfahren und so könnte ein Bündnis zwischen den einzelnen Stämmen durch ein einendes Symbol auf einer gemeinsamen religiösen Ebene unterstützt worden sein. Es war in jenen Tagen bei Völkern dieser Regionen üblich, bei einem Vertragsabschluss nicht nur Menschen als Zeugen heranzuziehen, sondern auch den jeweiligen Gott oder sogar mehrere Gottheiten, unter dessen Zeugnis das Bündnis geschlossen wurde.²⁰⁶ Die Lade und die Vertragsurkunde, wenn es eine gegeben hat, würden symbolisch unter dem Schutz des gemeinsamen Gottes stehen, ebenso wie vom Stämmebund gemeinsam gesetzte Handlungen wie beispielsweise ein kriegerischer Feldzug. Vor diesem Hintergrund wäre erklärbar, dass die Israeliten die Lade mit auf ihre Kriegszüge nahmen, um sich den Schutz und die Hilfe ihrer Gottheit gegen die Gegner des Bundes zu sichern. Damit wäre auch die Beziehung des Bundesgottes Jahwe zur Lade begründet.

Darüber, ob nun die Lade auch ein Symbol für die unmittelbare Gegenwart Jahwes gewesen ist, gibt es widersprüchliche Aussagen. Manche Wissenschaftler verbinden die Anwesenheit Jahwes mit der Lade als Miniaturtempel und Wohnstatt für diese Gottheit, so als wären beide identisch.²⁰⁷ Gegensätzlich dazu glaubt Maier, dass Jahwes Präsenz nicht mit der der Lade

²⁰⁵ Vgl. Maier: Vom Kultus zur Gnosis S. 57-58. Es sei hier noch einmal darauf hingewiesen, dass nach Maier die historisch relevanteste Quelle für die Existenz einer Bundeslade sich auf die Zeit König Davids bezieht.

²⁰⁶ Vgl. Mendenhall: Covenant Forms in Israelite Tradition S. 60-62

²⁰⁷ Vgl. May: The Ark S. 222-223

zusammenhängt und diese nur ein Symbol für ein Stämmebündnis war, da sie den biblischen Texten zufolge während ihrer Zeit in Kirjat-Jearim als unwichtig für die Israeliten beschrieben wird. Dieses Faktum würde laut Maier vielmehr darauf verweisen, dass die vormals große Bedeutung der Lade durch den Zerfall des israelitischen Stämmebündnisses bei der im vorherigen Kapitel geschilderten kriegerischen Niederlage gegen die Philister nicht mehr gegeben war. Dadurch wäre die Lade als Symbol für ein nicht mehr bestehendes Bündnis obsolet geworden. Allerdings hätte sie ihren sakralen Charakter und den Status eines wertvollen Kultobjekts behalten.²⁰⁸ Andererseits könnte aber auch die Niederlage gegen die Philister dazu geführt haben, dass man sich der Lade, eben weil man sie mit Jahwe verband, erst einmal entledigen wollte.²⁰⁹ Zudem erzählen die biblischen Texte, dass sich die Israeliten in den zwanzig Jahren, in welchen die Lade in Kirjat-Jearim aufbewahrt wurde, anderen Göttern zuwandten,²¹⁰ was vermuten lässt, dass auch der Gott Jahwe in dieser Zeit von eher geringer Bedeutung gewesen sein könnte. Folglich wäre eine inhaltliche Trennung Jahwes von der Lade aus religiösen Gründen nicht notwendig gewesen, da es neben ihm auch andere Gottheiten gab, denen kultisch gehuldigt wurde. Ob nun die Lade in ihren Anfängen nur ein Symbol für ein politisches Bündnis zwischen israelitischen Stämmen oder auch für die Anwesenheit des Gottes Jahwe gewesen ist, kann aus Mangel an historisch verwertbaren Quellen nicht endgültig geklärt werden.

5.1.3.2 Die bedeutungslose Lade während Sauls Regentschaft

Während der Regentschaft Sauls, der auf einer Versammlung durch ein Los zum König bestimmt wird,²¹¹ wird die Lade in der Bibel nur an einer Stelle erwähnt, denn Saul lässt sie vor einem Kampf gegen die Philister, der letztlich siegreich ausgeht, aus dem Lager der Israeliten holen.²¹² Auch wenn sich symbolische Bedeutung und Funktion der Lade vermutlich nicht geändert haben, so scheint es doch, dass sie für Saul von eher geringerer Bedeutung ist. Wenn Saul als erster israelitischer König die Lade einmal bei einem Feldzug nutzt, warum dann nicht öfter? In diesem Zusammenhang gibt es die These, dass bei den nachträglichen redaktionellen Überarbeitungen in Samuels Text weitere Eintragungen bezüglich der Lade unter Sauls Regentschaft korrigiert wurden, um ihre kultisch religiöse Bedeutung auch zu seiner Zeit zu verschleiern. So wäre an manchen Textstellen, das Wort

²⁰⁸ Vgl. Maier: Vom Kultus zur Gnosis S. 58-60

²⁰⁹ Vgl. Cartledge: 1&2 Samuel S. 93

²¹⁰ Vgl. 1 Sam 7,2-4

²¹¹ Vgl. 1 Sam 10,20-21

²¹² Vgl. 1 Sam 14,18

Lade durch das Wort Efod ersetzt worden. Ersichtlich wird dies nur in hebräischer Sprache vor allem aus der Verwendung von Verben, die das Wort Efod begleiten und darauf verweisen, dass ein Efod ein Priestergewand aber auch ein solider kultischer Gegenstand oder ein für einen Tempel typisches Gerät gewesen ist.²¹³ Zudem wird das Wort Efod als Kultobjekt mit dem Orakeldienst der Tempelpriester in Zusammenhang gebracht.²¹⁴ Dadurch dass ein Efod auch ein solides Kultobjekt gewesen sein könnte, lässt sich noch viel weniger verifizieren, ob nun wirklich die Lade nachträglich an manchen Stellen als Efod bezeichnet wurde, um der Erzählung einen anderen Sinn zu geben. Da die Deuteronomisten allerdings eine gewisse historische Kontinuität in Bezug auf die Bedeutung und Verwendung der Bundeslade schaffen wollten, ist gut vorstellbar, dass sie die Überlieferungen Saul betreffend veränderten. Das deuteronomische Bestreben ging dahin, dass die Lade als Symbol für Gottes Auserwählung Davids und dessen Dynastie gesehen werden sollte. Demnach wäre eine intensive Nutzung der Lade unter Saul dafür eher kontraproduktiv gewesen.

5.1.3.3 Die Lade als Symbol für Davids göttliche Auserwählung

Die symbolische Bedeutung des Bundes und damit auch der Lade wandelt sich mit David und der finalen Durchsetzung der Monarchie als Staatsform. War die Lade zuvor das Symbol eines religiös begründeten politischen Bündnisses zwischen mehreren rechtlich unabhängigen Parteien vor einem gemeinsamen Gott als Verbindungselement gewesen, so wurde sie nun zu einem Symbol für eine von Gott eingesetzte davidianische Herrscherdynastie gemacht. Dadurch änderte sich auch die Beziehung Gottes zur Lade, denn beim Stämmebund mit Jahwe als Zeugen für das Bündnis waren die Mitglieder diesem einen Gott gegenüber verpflichtet den Bundesvertrag nicht zu brechen, wollten sie nicht von Jahwe vernichtend gestraft werden. Unter David als von Jahwe eingesetztem König waren die Israeliten an erster Stelle David verpflichtet.²¹⁵

Die enge symbolische Verbindung zwischen der Lade, David, Jerusalem und Gott unterstreicht die göttliche Auserwählung eines Herrschers und seiner Dynastie über das so genannte Volk Gottes mit einem örtlich zentralisierten religiösen Kult. Hier verweisen die biblischen Texte auf politische Motive, die Bundeslade als einendes, religiöses Symbol

²¹³ Vgl. Toorn: David and the Ark S. 210-213. Vgl. May: The Ark S. 218-219. Vgl. Zwickel: Der Tempelkult in Kanaan und Israel S. 13

²¹⁴ Vgl. Zwickel: Der Tempelkult in Kanaan und Israel S. 290. Vgl. Cartledge: 1&2 Samuel S. 254-255.

Cartledge berichtet ebenfalls, dass ein Efod neben dem Priestergewand auch ein metallenes Kultobjekt, das bei der Orakelbefragung dient, sein kann.

²¹⁵ Vgl. Mendenhall: Covenant Forms in Israelite Tradition S. 70-72. Vgl. 2 Sam 7,8-13

einzusetzen und auch so darzustellen.²¹⁶ Ebenso könnte es sich mit der biblischen Darstellung über Davids Verbringung der Lade nach Jerusalem, der neuen Hauptstadt, verhalten, die als symbolischer Akt zur stärkeren Einigung der Stämme mit einem gemeinsamen religiösen Bundessymbol unter Davids Regentschaft verstanden werden kann. Auch ist die Präsenz Jahwes im geeinten Königreich symbolisch an die Stadt Jerusalem geknüpft.²¹⁷ Die Bundeslade dürfte als Symbol für die Kontinuität eines Bundes zwischen den Stämmen Davids politische Bestrebungen in der Staatsbildung unterstützt haben. Gesamtisrael wurde zumindest der biblischen Darstellung nach durch Davids politisches aber auch kriegerisches Geschick und den gemeinsamen Gott Jahwe, der David als Herrscher über sein Volk erwählt hatte, geeint. Hier könnte auch die Idee vom späteren religiösen Begriff „Israel“ ihre Wurzeln haben. Die Bundeslade wurde durch ihre Verbringung zu der von David erwählten Stadt zum Symbol für die Verbundenheit Jahwes mit Jerusalem als Zentrum von Israel und damit auch mit David bzw. seiner Dynastie.

Durch Salomos Tempelbau in Jerusalem und der Platzierung der Lade an eben diesem Ort, wurde die Bedeutung der Lade als göttliches Symbol gestärkt. Die Lade hatte sich in ihrem Bedeutungsinhalt von dem Symbol eines Stämmebunds mit einem gemeinsamen Gott als Zeugen für dieses Bündnis zu einem Symbol für eine theokratische Monarchie mit einer von Gott eingesetzten Herrscherdynastie gewandelt.²¹⁸ Die Gegenwart Gottes im salomonischen Tempelheiligtum scheint nicht an die Lade geknüpft zu sein, da es zusätzlich noch ein Kerubenpaar gegeben haben soll, das in der religiösen Vorstellung der Israeliten als Gottes Thron diente.²¹⁹ Da die Lade symbolisch sehr stark an David und seine Dynastie gebunden war, verändert sich deren symbolische Bedeutung nach dem Zerfall der Monarchie abermals, wie das nächste Kapitel zeigen wird.

5.1.3.4 Die Lade als Symbol für religiöse Kontinuität

Die deuteronomische Deutung der Lade könnte zusätzlich zu den bereits besprochenen Zielsetzungen auch mit Ansprüchen der levitischen Priester²²⁰ und einer Reform des Königsrechts zusammenhängen. Durch die Behauptung, die Lade hätte die Gesetzestafeln (oder auch Bundesurkunde) des Moses enthalten, entsteht eine historische aber auch symbolische Kontinuität der Lade bis zu Mose zurück. Dadurch wird die Lade primär zu

²¹⁶ Vgl. Kruse: David's Covenant S. 146

²¹⁷ Vgl. Dearman: Religion & Culture in Ancient Israel S. 56-57

²¹⁸ Vgl. Maier: Vom Kultus zur Gnosis S. 60-63

²¹⁹ Vgl. Maier: Vom Kultus zur Gnosis S. 85

²²⁰ Vgl. Dtn 10,8

einem Symbol für den Sinaibund sowie das göttliche Gesetz, dem das Königsrecht damit untergeordnet wurde und erst sekundär zum dynastischen Symbol Gesamtisraels zur Zeit der Dynastie Davids als Herrscher einer theokratischen Monarchie. Zudem wurde von den Deuteronomisten auch eine Verbindung zwischen der Lade und den Leviten hergestellt, die als die alleinigen Priester und Hüter der Lade und damit auch des Bundes zwischen Gott und Israel dargestellt wurden.

Nach dem Untergang der Monarchie wurde die symbolische Bindung der Lade an David und seine Dynastie in den Hintergrund gedrängt, wodurch die symbolische Bedeutung der Bundeslade als Aufbewahrungsort für das göttliche Gesetz in den Vordergrund trat.²²¹ Begleitend dazu finden sich im Deuteronomium genauere Hinweise auf den damals üblichen Umgang mit Bündnissen, denn diese mussten zeremoniell immer wieder öffentlich vorgelesen oder aber erneuert werden.²²² So wird Mose von Gott aufgetragen, dass das Gesetz immer wieder öffentlich vorgelesen werden sollte, damit auch die neue heranwachsende Generation von dem Bundesgesetz erfahren konnte.²²³

Der Tora-Schrein in der Synagoge wird von manchen Autoren als Nachfolger der Bundeslade gesehen, in religiöser Bedeutung und in der Funktion als Aufbewahrungsort der heiligen Lehr- und Gesetzestexte. Frühe Tora-Schreine waren ebenfalls tragbar und wiesen rein optisch die Grundzüge eines Gebäudes auf.²²⁴

5.1.3.5 Die Lade als Symbol für den ewigen Bund Gottes mit der Menschheit

In der „Offenbarung des Johannes“, eine der zwei Stellen an denen die Bundeslade im Neuen Testament vorkommt,²²⁵ wird eine himmlische Bundeslade erwähnt, die teilweise auf die symbolische Bedeutung der Bundeslade im Alten Testament, zum einen als Symbol für die Macht Gottes und zum anderen für einen Bund Gottes mit den Menschen, zurückgreift. Da heißt es: „Der Tempel Gottes im Himmel wurde geöffnet, und in seinem Tempel wurde die Lade seines Bundes sichtbar: da begann es zu blitzen, zu dröhnen und zu donnern, es gab ein Beben und schweren Hagel.“²²⁶ Diese himmlische Bundeslade hat die zerstörerische Macht eines erzürnten Gottes wie in den Büchern Samuel und deutet auf den kommenden Endkampf

²²¹ Vgl. Maier: Vom Kultus zur Gnosis S. 85-86. Vgl. May: The Ark S. 220

²²² Vgl. Mendenhall: Covenant Forms in Israelite Tradition S. 66-67

²²³ Vgl. Dtn 10,1-8; Dtn 31,9-13

²²⁴ Vgl. May: The Ark S. 225-226. Vgl. Maier: Vom Kultus zur Gnosis S. 86

²²⁵ Vgl. Hebr 9,4; Offb 11,19

²²⁶ Offb 11,19

zwischen Gut und Böse hin. Sie ist die Lade des Bundes zwischen Gott und der vollendeten Menschengemeinde der Endzeit, denn jene werden in der ewigen Anwesenheit Gottes leben. Die symbolische Bedeutung der Bundeslade ergibt sich zum einen aus den Bedürfnissen der Menschen und zum anderen aus der an die Bedürfnisse angepasste Darstellung der Lade. Zuerst als Symbol eines unter einem Gott vereinten Stämmebundes gegen gemeinsame Feinde wandelt sich die Lade zu einem Symbol für eine theokratische Monarchie regiert von David und seiner Dynastie mit einem festen Kultplatz in Jerusalem, wodurch auch Jerusalem mit der Symbolkraft der Lade verschmilzt. Die Lokalisierung in Jerusalem und deuteronomische Darstellung von nur einer einzigen Lade unterstützt den religiösen Anspruch der Deuteronomisten einer monotheistisch ausgerichteten Religion. Nach dem Untergang der Monarchie bleibt der Lade ihre symbolisch-religiöse Bedeutung vor allem dadurch erhalten, dass die Deuteronomisten die Lade, um eine historisch-religiöse Kontinuität bis zu Mose zurück zu erreichen, zum Behälter der Gesetzestafeln (Bundesurkunde) erklärten. Zwar wird dadurch die dynastische Symbolbedeutung in den Hintergrund gedrängt, jedoch kann sich die Lade so zu einem viel universelleren Symbol entfalten, da sie nach dem Zerfall der Monarchie primär den Bund Gottes mit seinem auserwählten Volk symbolisiert.

Die eine symbolische Bedeutung, die die Lade in der biblischen Darstellung immer behält, ist, dass sie die uneingeschränkte nicht in Frage zu stellende Macht Gottes repräsentiert, wie Textstellen quer durch die Bibel hindurch belegen.²²⁷

5.1.4 Die Bundeslade bei Indiana Jones



Abb. 6: Indiana Jones – Jäger des verlorenen Schatzes © 2003 LUCASFILM LTD

²²⁷ Vgl. Lev 16,2; Jos 3,14-17; 1 Sam 6,19-20; 2 Sam 6,7; 1 Chr 13,8-13; 1 Chr 15,11-15; Ps 132,8; Offb 11,19

Im Indiana Jones Film wird die Bundeslade als prunkvoll verzierte, goldene, tragbare Truhe mit zwei Kerubim am Deckel dargestellt, wobei sich Spielberg ziemlich genau an die biblische Beschreibung gehalten hat.²²⁸

Der Film erzählt die Geschichte der Bundeslade stark vereinfacht und auch wenn gewisse historische Fakten oder biblische Mythen in die filmische Darstellung eingeflossen sind, dann nur insoweit sie der Dramaturgie dienen. Im Film ist die Lade das Behältnis für die Steintafeln mit den zehn Geboten Gottes, die Mose am Berg Horeb offenbart wurden. Nachdem Mose die Steintafeln zerschlagen hatte, nahmen die Hebräer die zerbrochenen Stücke und legten sie in die Lade, welche sie, nachdem sie sich in Kanaan niedergelassen hatten, im Tempel Salomos in Jerusalem deponierten. Dort blieb die Lade bis zu ihrem Verschwinden. Möglicherweise wurde die Lade von den Ägyptern, nach der Eroberung Jerusalems 980 v. Chr. durch Pharao Schischak, mitgenommen und in die Stadt Tanis in eine geheime Kammer, genannt die Quelle der Seelen gebracht. Daraufhin soll die Stadt Tanis, ein Jahr nachdem der Pharao nach Ägypten zurückgekehrt war, durch den Zorn Gottes in einem ein Jahr dauernden Sandsturm vernichtet worden sein. So wird die Geschichte der Bundeslade im Film dargestellt.

Die Lade repräsentiert ebenso wie in biblischen Darstellungen auch bei Indiana Jones die Allmacht Gottes, die symbolisch durch aus der Lade kommende Blitze und Feuerstrahlen dargestellt wird.



Abb. 7: Indiana Jones – Jäger des verlorenen Schatzes © 2003 LUCASFILM LTD

Vor allem die zerstörerischen Kräfte der Lade werden in den Vordergrund gestellt. Widersprüchlich wird im Film allerdings mit der Allmacht Gottes umgegangen, denn

²²⁸ Vgl. Ex 25,10-22

einerseits wird es so dargestellt, dass derjenige, der die Lade in seinem Besitz hat, auch die Allmacht Gottes kontrolliert und diese dann zu seinen Zwecken einsetzen kann, womit die Allmacht Gottes zu einem Instrument reduziert eigentlich keine Allmacht mehr wäre. Andererseits aber vernichtet letztlich ein erzürnter allmächtiger Gott durch die Lade dann doch eigenständig das Böse.

Der biblische Mythos, dass die Lade, wenn sie zu kriegerischen Auseinandersetzungen ins Feld mitgenommen wird, die Armee zum Sieg führen wird,²²⁹ ist ein zentraler Aspekt im Film, da die Nazis, sollten sie die Lade finden, damit unbesiegbar werden würden. Eine mögliche Bedrohung der Welt durch das absolut Böse, in diesem Fall ein im Kampf unbesiegbares Drittes Reich, wird in den Raum gestellt. Diese drohende Gefahr soll Indiana verhindern, indem er die Lade vor den Nazis findet. Der Mythos vom Kampf zwischen Gut und Böse wird dadurch thematisiert und bietet den Anlass für den Helden ins Abenteuer aufzubrechen.

Für Indiana jedoch ist die Bundeslade im Grunde nur ein historisches Artefakt, sie ist lediglich ein Symbol dafür, warum sich ein Mensch mit Archäologie befassen könnte. Indiana begibt sich vorerst also nur auf die Suche nach einem historisch wertvollen Artefakt und nicht nach einem Symbol für die Macht Gottes. Dafür vom Geheimdienst gut bezahlt, bekommt Indiana das Versprechen, dass das Museum seiner Universität nach einer erfolgreichen Mission die Lade bekommen würde und das ist für ihn schon Anreiz genug, in das Abenteuer aufzubrechen. Indianas Religion ist die Wissenschaft der Archäologie und ihr treuer Diener ist er. Markus Brody hingegen, der in den Indiana Jones Filmen die Charakterzüge der Naivität, Gutgläubigkeit und Unschuld symbolisiert, hat mehr Respekt vor der Lade als religiösem Kultobjekt und warnt Indiana, diese Suche nicht auf die leichte Schulter zu nehmen, denn niemand würde die Geheimnisse der Lade kennen. Indiana indes aber glaubt weder an Magie noch an Übersinnliches oder gar Göttliches.

Für Belloq, jenen französischen Archäologen, der im Auftrag der Nazis nach der Lade sucht, ist die Lade so etwas wie ein Sender, über den man mit Gott sprechen kann. Er ist aus religiösen Gründen motiviert, die Lade zu finden, allerdings will er Gott dabei schauen und vergisst in seinem Größenwahn, dass Gott ihn dafür vernichten könnte. So wie Indiana hat auch Belloq sich von einem demutsvollen, wahren Glauben an Gott und dessen Allmacht abgewandt.

In Kairo trifft Indiana Sallah, einen alten Freund, der bei den Ausgrabungen der Nazis als Gräber arbeitet. Allerdings ist Sallah besorgt, denn sollte man die Lade in Tanis finden, dann

²²⁹ Vgl. Jos 6,1-21. Bei der Eroberung Jerichos durch Josua, wird die Bundeslade hinter den Kriegern und Priestern hergetragen, letztlich wird die Stadt siegreich eingenommen.

wären Tod und Verderben die Folge, da die Lade nicht von dieser Welt sei und darum solle man die Ruhe der Lade lieber nicht stören. Trotzdem will Sallah Indiana bei dessen Suche nach der Lade helfen und bringt ihn zu einem weisen alten Mann, der die Inschrift auf dem Kopfstück zu lesen vermag. Der weise Mann offenbart ihnen den Inhalt der Inschrift und so erfährt Indiana von der genauen Längenangabe bezüglich des Stabes und auch dass man die Bundeslade nicht berühren soll. Eine Windböe, die durch das Zimmer des weisen Mannes fährt und dabei Sand aufwirbelt und allerlei in Bewegung versetzt, symbolisiert, dass man durch eben dieses Wissen des weisen Mannes Gott bereits näher gekommen ist. Es mutet wie eine Warnung vor der göttlichen Macht an, die allerdings Indiana mangels seines Glaubens an Gott noch gar nicht wahrnehmen kann.

Indiana und Sallah finden die Quelle der Seelen und stellen fest, dass dieser unterirdische Raum nur so vor Schlangen wimmelt. An einem Ort der Dunkelheit umgeben vom Bösen hat das Gute sicheren Schutz gefunden und die Zeit überdauert. Die unzähligen Schlangen werden mit Feuer mutig bekämpft und so können Indiana und Sallah, begleitet von blauen Blitzen und Donnerrollen, zur Bundeslade vordringen. An zwei hölzernen Tragegestangen heben sie die Lade aus einer steinernen Umhüllung. Aus der Quelle der Seelen in die Welt empor gebracht, fällt die Bundeslade in die Hände Belloqs und der Nazis.

Auf dem Weg zur Ladeöffnungszeremonie könnte Indiana Marion, die sich in der Gewalt der Nazis befindet, retten. Er droht aus sicherer Entfernung die Lade mit einer Panzerfaust in die Luft zu sprengen, wenn er das Mädchen nicht bekäme. Belloq, der Indiana besser kennt, als dieser sich selber, lässt sich durch diese Androhung nicht erpressen und fordert Indiana auf zu schießen. Da muss sich Indiana eingestehen, dass ihm Marions Leben weniger wert ist, als die Befriedigung seines eigenen archäologischen Wissenshungers. Er gibt auf, denn ein historisches Artefakt zu zerstören, ist bei seiner Weltanschauung nicht vorgesehen. Der Archäologie zu dienen, ist sein oberstes Gebot.

Bei der Ladeöffnungszeremonie, die während der Nacht stattfindet, trägt Belloq das Gewand eines Hohenpriesters und nach einer religiösen Beschwörungsformel wird der Deckel der Lade abgenommen. Statt den zerbrochenen Steintafeln mit den Zehn Geboten ist aber zur Enttäuschung der Nazis nur noch Sand in der Lade. Nun wird im Film wieder ein biblischer Mythos aufgegriffen und zwar, dass der Mensch nicht versuchen soll, Gott zu schauen, will er nicht mit seinem Leben dafür bezahlen.²³⁰ Gespannt was passieren wird, blicken Belloq und

²³⁰ Vgl. Lev 16,2. Gott gibt Mose den Auftrag, dass sein Bruder Aaron nicht zu jeder beliebigen Zeit an die Lade herantreten soll, denn sonst müsse er, wenn Gott in einer Wolke über der Lade erscheint und Aaron das sieht, sterben.

die Nazis direkt in die Lade, aus deren Boden hell gleißendes Licht und weißer Nebel aufsteigen.

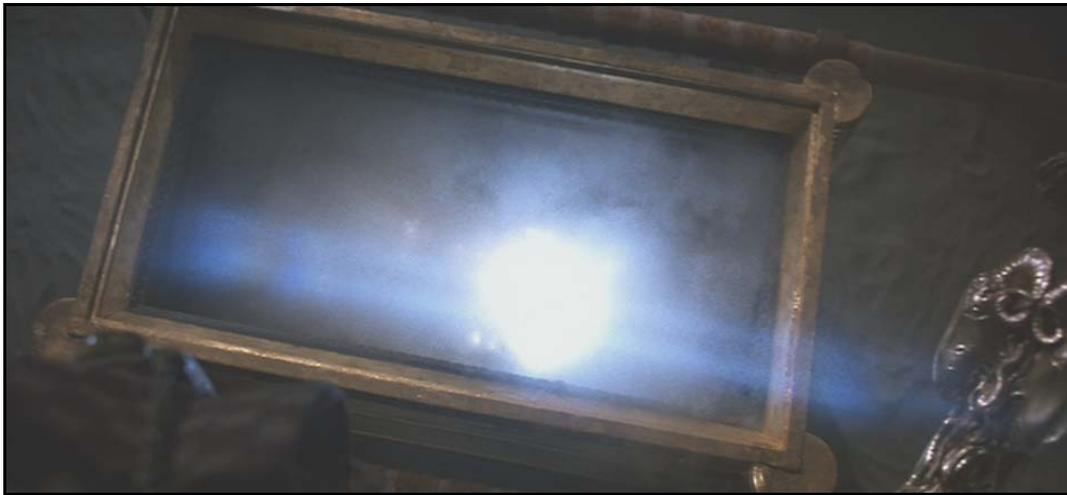


Abb. 8: Indiana Jones – Jäger des verlorenen Schatzes © 2003 LUCASFILM LTD

Indiana und Marion sind unterdessen Rücken an Rücken an einen Pfahl gefesselt. Nun erst beginnt Indiana zu realisieren, dass die Lade nicht nur ein Symbol für Gottes Allmacht ist, sondern auch ein Instrument für Gott diese Macht zu demonstrieren, wodurch im Film Symbol und transzendente Wirklichkeit miteinander verschmelzen. Indiana fordert Marion auf, so wie er die Augen zu schließen und die Macht Gottes nicht anzusehen, wodurch beide am Leben bleiben. Die Nazis und Belloq werden durch die göttlichen Licht- und Feuerstrahlen vernichtet, wodurch das Böse besiegt und die wahre Allmacht des jüdischen Gottes unterstrichen wird.



Abb. 9: Indiana Jones – Jäger des verlorenen Schatzes © 2003 LUCASFILM LTD

Schlussendlich ist die Lade im Besitz des amerikanischen Geheimdienstes und wird verpackt in einer Holzkiste in ein Lager gebracht. Indiana versucht den Geheimdienstleuten zwar die Bedeutung der Lade zu erklären, muss aber an deren Ignoranz scheitern, da die Menschheit für dieses Wissen noch nicht reif ist.

Den ganzen Film hindurch symbolisiert die Bundeslade die Allmacht des jüdischen Gottes und alle, die dies in Frage stellen oder nicht ernst nehmen, werden zur Strafe von Gott vernichtet. All jene, die vom wahren Glauben abgefallen sind und einem anderen Glauben, wie dem Nationalsozialismus oder dem Glauben an das eigene großenwahnsinnige Ego folgen, bezahlen dafür mit ihrem Leben. Indiana, dessen Religion die Wissenschaft ist, wendet sich letztlich wieder dem „wahren“ Glauben zu, wodurch sein und Marions Leben als einzige verschont bleiben. Damit wird im Film die jüdische religiöse Tradition als die richtige und wahre dargestellt. Aufgrund der populären Ausrichtung dieses Films ist nicht zu erwarten, dass religiöse Inhalte differenziert oder mit einem wissenschaftlichen Anspruch wiedergegeben werden. Allerdings verweist die Bundeslade im Film symbolisch auf eine transzendente Wirklichkeit, in diesem Fall den Gott der jüdisch religiösen Tradition, mit welcher sie am Ende des Filmes sogar verschmilzt. Dadurch wird das religiöse Symbol als Teil des Göttlichen dargestellt.

5.2 Tiersymbolik

In „Jäger des verlorenen Schatzes“ sind verschiedene Tiere Teil des Abenteuers, da sie einerseits als Teil der Prüfungen das Fremde der Abenteuerwelt repräsentieren und Gefahren mit sich bringen, die den Helden herausfordern. Andererseits können sich Tiere auch als Helfer bei den zu bestehenden Abenteuern erweisen. Bereits in der ersten Handlungssequenz wird Indiana im südamerikanischen Dschungel mit gefährlichen Spinnen konfrontiert und bei seiner spektakulären Flucht vor Belloq und den Hovitos mit dem Wasserflugzeug teilt er sich seinen Sitzplatz mit einer Python. Die symbolischen Bedeutungen der Tiere im Film sollen hier untersucht werden.

5.2.1 Schlange und Drache

Die Schlange, oft mit dem Drachen gleichgesetzt, ist ein in den Mythen, Sagen und Religionen vieler Völker verbreitetes Symbol.²³¹ Sie ist in der Bewertung ein Symboltier von größter Ambivalenz, denn sie symbolisiert die Unterwelt und damit den Tod durch ihren tödlichen Biss ebenso wie das Leben, da ihre Häutung für Verjüngung steht²³² und ihr Gift zu Heilzwecken eingesetzt werden kann. So wurde beispielsweise die Äskulapnatter das Symbol der Mediziner und Pharmazeuten.²³³ Die Schlange kommt in den unterschiedlichsten Rollen vor: sie ist die Gegenspielerin des Menschen, die Hüterin der Unterwelt oder heiliger Bezirke ebenso wie ein Symbol für Erneuerung und Sexualität. Mit ihrer phallischen Form und ihrem verschlingenden Bauch versinnbildlicht die Schlange sowohl die männliche als auch die weibliche Sexualität.²³⁴ Der Ouroboros, ist eine sich in den Schwanz beißende Schlange, der zuweilen auch durch ein oder zwei Drachen dargestellt werden kann. In dieser Form wird die Unendlichkeit, die ewige Wiederkehr, der Kreislauf symbolisiert.²³⁵

In verschiedenen afrikanischen Kulturen aber auch in Altägypten wurde die Schlange in Form verschiedener Gottheiten verehrt. So kannten die Ägypter mehrere Schlangengöttinnen wie zum Beispiel die Uräus-Schlange, die das Auge des Sonnengottes Re verkörperte. In dieser Funktion personifizierte sie als kampfbereite Kobra die Krone des göttlichen Pharaos und spielte als Schutz Gift oder Feuer gegen dessen Feinde. Im Gegensatz dazu ist der ägyptische Schlangengott Apophis der größte Widersacher der Weltordnung und damit auch des Sonnengottes Re. In Indien übernahmen die Nagas²³⁶ – halbgöttliche Schlangwesen – die Mittlerrolle zwischen den Göttern und den Menschen und auch in dieser Rolle zeigt sich die Ambivalenz ihrer Bedeutung, denn sie brachten das gute Schicksal ebenso wie das unheilvolle.²³⁷ Zudem bieten Nagas Schutz, so werden sie beispielsweise als mehrköpfige Kobras oder als Menschen mit Schlangenkörpern an Tempelwänden und Eingängen von Tempeln dargestellt.²³⁸ In den alten mittelamerikanischen Kulturen symbolisierte die gefiederte Schlange, die die Qualitäten von Vogel und Schlange in sich vereint, das

²³¹ Vgl. Zerbst: Das große Lexikon der Symbole S. 364

²³² Vgl. Biedermann: Knaurs Lexikon der Symbole S. 383

²³³ Vgl. Biedermann: Knaurs Lexikon der Symbole S. 37-38. Benannt wurde die Äskulapnatter nach Äskulap (griechisch Asklepios), dem griechischen Gott der Heilkunst.

²³⁴ Vgl. Becker: Lexikon der Symbole S. 257

²³⁵ Vgl. Becker: Lexikon der Symbole S. 211

²³⁶ Sanskrit Naga bedeutet Schlange.

²³⁷ Vgl. Becker: Lexikon der Symbole S. 257-258

²³⁸ Vgl. Waterstone: Indien S. 68-69

Dualsystem Himmel und Erde.²³⁹ Als grün gefiederte Nachthimmelschlange und türkis gefiederte Taghimmelschlange symbolisierten sie vereint den Kosmos.²⁴⁰

In der Bibel gilt die Schlange einerseits als bedrohliches Wesen, sie zählt zu den unreinen Tieren und symbolisiert Satan, die Sünde, die Verführung zur Sünde sowie Hinterlist und Falschheit. Andererseits aber sie bietet sie auch Schutz vor Gefahren und symbolisiert Schlauheit sowie Klugheit.²⁴¹ Im Alten Testament dient die eiserne Schlange Mose als Stab, der sich immer dann in eine lebendige Schlange verwandelt, wenn Mose Gottes Willen vollbringen soll und sie dient auch als Beweis, dass Mose rechtmäßig im Namen Gottes handelt. „Der Herr entgegnete ihm [Mose]: Was hast du da in der Hand? Er antwortete: einen Stab. Da sagte der Herr: wirf ihn auf die Erde! Mose warf ihn auf die Erde. Da wurde der Stab zu einer Schlange, und Mose wich vor ihr zurück. [...] Diesen Stab nimm in deine Hand! Mit ihm wirst du die Zeichen vollbringen.“²⁴² In einer anderen Episode im Alten Testament straft Gott die mutlosen und unzufriedenen Israeliten auf ihrem Weg durch die Wüste mit Giftschlangen. Als sich jene aber wieder eines Besseren besinnen und Mose Gott um Hilfe bittet, bekommt er den göttlichen Auftrag eine Schlange aus Kupfer zu machen, denn jeder von einer Giftschlange Gebissene würde durch den Anblick der Kupferschlange am Leben bleiben.²⁴³ Damit kommt auch im Alten Testament der Schlange eine sehr ambivalente Rolle zu, denn sie steht einerseits für das Böse und die Sünde, andererseits aber bietet sie auch mächtigen Schutz und symbolisiert als eiserne Schlange Gottes Willen.

Die kosmische Schlange oder auch Schlange der Ewigkeit wird gelegentlich mit vier Tatzen, die die vier Elemente symbolisieren und Flügeln, die für den energetischen Kreislauf in der Welt stehen, dargestellt. Hierin könnte man bereits das Bild des Drachen erkennen, der durch den mythischen Helden besiegt ein Symbol für die Erkenntnis der Welt darstellt. Helden wurden auf den Symbolbildern der Rosenkreuzer und in der Alchemie oft auf einem Drachen stehend oder reitend dargestellt.²⁴⁴ In Ostasien symbolisiert der Drache eine gütige, himmlische Macht, Weisheit sowie Stärke und das männliche Prinzip (Yang).²⁴⁵ Er wird als Glücksbringer verehrt, wehrt Dämonen ab, bringt Fruchtbarkeit²⁴⁶ und den Trank der Unsterblichkeit hervor.²⁴⁷

²³⁹ Vgl. Biedermann: Knaurs Lexikon der Symbole S. 384

²⁴⁰ Vgl. Becker: Lexikon der Symbole S. 257

²⁴¹ Vgl. Becker: Lexikon der Symbole S. 258. Vgl. Gen 3,1-15; Sir 21,2; Mt 10,16

²⁴² Ex 4,2-17

²⁴³ Vgl. Num 21,4-9

²⁴⁴ Vgl. Bauer: Lexikon der Symbole S. 46

²⁴⁵ Vgl. Zerbst: Das große Lexikon der Symbole S. 104-105

²⁴⁶ Vgl. Becker: Lexikon der Symbole S. 58

²⁴⁷ Vgl. Biedermann: Knaurs Lexikon der Symbole S. 97

Drachen oft mit mehreren Köpfen oder auch als Riesenschlange dargestellt sind in den Schöpfungsmythen vieler Völker²⁴⁸ und Religionen meist gewalttätige Urwesen, die das vorweltliche Chaos und die Macht des Urmeeres symbolisieren und von den Göttern überwunden werden müssen, um die Schöpfung zu bewahren.²⁴⁹ Die Verderben bringende Midgard-Schlange der germanischen Mythologie umfasst im Weltmeer – das Symbol für das Urchaos und die Naturgewalten – liegend die Erdscheibe (Midgard) und symbolisiert damit die ständige Bedrohung für die Weltordnung.²⁵⁰ In diesem Zusammenhang sind die Drachentötermythen entstanden.²⁵¹ So tötete beispielsweise der griechische Gott Apollon den Drachen Python.²⁵² Einst den Göttern vorbehalten übernehmen vor allem in der westlichen Mythologie später die Ahnherren von Adelsgeschlechtern, Helden oder Heilige – wie der heilige Georg – die Rolle des Drachentöters.²⁵³

Im Alten Testament vernichtet in der Jesaja-Apokalypse Gott selber mit seinem großen, starken Schwert den Leviathan, ein als Schlange oder Drachen dargestelltes Seeungeheuer.²⁵⁴ Der Leviathan symbolisiert hier ebenso wie die Midgard-Schlange in der Form eines Seeungeheuers die Gott entgegen gestellte Macht, die überwunden werden muss.

Im Neuen Testament wird in der „Offenbarung des Johannes“ Satan mit der Schlange und dem Drachen gleichgesetzt als Symbol für den Antichristen. „Er wurde gestürzt, der große Drache, die alte Schlange, die Teufel oder Satan heißt und die ganze Welt verführt; der Drache wurde auf die Erde gestürzt, und mit ihm wurden seine Engel hinabgeworfen.“²⁵⁵

Die in der Bibel erwähnten Schlangen und Drachen symbolisieren nicht nur das Böse und die Sünde oder aber Schutz und Klugheit, an einzelnen Stellen stehen sie als Symbol für das Böse und Schlechte bestimmter Personen oder Personengruppen. Im Matthäusevangelium beispielsweise werden die Pharisäer als Heuchler kritisiert und mit Nattern und Schlangenbrut verglichen.²⁵⁶

In der Mythologie sind Drachen die Hüter von Schätzen, aber auch von Weisheit und so symbolisiert der Kampf mit dem Drachen, der in Mythen, Märchen und Religionen zu finden ist, die Schwierigkeiten, die überwunden werden müssen, um zum Schatz der inneren Weisheit zu gelangen. Die Tötung des Drachen spiegelt den Konflikt zwischen Gut und Böse,

²⁴⁸ Vgl. Biedermann: Knaurs Lexikon der Symbole S. 98. In Afrika sowie Nordamerika ist keine ausgesprochene Drachensymbolik nachweisbar.

²⁴⁹ Vgl. Becker: Lexikon der Symbole S. 57

²⁵⁰ Vgl. Zerbst: Das große Lexikon der Symbole S. 321, S.365

²⁵¹ Vgl. Becker: Lexikon der Symbole S. 57

²⁵² Vgl. Zerbst: Das große Lexikon der Symbole S. 104

²⁵³ Vgl. Biedermann: Knaurs Lexikon der Symbole S. 97

²⁵⁴ Vgl. Jes 27,1

²⁵⁵ Offb 12,9

²⁵⁶ Vgl. Mt 23,33

Licht und Finsternis oder Erkenntnis und Unwissenheit wieder. Demzufolge überwindet der Drachentöter durch den Tötungsakt seine eigenen Schatten und Abgründe. Befreit der Drachentöter auch noch eine Jungfrau aus den Klauen des Drachen, dann rettet er das Gute und Reine vor den bösen Mächten.²⁵⁷

5.2.1.1 Die Schlangen- und Drachensymbolik bei Indiana Jones

In den Indiana Jones Filmen wird vor allem die Schlange als Symboltier thematisiert. Indiana selber leidet an einer Schlangenphobie, aber als wäre das nicht genug, so muss er in den Filmen immer wieder mit Schlangen zusammentreffen. Schlangen werden, wie bereits besprochen, in ihrer Symbolik sehr ambivalent bewertet. In diesem Film trifft Indiana bereits in der ersten Filmsequenz im Wasserflugzeug, mit welchem er aus dem Dschungel flieht, auf eine Schlange, wodurch der Zuseher von seiner Abneigung gegen diese Tiere erfährt.

In der Quelle der Seelen muss sich Indiana seiner Angst letztlich stellen, denn da begibt er sich auf dem Weg zur Bundeslade sprichwörtlich in eine Schlangengrube. Die unzähligen dunklen Schlangen stellen symbolisch einen eindeutigen Bezug zur Unterwelt, dem Tod und dem Bösen her.



Abb. 10: Indiana Jones – Jäger des verlorenen Schatzes © 2003 LUCASFILM LTD

Allerdings kann man die Kobras im Gegensatz zu den anderen Schlangen auch mit der schützenden Uräus-Schlange oder dem Drachen, der einen Schatz bewacht, vergleichen. Im Film kann also die sich vor Indiana aufbäumende Kobra in der Quelle der Seelen als Schützerin der Bundeslade gesehen werden.

²⁵⁷ Vgl. Zerbst: Das große Lexikon der Symbole S. 104



Abb. 11: Indiana Jones – Jäger des verlorenen Schatzes © 2003 LUCASFILM LTD

Als Indiana schließlich die Schlangen mit Brennstoff übergießt und sie anzündet, bekämpft er die todbringende Qualität der Schlange mit der alles verzehrenden ebenso todbringenden und reinigenden Qualität des Feuers.

Die symbolische Verwandtschaft der Schlange mit dem Drachen wird im Film auch dadurch dargestellt, dass Indiana, unser Held, Marion, die zu ihm in die Quelle der Seelen hinabgeworfen wird, vor den Schlangen und damit aus den Fängen des Bösen rettet wie ein edler Drachentöter eine gefangene Prinzessin.



Abb. 12: Indiana Jones – Jäger des verlorenen Schatzes © 2003 LUCASFILM LTD

Nicht nur der ewige Kampf zwischen Gut und Böse wird hier thematisiert, sondern auch der Kampf des Helden mit sich selbst, denn Indianas Konfrontation mit den Schlangen symbolisiert die Schwierigkeiten, die er als Held überwinden muss, um zum Schatz zu

gelangen. Durch die Tötung der Schlangen überwindet Indiana seine eigenen Abgründe und Ängste, denn er stellt sich der Herausforderung und geht letztlich siegreich hervor.

Die Schlange als Symbol für das Urchaos oder Satan als gottesfeindliche Macht steht im Film auch für die immerwährende Bedrohung der Weltordnung, die Gott durch seine Schöpfung erst geschaffen hat und des Guten in der Welt. In der Geschichte des Filmes, die die jüngste, historische Vergangenheit aufgreift, wird die Welt durch den Nationalsozialismus bedroht und in ein gottloses Chaos gestürzt. Die Bundeslade in diesem Zusammenhang vor allem als religiöses Symbol der Juden überdauert die Zeit seit ihrem Verschwinden unbeschadet in der Schlangengrube, was symbolisieren könnte, dass das Böse dem jüdischen Gott und seinem auserwählten Volk letztlich nichts anhaben kann.

Es zeigt sich klar, dass die unterschiedlichen symbolischen Bedeutungsmöglichkeiten, die die verschiedenen Schlangemotive des Films vermitteln, religiös sowie kulturübergreifend sind. Allerdings wird durch die Schlangensymbolik kein bestimmtes religiöses Zeichensystem dargestellt, sondern die inhaltliche Aussage der jeweiligen Filmszene auf symbolischer Ebene vermittelt. Symbolisieren die Schlangen die Unterwelt oder das Böse, dann ist diese Bedeutung für einen Filmrezipienten allgemein verständlich, weil die religiösen Bedeutungszuordnungen zu den Symbolen auch außerhalb des jeweiligen religiösen Zeichensystems eingesetzt werden, um die jeweiligen Bedeutungen zu vermitteln.

5.2.2 Der Affe

Im westlichen Kontext ist der Affe ein Tier von negativer Symbolkraft, denn er steht für Bösartigkeit, hässliches Aussehen,²⁵⁸ Schamlosigkeit, Nachahmungslust, Neugier, Frechheit, Unfug und alle möglichen niederen Instinkte. Im Christentum und der christlichen Kunst symbolisiert der Affe den Menschen karikierend List, Luxus, Verschlagenheit, den Teufel und die Todsünden Neid, Wollust,²⁵⁹ Habgier und Eitelkeit. Oft wird der Affe darum mit einem Spiegel in der Hand dargestellt. Sieht man einen mit Ketten gefesselten Affen, so steht das für die Überwindung des Teufels²⁶⁰ und hat der Affe einen Apfel im Maul, so symbolisiert er den Sündenfall.²⁶¹

In Ägypten, Indien oder China kommt dem Affen als Symbol eine positive Bedeutung zu. So wurde der ägyptische Gott der Weisheit – Thot – nicht nur mit einem Ibis kopf dargestellt,

²⁵⁸ Vgl. Biedermann: Knaurs Lexikon der Symbole S. 18

²⁵⁹ Vgl. Zerbst: Das große Lexikon der Symbole S. 13

²⁶⁰ Vgl. Becker: Lexikon der Symbole S. 12

²⁶¹ Vgl. Zerbst: Das große Lexikon der Symbole S. 13

sondern auch als weißer Mantelpavian. Außerdem glaubte man, dass Affen gelehriger als manche Menschen wären und die menschliche Sprache verstünden. Im alten Indien wurde der Affengott Hanuman als Symbol von Stärke, Aufopferung und Treue verehrt und im Süden Chinas sowie in Tibet führt man Familienstammbäume oft auf einen Affen-Ahnherren zurück. Zudem gibt es im asiatischen Raum das Symbol der „drei Affen“, je einer mit zugehaltenen Augen, Ohren und Mund. Sie sollen sich als Boten der Götter über die Taten der Menschen ein Bild machen, aber jene drei Affen – im übertragenen Sinn – sehen, hören und sprechen nichts Böses. So finden sie als Abwehrzauber gegen das Spähen der Götter Verwendung.²⁶²

5.2.2.1 Die Affensymbolik bei Indiana Jones

Im Film symbolisiert der Affe List, Verschlagenheit, Täuschung und Verrat, aber um dieses Doppelspiel hinter seiner freundlichen Fassade zu verstecken, ist auch eine gewisse Intelligenz und Schlaueit von Nöten. Das kleine, unschuldig wirkende Äffchen kommt in Kairo ins Spiel und heftet sich dort von Anfang an Marion, die sich dem Charme des Tieres ergibt und es überallhin mitnimmt.



Abb. 13 und 14: Indiana Jones – Jäger des verlorenen Schatzes © 2003 LUCASFILM LTD

Das Doppelspiel besteht darin, dass das Äffchen einem arabischen Naziinformanten und Kollaborateur gehört und als Spion fungiert, da es Indianas und Marions Aufenthaltsort auf dem Kairoer Marktplatz an die Nazis verrät. Aber nicht nur das, denn es verrät auch Marions Versteck in einem Korb, wodurch jene in die Gewalt der Nazis kommt.

²⁶² Vgl. Biedermann: Knaurs Lexikon der Symbole S. 18-20

Beim Informationsaustausch zwischen dem Äffchen und seinem Besitzer entsteht der Eindruck, dass es die menschliche Sprache versteht und sich vermitteln kann. Die Nachahmungslust zeigt sich in jener Szene, wo es den Hitlergruß von Naziagenten erwidert.

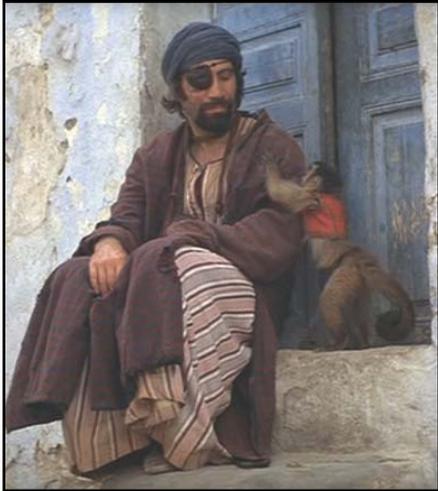


Abb. 15 und 16: Indiana Jones – Jäger des verlorenen Schatzes © 2003 LUCASFILM LTD

Außerdem symbolisiert das Äffchen auch noch die Gier, denn als Indiana durch vergiftete Datteln aus dem Weg geräumt werden soll, isst das Äffchen davon und stirbt. Die Ironie dabei ist, dass der Besitzer des Äffchens, der arabische Nazikollaborateur, jene Datteln selber vergiftet hat.



Abb. 17 und 18: Indiana Jones – Jäger des verlorenen Schatzes © 2003 LUCASFILM LTD

Die unterschiedlichen Bedeutungsinhalte, die der Affe im Film symbolisiert, kommen großteils aus der christlichen aber auch aus der ägyptischen religiösen Tradition, was darauf

verweist, dass religiöse Symbolbedeutungen außerhalb des jeweiligen religiösen Kontexts und auch kulturübergreifend verstanden werden können.

5.2.3 Die Ratte

In der asiatischen Symbolik ist die Ratte oft ein Glück bringendes Tier, denn sie steht für Reichtum und Klugheit. Im Hinduismus ist sie das Reittier des elefantenköpfigen Weisheitsgottes Ganesha. In Europa hingegen symbolisiert die Ratte Krankheit, mangelnde Vorräte und Missstände. Zudem wird die Ratte als dämonisches Tier und Unglücksbringer betrachtet,²⁶³ denn sie steht in Verbindung mit dem Teufel und dient den Hexen.²⁶⁴

5.2.3.1 Die Rattensymbolik bei Indiana Jones

Im Film kommen Ratten nur an einer Stelle vor und zwar an Bord des Schiffes Bantu Wind, das Indiana und Marion mit der Lade vor den Nazis in Sicherheit bringen soll. Symbolisch kündigen die Ratten das nahende Unheil an, da die Nazis dem Schiff mit einem U-Boot folgen und die Lade wieder in ihre Gewalt bringen können.



Abb. 19: Indiana Jones – Jäger des verlorenen Schatzes © 2003 LUCASFILM LTD

Auch hier ist die im Film vermittelte negative Symbolbedeutung religiösen Ursprungs und vermutlich durch die christliche Tradition, Aberglauben und/oder Volksglauben entstanden. Eine starke Dämonisierung der Ratte dürfte in der westlichen Welt dadurch entstanden sein,

²⁶³ Vgl. Zerbst: Das große Lexikon der Symbole S. 344

²⁶⁴ Vgl. Biedermann: Knaurs Lexikon der Symbole S. 355

dass sie Vorräte vernichtete und Krankheiten übertrug und man in früheren Zeiten Missstände allgemein als Strafe Gottes für menschliche Sünden aufgefasst hat.

5.2.4 Das Pferd

Das Pferd spielte in den meisten Kulturen eine große Rolle und ist daher reich an Symbolik. Ursprünglich wurde das Pferd als Erdwesen betrachtet, das Leben spenden konnte, aber auch gefährlich war. So glaubte man, dass es mit seinen Hufen Quellen aus dem Erdboden schlagen könne. Das wilde Pferd als Seelenführer wurde in Zentralasien oft mit dem Totenreich in Verbindung gebracht, dabei gab es sogar den Ritus dem Verstorbenen ein Pferd zu opfern oder es mit ihm zu begraben. Das Pferdeopfer selber wurde vielerorts als das vornehmste Opfer angesehen. Bei den Kelten und Germanen waren das Kochen und der gemeinsame Verzehr des Pferdeopfers ein gesellschaftliches Ereignis. Eine negativere Symbolik des Pferdes wäre eine unkontrollierte Triebhaftigkeit, die sich aus der griechischen Mythologie mit ihren Mischwesen aus Pferd und Mensch (Zentaur, Satyr) erklären lässt. Zu späteren Zeiten entwickelte sich die Licht-Symbolik des dann oftmals weiß dargestellten Pferdes, das wegen seiner Sprungkraft und Schnelligkeit zu einem Sonnensymbol, dem Reittier der Götter oder dem Zugtier des Himmelswagens wurde.²⁶⁵

In der Bibel finden sich beide Seiten des Pferdes, die helle und die dunkle, denn in der „Offenbarung des Johannes“ kommen die vier apokalyptischen Reiter jeweils auf einem weißen, roten, schwarzen und fahlen Pferd als Symbol für Krieg, Hungersnot und Massensterben. Aber auch Jesus reitet auf einem weißen Pferd vom Himmel herab in einen apokalyptischen Endkampf.²⁶⁶

5.2.4.1 Die Pferdesymbolik bei Indiana Jones

Im Film verfolgt Indiana die Nazis, die die Bundeslade von ihrem Fundort in einem Militärkonvoi abtransportieren, auf einem weißen Pferd, das ihm hilft die Bundeslade, wenn auch nun für den Moment wieder in seinen Besitz zu bringen. Symbolisch ist das Pferd hier positiv besetzt, da es von weißer Farbe ist und dem Helden seine Kraft und Schnelligkeit schenkt und ihm bei seinem Abenteuer zur Hilfe kommt.

²⁶⁵ Vgl. Becker: Lexikon der Symbole S. 225-226

²⁶⁶ Vgl. Offb 6,1-8; Offb 19,11



Abb. 20: Indiana Jones – Jäger des verlorenen Schatzes © 2003 LUCASFILM LTD

Das Motiv des weißen Pferdes mit seiner positiven Bedeutung findet seinen Ursprung im religiösen Bereich und wird von verschiedenen Erzähltraditionen aufgegriffen, wie beispielsweise Märchen oder Sagen, wo das weiße Pferd oft als Begleiter von Helden oder Prinzen vorkommt.

5.3 Licht- und farbsymbolische Subtexte

In „Jäger des verlorenen Schatzes“ wurde gezielt mit Farbsymbolik gearbeitet. Dabei fällt auf, dass vor allem die Bekleidung der Schauspieler farblich so gewählt wurde, dass dem Zuseher auf symbolischer Ebene gewisse Bedeutungsinhalte vermittelt werden. Ebenso wurden farbiges Licht oder Motive mit Lichtqualität wie Feuer oder Blitze sowie die Symbolik der Dunkelheit bewusst eingesetzt, um einerseits unterschiedliche Stimmungen zu erzeugen, aber auch um über die Symbolbedeutung der Farben dem Zuseher zusätzliche Bedeutungsinhalte und Informationen zu vermitteln. So lässt beispielsweise die Farbe Rot, wird sie bereits vor einer gefährlichen Situation dramaturgisch eingesetzt, die kommende Gefahr erahnen, bevor diese noch Teil der manifesten Filmhandlung ist. Ebenso kann die Farbe Schwarz in einer Kampfszene helfen, den Bösewicht klar vom Helden zu unterscheiden. Der Zuseher wird also durch den Einsatz der Farben emotionalisiert und auf bewusster sowie unbewusster Ebene durch symbolische Bedeutungsinhalte und Sinnbotschaften erreicht, wodurch er sich besser und schneller im Filmgeschehen orientieren kann. Eine starke Symbolsprache ermöglicht dem Zuseher nicht nur über das bewusste Verstehen der manifesten Filmhandlung, sondern auch

durch ein emotionales unbewusstes Verstehen am Film zu partizipieren. Die licht- und farbsymbolischen Subtexte nutzen religiöse Symbole, die nicht der Darstellung von religiösen Zeichensystemen dienen, sondern der Vermittlung des Filminhaltes. Dabei wird sich zeigen, wie sehr religiöse Glaubenssysteme die symbolischen Bedeutungen von Farben geprägt haben, die Teil der Alltagskultur geworden sind.

Die in „Jäger des verlorenen Schatzes“ wichtigsten licht- und farbsymbolischen Subtexte bewegen sich vor allem zwischen verschiedenen Abstufungen von Dunkelheit und Lichtqualitäten, wobei das Licht oder die Lichtquelle verschiedene Farben aufweisen können. Die wichtigsten sind alle möglichen Farbschattierungen des Feuers sowie der Sonne, die sich zwischen bläulich-weiß über gelb und orange zu tiefrot abspielen und die Farbe Blau der göttlichen Blitze.

Bei der Kostümierung der Schauspieler, ein ebenfalls sehr auffälliger farbsymbolischer Subtext in diesem Film, stehen vor allem die Farben Weiß, Schwarz und Rot im Vordergrund. Während die meisten Darsteller und Statisten in undefinierbare Farben zwischen schmutzigen Beigetönen und gräulichen Schlammfarben gekleidet sind, heben sich bis auf Indiana Jones selber die anderen Hauptfiguren durch klarere und symbolisch eindeutigeren Kleiderfarben ab, wodurch dem Zuseher ein besseres Verständnis für die einzelnen Charaktere ermöglicht wird, also ob eine Person zu den „Guten“ oder den „Bösen“ gehört oder sich vielleicht irgendwo dazwischen bewegt. Indiana Jones selber, der sich ja in der Figur des Helden auf seiner Abenteuerfahrt befindet und sich auf dieser erst zum wahren Helden entwickeln muss, trägt als Abenteurer gedeckte Farben ohne spezielle Farbsymbolik. Das erlaubt den Rückschluss, dass Indiana während all der Prüfungen, die in der Abenteuerwelt auf ihn warten, immer wieder charakterlich herausgefordert wird, sich zwischen Gut und Böse zu entscheiden und darum in Bezug auf die Kostümierung farbsymbolisch indifferent dargestellt wird.

5.3.1 Licht- und Farbsymbolik

Bevor die licht- und farbsymbolischen Subtexte des Filmes besprochen werden können, werden die Symbolbedeutungen von Feuer, Licht und Dunkelheit sowie der Farben Weiß, Schwarz, Grau, Rot, Orange, Gelb und Blau kurz erläutert. Dabei wird auch auf die kulturellen Bedeutungsunterschiede eingegangen, weil nach Meinung der Autorin das kulturell geprägte symbolische Verständnis der Menschen mit der wachsenden Vernetzung der unterschiedlichen Kulturen in einer immer globaler werdenden Welt zunimmt. Wenn man so will, dann kann man im Indiana Jones Film neben den vor allem westlich-christlich

geprägten Symbolbedeutungen auch solche aus anderen Kulturen finden, wobei zu unterstreichen ist, dass eine Interpretation immer individuell geprägt ist.

5.3.1.1 Feuer

Feuer spendet Licht, in Form der Sonne aber auch als einfache Flamme, die die unterschiedlichsten Farben annehmen kann, von bläulich zu weiß, gelb, orange oder rot. Das Feuer selber ist ein sehr ambivalentes Symbol, denn es ist einerseits todbringend und verzehrend, andererseits lebendig, wärmend und leuchtend. Feuer kann symbolisch reinigend wirken und Böses sowie Dämonisches vernichten. Diese Eigenschaften finden sich im Fegefeuer, aber auch im Feuer der Hexenverbrennungen wieder, wo die menschlichen Seelen durch die Kraft des Feuers von ihren Sünden gereinigt werden sollen.²⁶⁷ Das Himmelsfeuer des Blitzes steht zwar für Vernichtung, symbolisiert aber auch übernatürliche, göttliche Macht. In der christlichen Tradition ist der Blitz Ausdruck der unmittelbaren Gegenwart Gottes.²⁶⁸ Das Feuer ist in den meisten Kulturen ein männliches Element und symbolisiert Reinigung, Erneuerung, Wiedergeburt, Erleuchtung, Vitalität, Energie, Macht, Leidenschaft und Zeugungskraft, aber auch die Kraft der Sonne und das Herz.²⁶⁹ Das Feuer in religiösen Riten stellte besonders bei Opferriten den Mittler zwischen den Menschen und Gott dar.²⁷⁰ Im Hinduismus tritt der Feuergott Agni, als Sonne, Blitz oder Feuer in Erscheinung, je nachdem wo er sich befindet. Im Alten Testament ist das Feuer ein Symbol Jahwes, der sich Mose in einem brennenden Dornbusch offenbart. Im Gegensatz dazu steht das alles verschlingende Höllenfeuer des Neuen Testaments, in dem die verdammten Seelen bis in alle Ewigkeit brennen. Trotzdem symbolisiert das Feuer in der christlichen Tradition auch das Märtyrertum, die Reinheit und damit die Jungfräulichkeit.²⁷¹

Die gute sowie die negative Qualität des Feuers werden im Film umgesetzt. In der Taverne in Nepal beispielsweise symbolisiert das Feuer Zerstörung und die Hölle und als zum Himmel aufsteigende Feuersäule kann es als Verbindung zu Gott gedeutet werden.

²⁶⁷ Vgl. Biedermann: Knaurs Lexikon der Symbole S. 140

²⁶⁸ Vgl. Biedermann: Knaurs Lexikon der Symbole S. 65-66

²⁶⁹ Vgl. Zerbst: Das große Lexikon der Symbole S. 159

²⁷⁰ Vgl. Waterstone: Indien S. 19

²⁷¹ Vgl. Zerbst: Das große Lexikon der Symbole S. 164-165

5.3.1.2 Licht und Dunkelheit

Licht und Dunkelheit sind eine Urerfahrung des Menschen, die im Wechsel von Tag und Nacht seinen Lebensrhythmus bestimmen. Sie sind zwei entgegengesetzte Prinzipien eines Ganzen, die ohne einander nicht existieren können.²⁷² Licht ist in vielen Kulturen das Symbol der Göttlichkeit, des geistigen Elements, des Immateriellen, der Erkenntnis sowie der Sonne, des Glücks und des Lebens, wohingegen die Dunkelheit Gottesferne, das Unbewusste, die Unwissenheit, das Urchaos, die Materie, den Tod, das Unglück aber auch das Geheimnis symbolisiert.²⁷³ In patriarchalisch geprägten Gesellschaften wird das Licht als das männliche und die Dunkelheit als das weibliche Prinzip verstanden. Das Sonnenlicht steht für die unmittelbare Erkenntnis, während das Mondlicht jene durch Reflexion und Überlegung erworbene symbolisiert.²⁷⁴ Die Sonne selber als Vernichterin der Dunkelheit wird in vielen Religionen mit dem Göttlichen in Verbindung gebracht.²⁷⁵

Die Dunkelheit ist in der Wertung aber nicht nur negativ besetzt, denn sie ist einfach Teil des Dualsystems, denn wo kein Licht, da existiert auch keine Finsternis. So wie Leben und Tod eine Einheit bilden, gehören auch Licht und Finsternis untrennbar zusammen.²⁷⁶

In der Vorstellung vieler Völker steht am Beginn der Schöpfung die Trennung von Licht und Finsternis, als erstes Zeichen der Ordnung. Vor allem aber kann Gott erst im Licht der Erkenntnis wahrgenommen werden.²⁷⁷ So auch in der Bibel, wo in der Genesis zuerst in der Finsternis das Urchaos herrscht, woraufhin Gott das Licht erschafft und von der Finsternis trennt. Zur Unterscheidung von Tag und Nacht erschafft Gott Sonne und Mond als großes und kleines Himmelslicht.²⁷⁸ Das Licht ist demnach in der jüdisch-christlichen Tradition nicht mit der Sonne gleichzusetzen, denn das Licht symbolisiert vielmehr die Anwesenheit des göttlichen Geistes. Es ist mehr als die Sonne, die vor allem der Unterscheidung von Tag und Nacht dient.²⁷⁹ Die immer wieder aufgehende Sonne selber ist allerdings ein Symbol für Unsterblichkeit²⁸⁰ ebenso wie sie für die schöpferische Kraft an und für sich steht.²⁸¹

²⁷² Vgl. Biesinger: Gott in Farben sehen S. 27

²⁷³ Vgl. Becker: Lexikon der Symbole S. 171

²⁷⁴ Vgl. Biedermann: Knaurs Lexikon der Symbole S. 265

²⁷⁵ Vgl. Biedermann: Knaurs Lexikon der Symbole S. 408

²⁷⁶ Vgl. Biedermann: Knaurs Lexikon der Symbole S. 105

²⁷⁷ Vgl. Becker: Lexikon der Symbole S. 171

²⁷⁸ Vgl. Gen 1,1-16

²⁷⁹ Vgl. Biedermann: Knaurs Lexikon der Symbole S. 104

²⁸⁰ Vgl. Biedermann: Knaurs Lexikon der Symbole S. 408

²⁸¹ Vgl. Bauer: Lexikon der Symbole S. 45-46

Im Neuen Testament symbolisiert die Dunkelheit unter anderem den Teufel, der als „Fürst der Finsternis“ bezeichnet wird²⁸² und beim Kreuzestod von Jesus bricht Finsternis über das Land herein²⁸³ als Symbol für Bedrohung, aber auch die Abwesenheit von Licht und Gott wird dadurch zum Ausdruck gebracht. In der „Offenbarung des Johannes“ (Apokalypse)²⁸⁴ kommt die Finsternis über das Reich des Bösen, das zerstört werden wird und verbreitet Angst und Schmerz unter den Menschen.²⁸⁵

5.3.1.3 Weiß

Weiß ist einerseits keine Farbe, aber andererseits die Vereinigung aller Farben des Lichtspektrums. In seiner Qualität ist Weiß wie das Absolute, das heißt, es besteht vollkommen aus sich selbst.²⁸⁶ Die Nichtfarbe Weiß symbolisiert das Undifferenzierte, Ätherische und Einfache ebenso wie Erleuchtung, Erkenntnis, Erlösung, Gottesfurcht, Reinheit, Unschuld, Heiligkeit, Wahrheit und Frieden, aber auch das Licht oder die Sonne.²⁸⁷ Im alten China hingegen war Weiß die Farbe des Alters, des Herbstes, des Unglücks, des Westens und der Totentrauer, allerdings symbolisierte es dort auch Reinheit und Jungfräulichkeit.²⁸⁸ Bei den alten Griechen und Römern, in Asien und Afrika war Weiß das Symbol für Trauer. Auch Totengeister werden weiß erlebt und dargestellt, so soll eine weiße Bemalung auch gegen sie schützen.²⁸⁹ In der westlich christlichen Tradition steht Weiß für Reinheit und Läuterung der Seele, Unschuld, Jungfräulichkeit und Erlösung. Das christliche Taufgewand ist weiß ebenso wie die Soutane des Papstes, Engel werden als weiße, helle Lichtgestalten dargestellt,²⁹⁰ der Heilige Geist als weiße Taube, Christus als das weiße Lamm, und die weiße Lilie ist das Mariensymbol. In der christlichen Liturgie symbolisiert Weiß die Auferstehung und damit auch die Unsterblichkeit.²⁹¹

Die psychische Wirkung von Weiß wird unterschiedlich gedeutet. So steht Weiß einerseits für Enthemmung, Offenheit, Reinheit und Unschuld, aber es kann andererseits auch eine innere

²⁸² Vgl. Biedermann: Knaurs Lexikon der Symbole S. 104

²⁸³ Vgl. Mk 15,33

²⁸⁴ Griechisch apokálypsis bedeutet die Enthüllung.

²⁸⁵ Vgl. Offb 16,10

²⁸⁶ Vgl. Biedermann: Knaurs Lexikon der Symbole S. 480

²⁸⁷ Vgl. Zerbst: Das große Lexikon der Symbole S. 153

²⁸⁸ Vgl. Biedermann: Knaurs Lexikon der Symbole S. 480

²⁸⁹ Vgl. Riedel: Farben S. 181

²⁹⁰ Vgl. Zerbst: Das große Lexikon der Symbole S. 152

²⁹¹ Vgl. Biesinger: Gott in Farben sehen S. 44-46

Labilität verdecken und eine innere Leere, Gefühlskälte, Einsamkeit und Unglück repräsentieren.²⁹²

5.3.1.4 Schwarz

Die Nichtfarbe Schwarz ist das Gegenstück zu Weiß und in seiner Qualität ebenso absolut. Sie kann eine vollkommene Fülle wie Leere ausdrücken.²⁹³ Schwarz symbolisiert das Nichts, die Nacht, das Böse und den Tod, ebenso wie Dunkelheit, Finsternis, Leere, Schande, Verzweiflung, Trauer, Entsagung, Erniedrigung und Zerstörung. In seiner positiveren Bedeutung steht Schwarz für Feierlichkeit, Erhabenheit und Ehrwürdigkeit. In Altägypten symbolisierte Schwarz Wiedergeburt und Auferstehung²⁹⁴ und in Indien steht die schwarze Göttin Kali für Tod und Zerstörung, aber auch Erneuerung. Im christlichen Kontext symbolisiert die Farbe Schwarz einerseits den Teufel und das Böse in all seinen Ausformungen wie beispielsweise schwarze Messen oder schwarze Magie. Andererseits gibt es zahlreiche schwarze Madonnenfiguren, wobei vermutet wird, dass dieser Kult durch eine vorchristliche, orientalische Muttergottheit beeinflusst wurde. Als Absage an irdischen Prunk und Eitelkeit sind die Priestergewänder ebenfalls schwarz. Das Schwarz der Totentrauer und der Buße beinhaltet den Gedanken an die künftige Auferstehung.²⁹⁵

Die psychische Wirkung von Schwarz wird als melancholisch, geheimnisvoll, blockierend und hemmend beschrieben. Zudem steht Schwarz für Tabuisierung, Verzicht, das Unbewusste und eine Tendenz zur Verdrängung.²⁹⁶

5.3.1.5 Grau

Die Farbe Grau entsteht einerseits bei der Mischung aus Weiß und Schwarz, andererseits auch aus der Mischung der Grundfarben Rot, Blau und Gelb, was Grau zur Mitte aller Farben macht. Grau symbolisiert zum Einen den Schatten, den Krieg, die Sünde,²⁹⁷ aber auch die Vermittlung und die ausgleichende Gerechtigkeit. Es steht für das Zwischenreich von Diesseits zu Jenseits, wo es die Farbe spukender Geister und Toter ist²⁹⁸ oder von Nacht zu

²⁹² Vgl. Riedel: Farben S. 178-179

²⁹³ Vgl. Becker: Lexikon der Symbole S. 265

²⁹⁴ Vgl. Zerbst: Das große Lexikon der Symbole S. 153

²⁹⁵ Vgl. Biedermann: Knaurs Lexikon der Symbole S. 393-394

²⁹⁶ Vgl. Riedel: Farben S. 160

²⁹⁷ Vgl. Biesinger: Gott in Farben sehen S. 193

²⁹⁸ Vgl. Becker: Lexikon der Symbole S. 107

Tag, wo es das Morgengrauen ist. Zudem symbolisiert Grau Alter und Vergänglichkeit sowie Anpassungsfähigkeit.²⁹⁹

Die psychische Wirkung von Grau wird vor allem negativ bewertet und als trüb, langweilig, mittelmäßig, unsicher, alternd, blass, farblos, freudlos, unbestimmt, unsicher und ängstlich beschrieben.³⁰⁰

5.3.1.6 Rot

Die Farbe Rot ist in ihrer Symbolbedeutung sehr ambivalent, denn sie steht für Feuer, Sonne, Liebe, Blut, Leben, Vitalität, Erotik, Leidenschaft und Sexualität, aber auch für Macht, Laster, Aggression, Gefahr, Kampf,³⁰¹ Gewalt, Krieg und Apokalypse.³⁰²

Im Alten Testament wird bei der Paschalegende³⁰³ beim Auszug aus Ägypten das Blut von Opferlämmern als Symbol des Schutzes an die Türpfosten gestrichen und damit das Leben der Israeliten bewahrt, während Gott alle erstgeborenen, ägyptischen Nachkommen tötet.³⁰⁴

In der christlichen Tradition symbolisiert Rot die Liebe sowie das Opferblut Christi und der Märtyrer, andererseits die Hölle, den Teufel, die Prostitution und das lasterhafte Weib.³⁰⁵ So reitet in der „Offenbarung des Johannes“ vor dem letzten Gericht die „Hure Babylon“, betrunken vom Blut der Christen, in Purpur und Scharlach gekleidet, mit Gold und Edelsteinen geschmückt auf einem siebenköpfigen scharlachroten Tier.³⁰⁶ Die große „Hure Babylon“ symbolisiert hier aller Wahrscheinlichkeit nach die Weltmacht Rom, denn dort war Rot ursprünglich die Farbe der im Felde stehenden Konsuln oder Diktatoren und später auch die Farbe der kaiserlichen Gewalt.³⁰⁷

Zur Zeit der Hexenverfolgungen reichte oft schon die rote Haarfarbe einer Frau aus, um als Hexe verdächtigt zu werden und dann am Scheiterhaufen im roten Feuer verbrannt zu werden. So wird das Rot des Bösen wiederum mit dem Rot des Guten bekämpft. Im roten Feuer selber liegt neben der Vernichtungskraft auch eine Läuterungskraft.³⁰⁸ Im Mittelalter bediente sich

²⁹⁹ Vgl. Biesinger: Gott in Farben sehen S. 211-214

³⁰⁰ Vgl. Biesinger: Gott in Farben sehen S. 192

³⁰¹ Vgl. Biedermann: Knauers Lexikon der Symbole S. 368

³⁰² Vgl. Skarics: Popularkino als Ersatzkirche? S. 108

³⁰³ Vgl. Ex 12,13

³⁰⁴ Vgl. Biesinger: Gott in Farben sehen S. 67

³⁰⁵ Vgl. Biedermann: Knauers Lexikon der Symbole S. 368

³⁰⁶ Vgl. Offb 17,1-18

³⁰⁷ Vgl. Nack: Rom S. 243

³⁰⁸ Vgl. Riedel: Farben S. 31

auch die hohe Gerichtsbarkeit der Farbe Rot, denn der Scharfrichter, der mit Schwert oder Beil die Todesstrafe vollstreckte, trug ein rotes Gewand.³⁰⁹

Die psychische Wirkung der Farbe Rot ist erwärmend, belebend, gefühlvoll, sinnlich, irdisch, nahe und erregend.³¹⁰ So steht Rot für den Drang zu Handlung und Aktivität, den Impuls, die Intensität, die Triebkraft und den Kampf. Blaustichige Rottöne wirken eher nach innen anregend, wobei eher unruhige, sehnsuchtsvolle Empfindungen im Vordergrund stehen, die ein schöpferisches Moment ankündigen können. Gelbstichige Rottöne wirken hingegen nach außen und führen zu Aktivität.³¹¹

5.3.1.7 Orange

In der Symbolik erinnert das Orange stark an jene des Rots, denn es ist ebenso die Farbe der Flamme und des Feuers, der untergehenden Sonne. Es symbolisiert Liebe, Glück, Luxus und Überfluss.³¹² Orange vereinigt in sich die Vitalität des Rots mit der Leuchtkraft des Gelbs, wodurch die Wärmekraft der Farbe gesteigert wird. Symbolisch drückt sich das vor allem in der orange gefärbten Flamme der Liebe und Barmherzigkeit aus. Die orange Ordenstracht indischer Mönche symbolisiert aufgrund der Lichtqualität der Farbe die Erleuchtung.

Die psychische Wirkung der Farbe Orange wird überwiegend als heiter, anregend, warm und freudig angegeben. Auch gibt es die Theorie, dass die Farbe Orange auf ein besonderes Leistungs- und Geltungsstreben hinweist.³¹³

5.3.1.8 Gelb

Die Farbe Gelb wird in ihrem Glanz oft mit Gold und ihrer Strahlkraft mit dem Licht der Sonne in Verbindung gebracht.³¹⁴ So wurden Götter oft mit goldgelber Hautfarbe dargestellt. Bei den Symbolbedeutungen ist vor allem die Nuance von Bedeutung, denn Goldgelb symbolisiert Licht, göttliche Macht, Erleuchtung und Unsterblichkeit,³¹⁵ fahles Schwefelgelb hingegen Hinterlist sowie das Böse und Teuflische.³¹⁶ Grelles Gelb steht für Neid und

³⁰⁹ Vgl. Becker: Lexikon der Symbole S. 245

³¹⁰ Vgl. Biesinger: Gott in Farben sehen S. 100

³¹¹ Vgl. Riedel: Farben S. 20-22

³¹² Vgl. Zerbst: Das große Lexikon der Symbole S. 155

³¹³ Vgl. Riedel: Farben S. 125-127

³¹⁴ Vgl. Biesinger: Gott in Farben sehen S. 116

³¹⁵ Vgl. Zerbst: Das große Lexikon der Symbole S. 154

³¹⁶ Vgl. Becker: Lexikon der Symbole S. 102

Eifersucht³¹⁷ und dunkles Gelb für Verrat, Treuebruch, Geiz und Heimlichkeit. Früher wie heute ist Gelb die Farbe der Warnung: ein gelbes Kreuz am Haus zeigte im Mittelalter den Ausbruch der Pest an und auch heute ist die Untergrundfarbe von Warnschildern bezüglich Radioaktivität oder Gift gelb.³¹⁸ In China ist Gelb die Farbe der Mitte und des Zentrums des Universums, damit war es auch die Farbe des Kaisers.³¹⁹

Die psychische Wirkung der Farbe Gelb hängt von der Nuancierung, die sich zwischen einem warmen, rötlichen Goldgelb und einem kühlen, grünlichen Zitronengelb bewegt, ab. So soll Gelb allgemein anregend und befreiend wirken, aber bei sehr hellen Farbtönen auch aufdringlich, unbescheiden, leichtsinnig und stolz. Wird bei möglicher Farbwahl von Personen ein neutrales Gelb bevorzugt, so könnte das für den Wunsch nach Befreiung oder die Hoffnung auf Glück interpretiert werden.³²⁰

5.3.1.9 Blau

Blau ist die Farbe des Himmels, des Wassers, der Tiefe sowie der Ferne und symbolisiert Wahrheit, Weisheit, Klugheit, Treue, Großmut, Reinheit, Ewigkeit und das Göttliche, aber auch das Irreale, Phantastische, Leere, Einfache und den unendlichen Raum.³²¹ Himmelblau war oft die Farbe der Götter, so wird Krishna als Inkarnation des indischen Gottes Vishnu mit blauer Hautfarbe dargestellt. In Ägypten war Blau die Farbe des Himmelsgottes Amun, Zeus und Jahwe thronen über dem blauen Himmelsgewölbe und der nordgermanische Gott Odin trägt einen blauen Mantel wie die Jungfrau Maria. Im alten China hingegen war Blau die Farbe der Dämonen und Gespenster. So bieten blaue Amulette allgemein Schutz vor dem bösen Blick. In mitteleuropäischen Märchen steht Blau auch für das geheimnisvoll Magische, die Täuschung und Unsicherheit.³²²

Die psychische Wirkung der Farbe Blau wird oft als beruhigend, kalt, zurückhaltend,³²³ sehnsuchtsvoll, träumerisch, ruhig und melancholisch beschrieben, bei einem dunklen Indigoblau auch als ernst und traurig. Demnach steht Blau für Introversion, Hingabe, Zärtlichkeit, Geborgenheit, Verbundenheit, Ruhe und Zufriedenheit, aber auch Trauer,

³¹⁷ Vgl. Biedermann: Knaurs Lexikon der Symbole S. 162

³¹⁸ Vgl. Zerbst: Das große Lexikon der Symbole S. 154

³¹⁹ Vgl. Becker: Lexikon der Symbole S. 102

³²⁰ Vgl. Riedel: Farben S. 71-74

³²¹ Vgl. Zerbst: Das große Lexikon der Symbole S. 155

³²² Vgl. Biedermann: Knaurs Lexikon der Symbole S. 63-64

³²³ Vgl. Biesinger: Gott in Farben sehen S. 100

Verlorenheit und Furcht. Blau als die kälteste Farbe ist auch die Farbe des Traumes und damit des Irrealen, der Mystik, des Unterbewussten, der Klarheit, Rationalität und Geistigkeit.³²⁴

5.3.2 Licht- und farbsymbolische Subtexte bei Indiana Jones

Bei der nun folgenden Analyse der licht- und farbsymbolischen Subtexte sind die Farben Schwarz, Weiß, Gelb/Gold, Rot und Blau jene, die im Film dominieren. Um unnötige Wiederholungen zu vermeiden wurde bei inhaltlicher Überschneidung, wenn eine Szene symbolisch mehrere Farben oder Lichtqualitäten beinhaltet, die Besprechung jener Filmszene nach eigenem Ermessen jenem Kapitel zugeteilt, in welchem die Hauptsymbolik der jeweiligen Szene am ehesten liegt. Schwierig war diese Unterscheidung vor allem bei den Farben des Feuers, die im Grunde immer gemeinsam auftreten, allerdings steht im Film zumeist eine Farbe symbolisch im Vordergrund.

Die in den folgenden Kapiteln besprochenen Filmszenen sind als repräsentative Auswahl für die jeweiligen farbsymbolischen Bedeutungsinhalte zu verstehen. Die Interpretation der symbolischen Bedeutungsmöglichkeiten ist eine individuelle, die keinen Anspruch auf Universalität oder Vollständigkeit erhebt.

5.3.2.1 Schwarz – Grau – Dunkelheit

Die Farben Schwarz und Grau ebenso wie Dunkelheit und Schatten werden im Indiana Jones Film als symbolische Bedeutungsträger sehr eindeutig und bisweilen sogar etwas eindimensional eingesetzt. Neben der Kostümierung der Darsteller vermitteln auch einige der im Film vorkommenden Tiere zusätzlich durch die Symbolik ihrer Farbe gewisse Bedeutungsinhalte oder verstärken die Grundaussage des filmischen Kontexts. So sind beispielsweise die Ratten im Bauch des Schiffes Bantu Wind grau und präsentieren sich als unheil verkündende Tiere der Schattenwelt (siehe Abb. 19).

Als Indiana in einer Bar in Kairo auf Belloq trifft, der sich selber als Indianas schattiges Spiegelbild bezeichnet, weil beider Religion die Archäologie ist, wird das im Film so umgesetzt, dass während des Gesprächs der beiden nur Belloq voll angeleuchtet ist und Indiana im dunkelgrauen Zwielficht des Schattens bleibt. Symbolisch kann man das so interpretieren, dass unser Held die Tatsache, dass er im Grunde nicht viel anders ist als sein

³²⁴ Vgl. Riedel: Farben S. 50-54

Gegenspieler, noch nicht wirklich wahrhaben will. Noch hat sich Indiana nicht mit den Abgründen seiner Persönlichkeit konfrontiert, noch weiß er nicht, dass er sich in manchen Aspekten kaum von Belloq, den er im Grunde verachtet, unterscheidet. Indiana ist im Dunkeln seines Unbewussten gefangen und lebt in Selbsttäuschung. Belloq dagegen gut beleuchtet und hell gekleidet symbolisiert durch seine Helligkeit in dieser Szene die Erkenntnis, denn er weiß sich selber und Indiana als seinen Gegner bestens einzuschätzen. Indiana steht zum Zeitpunkt dieses Gesprächs allerdings noch am Beginn seines Abenteuers und seiner Reise zur Selbsterkenntnis.



Abb. 21: Indiana Jones – Jäger des verlorenen Schatzes © 2003 LUCASFILM LTD

In jenen Szenen als man sich bei der Grabung der Bundeslade zu nähern beginnt, wird die Symbolik der Dunkelheit ebenfalls sehr klar eingesetzt. Die Grabung beginnt bei Tageslicht, um in ein apokalyptisch bedrohliches Rot der Abendsonne überzugehen und dann in einem schwarz-blauen Nachthimmel zu enden. Der Hinabstieg in die Quelle der Seelen führt einen in jene Art von Dunkelheit, die einerseits für den Tod und die Unterwelt andererseits aber auch für Unwissenheit und das Unbewusste stehen kann, hinein (siehe Abb. 10). Hier beginnt Indiana sein eigentliches Abenteuer, denn er wendet sich seinem Unbewussten zu und damit auch den Abgründen seiner eigenen Persönlichkeit. So wird er in der Quelle der Seelen mit seiner größten Angst konfrontiert, als er dort auf unzählige dunkle und schwarze Schlangen trifft, die mit ihrer dunklen Färbung symbolisch all das verkörpern, was verdrängt in Indianas Unterbewusstsein darauf wartet, erkannt zu werden, um ans Licht des Bewusstseins zu treten. Einzig die Kobra hebt sich als kleiner Lichtblick von ihren Artgenossen mit ihrer helleren Färbung ab, allerdings präsentiert sie sich eher als Beschützerin der Bundeslade (siehe Abb. 11). Indiana, der sich als Held bewähren muss, stellt sich seinen Dämonen und kann sich

und Marion aus der Quelle der Seelen retten, wobei der Weg nach draußen noch einmal in die absolute Dunkelheit führt. Erst ein heller Lichtschein gibt die Öffnung zur Außenwelt preis, die die Schwelle zwischen einer hellen Oberwelt und einer dunklen Unterwelt symbolisiert.



Abb. 22: Indiana Jones – Jäger des verlorenen Schatzes © 2003 LUCASFILM LTD

Die Ladeöffnungszeremonie findet in der Nacht statt. In der Dunkelheit, die hier für das Unbewusste, die Unwissenheit und das Geheimnis stehen könnte, wird nach Erleuchtung und Erkenntnis gesucht. Diese kommt auch in der Offenbarung von Gottes Allmacht durch gleißendes Licht und Feuer, das aus der Lade strömt und die Dunkelheit durchbricht. Jeder, der Gott sehen will, bezahlt schlussendlich mit seinem Leben dafür. Indiana verschließt erst im letzten Moment vor diesem Wissen, der vollkommenen Erkenntnis Gottes, die Augen und wendet sich der Dunkelheit und damit seiner eigenen weiblichen Seite zu, die hier im Gegensatz zum Licht der Erkenntnis, dem männlichen Prinzip steht.



Abb. 23: Indiana Jones – Jäger des verlorenen Schatzes © 2003 LUCASFILM LTD

Im Moment der Erkenntnis über die Macht Gottes erlangt Indiana das gesuchte Elixier, welches er in der Dunkelheit einer bewusst gewählten Unwissenheit in sich selber findet. Er verschließt die Augen davor, „Gott zu schauen“ und bleibt dadurch zusammen mit Marion, mit der er diese Erkenntnis teilt, am Leben.

Die Farbe Schwarz wird auch bei der Kostümierung der Darsteller symbolisch eingesetzt. Im Film ist jener Naziagent, der für die „grobe Arbeit“ wie das Bedrohen, Foltern oder Töten von Widersachern zuständig ist, immer schwarz mit Ledermantel und Hut bekleidet und verkörpert dadurch vielleicht etwas eindimensional aber dafür sehr vordergründig das Böse und den Tod.



Abb. 24 und 25: Indiana Jones – Jäger des verlorenen Schatzes © 2003 LUCASFILM LTD

Auch der arabische Kämpfer mit dem Krummschwert, der sich in der Schlägerei auf dem Marktplatz in Kairo Indiana als gefährlichster Gegner präsentiert, trägt einen schwarzen Kaftan, der auch noch durch einen knallroten Schal um die Körpermitte zusammengehalten wird. Hier wird das Schwarz als Symbol für das Böse zusätzlich mit dem Rot der Kampfeslust, Aggressivität und Gefahr verknüpft.

Die Farbe Grau als Symbol für den Krieg ist im Film die Farbe des Kriegsmaterials der Nazis und so sind beispielsweise das Militärflugzeug am Ausgrabungsort, der Lastwagen der die Lade abtransportiert sowie das Nazi-U-Boot (siehe Abb. 62) grau gefärbt.

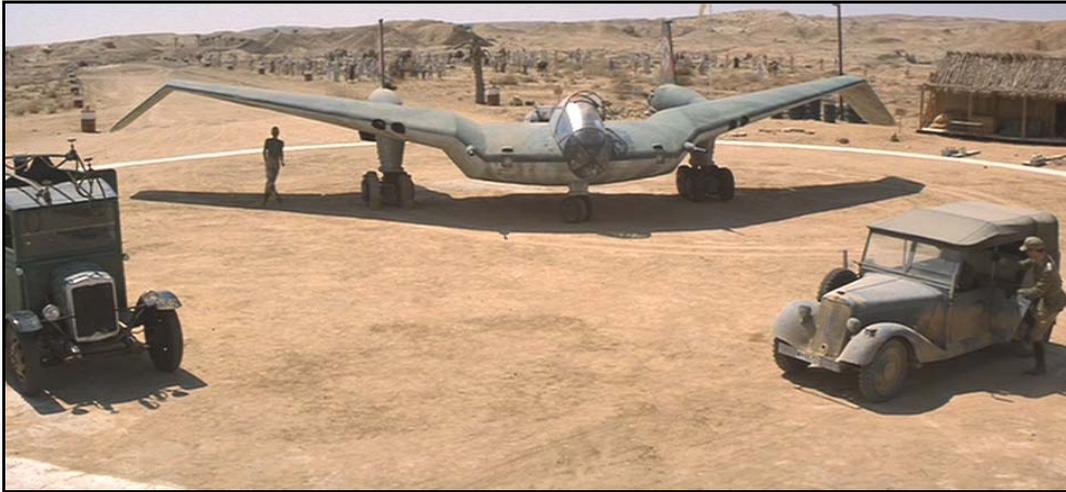


Abb. 26: Indiana Jones – Jäger des verlorenen Schatzes © 2003 LUCASFILM LTD

5.3.2.2 Weiß – Licht – Feuer

Die Farbe Weiß ebenso wie weißes Licht und Feuer werden im Indiana Jones Film mit der ganzen Bandbreite ihrer symbolischen Bedeutungen eingesetzt. So ist beispielsweise das Pferd, mit dem Indiana die Nazis verfolgt, weiß und dadurch symbolisch positiv besetzt (siehe Abb. 20).

In der Szene im Kartenraum, als es Indiana gelingt, die Sonnenstrahlen durch den Kristall am Stab des Re auf die gesuchte Stelle des Verstecks der Bundeslade zu bündeln, erstrahlt an jener Stelle ein gleißend weißes Licht. Hier symbolisiert die Farbe Weiß einerseits Erleuchtung und Erkenntnis, verweist aber andererseits auch auf etwas Heiliges, da sich nun der Standort des gesuchten heiligen Gegenstandes offenbart hat.

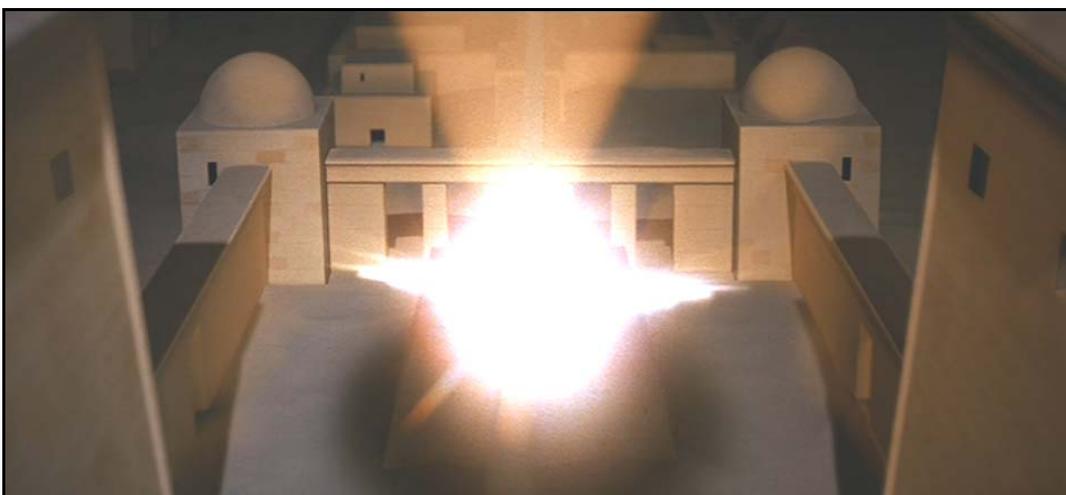


Abb. 27: Indiana Jones – Jäger des verlorenen Schatzes © 2003 LUCASFILM LTD

Die zumeist sehr hell gewählte Lichtqualität des Feuers in der Ladeöffnungsszene könnte das männliche Prinzip symbolisieren, welches die Kräfte der Finsternis, das weibliche Prinzip, vertreibt. Sieht man das Licht als göttliche Botschaft an, dann ist klar, dass man es unautorisiert weder berühren noch ansehen darf, ohne mit dem Leben dafür zu bezahlen. Licht steht allgemein für das Göttliche, so wie in dieser Szene die Ideenverbindung von Licht, Feuer und Gott als Einheit gegen das Böse kämpft.

Nachdem Belloq beim Ritus der Öffnung der Bundeslade enttäuscht nur Sand in der Lade vorfindet, beginnt zuerst weiß-bläuliches Licht auszuströmen (siehe Abb. 8), welches sich in Form von Strahlen ausbreitet (siehe Abb. 7), wodurch symbolisch bereits die Anwesenheit Gottes dargestellt sein könnte. Die ebenfalls aus der Lade kommenden lieblichen, gräulich weißen Geistwesen, die sich zu hässlichen Fratzen wandeln, symbolisieren das Zwischenreich und den Tod, der auf all jene wartet, die Gott herausfordern. Eine sich auf die jüngste Geschichte beziehende Deutung dieser Szene schlägt Felicitas Kleiner vor, die die Darstellung der sich gegen die Nazis wendenden Kräfte der Bundeslade als „Traum eines kleinen jüdischen Jungen“³²⁵ beschreibt, der damit die Gräueltaten der Shoah aufgreift. Kleiner versteht die aus der Lade strömenden Wesen als Darstellung der Geister der Vergasteten und Verbrannten der Vernichtungslager des Zweiten Weltkrieges.



Abb. 28 und 29: Indiana Jones – Jäger des verlorenen Schatzes © 2003 LUCASFILM LTD

Die aus der Lade strömenden Lichtstrahlen wandeln sich, um den Racheakt eines allmächtigen durch niedere menschliche Charaktere herausgeforderten Gottes zu verdeutlichen, in infernalischem-apokalyptischen Feuerstrahlen, die in ihrem Kern zwar noch

³²⁵ Kleiner: Der Indiana-Jones-Zyklus S. 145. Mit dem „kleinen jüdischen Jungen“ ist Steven Spielberg gemeint. (Anmerkung der Autorin)

weiß sind, aber zu den Rändern hin bereits die rötliche Färbung der alles vernichtenden Höllenfeuer annehmen. Ausgehend von einem in orangeroten Flammen stehenden Belloq breiten sich die Feuerstrahlen, die Herzen und Augen der Nazis durchdringend, aus und töten alle, die ihren Blick auf das göttliche Prinzip richten (siehe Abb. 9).



Abb. 30: Indiana Jones – Jäger des verlorenen Schatzes © 2003 LUCASFILM LTD

Durch eine mächtige Feuerwalze, die sich über die tot am Boden liegenden Nazis ausbreitet, wird im Film ganz klar die symbolisch reinigende Bedeutung des Feuers dargestellt, das die Macht hat, das Böse zu vernichten. Erst nach diesem göttlichen Reinigungsakt sammelt sich das Feuer und steigt als weiße Feuersäule mit gelb-rötlichem Schimmer zu einem sich öffnenden Fenster im schwarz-blauen Himmel auf (siehe Abb. 78).



Abb. 31: Indiana Jones – Jäger des verlorenen Schatzes © 2003 LUCASFILM LTD

Hier wird über das Feuer bildlich eine Verbindung zum Absoluten oder Göttlichen hergestellt, wodurch auch die symbolische Bedeutung des Feuers als Mittler zwischen den Menschen und Gott eine Interpretationsmöglichkeit darstellt. Schlussendlich zieht sich die Feuersäule wieder zur Erde hin zurück und sammelt sich nun als gleißend weißes Licht, hier vermutlich als Ausdruck für das Göttliche, das die Bundeslade beherbergen soll, in dieser und verschwindet unter einem sich schließenden Deckel.

Die Farbe Weiß wird auch bei der Kostümierung der Darsteller symbolisch eingesetzt. Indiana trägt als Abenteureroutfit eher gedeckte Farben, im Kartenraum jedoch, als sich ihm die Lage der Bundeslade offenbart, trägt er als Zeichen der Erkenntnis einen weißen Kaftan und Turban (siehe Abb. 39).

Der Kapitän der Bantu Wind, dargestellt von einem Schauspieler afrikanischer Abstammung, der Indiana und Marion mit der Bundeslade vor den Nazis in Sicherheit bringen soll, wirkt auf den ersten Blick eher wie eine zwielichtige Person. Durch seine fast schwarze Hautfarbe wird im Film das imperialistische Klischee des „wildes Schwarzen“ aufgegriffen, allerdings trägt er als Gegensatz dazu einen weißen Pullover sowie eine weiße Kapitänsmütze, wodurch er symbolisch sehr schnell den „Guten“ zugeordnet werden kann.



Abb. 32 und 33: Indiana Jones – Jäger des verlorenen Schatzes © 2003 LUCASFILM LTD

Am auffälligsten wird die Farbe Weiß bei der Kostümierung Marions eingesetzt. Zu Beginn des Films in ihrer Taverne in Nepal vermittelt Marion einen sehr rauen, derben Eindruck, denn da säuft sie einen gestandenen Kerl unter den Tisch, raucht und weiß sich gegen eine Horde von Männern und zwielichtigen Gestalten zu behaupten. Das muss sie auch, denn sie befindet sich in einer gefährlichen und heruntergekommenen Umgebung. Es ist noch nicht klar auf welcher Seite sie steht und dementsprechend ist sie in gedeckten eher schmutzig und

trüb wirkenden Farben gekleidet. Nachdem sie allerdings von Indiana aus dem Feuer ihrer brennenden Taverne gerettet wird und mit ihm zusammen ins Abenteuer aufbricht, ändert sich ihr Erscheinungsbild. In der Abenteuerwelt, die für Marion in Kairo beginnt, trägt sie bis auf einmal ausschließlich weiße Bekleidung und symbolisiert so die Unschuld, die der Held immer wieder aus den Fängen des Bösen retten muss. Erst am Ende des Abenteuers, als Marion mit Indiana wieder in die Alltagswelt zurückgekehrt ist, trägt sie ein gräuliches Kostüm, das den Unterschied zwischen den beiden Welten noch einmal klar vor Augen führt.

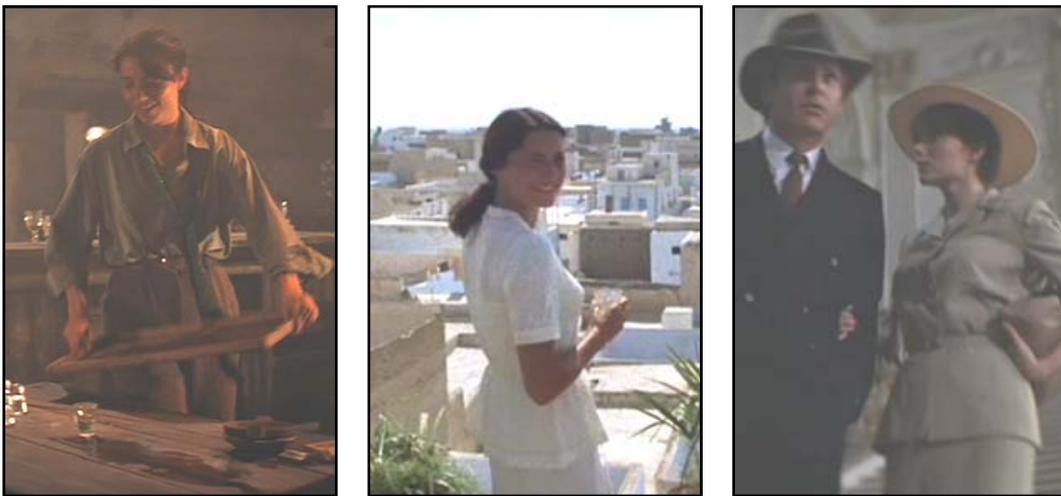


Abb. 34, 35 und 36: Indiana Jones – Jäger des verlorenen Schatzes © 2003 LUCASFILM LTD

5.3.2.3 Gelb/Gold – Licht – Feuer

Die Farbe Gelb/Gold wird im Film vor allem zur Darstellung des Göttlichen eingesetzt. So ist bereits in der Eingangssequenz die Götzenstatue, die Indiana im südamerikanischen Dschungel an sich bringt, aus purem Gold (siehe Abb. 59).

Die Bundeslade als religiöser Kultgegenstand ist mit Gold überzogen und ein warmes goldgelbes Licht strahlt von ihr aus (siehe Abb. 6). Hier verweist zusätzlich zur religiösen Symbolik der Bundeslade auch die goldene Farbsymbolik auf die göttliche Macht, die von der Lade ausgeht. Bereits auf jenem Bild von der Bundeslade, das Indiana Jones den Agenten des amerikanischen Geheimdienstes zu Beginn des Filmes zeigt, kommen aus der Lade gelbe Strahlen oder Blitze, die im Film selber als Darstellung der Macht Gottes gedeutet werden.



Abb. 37 und 38: Indiana Jones – Jäger des verlorenen Schatzes © 2003 LUCASFILM LTD

Das bronzene Kopfstück des Stabes des Re ist ebenfalls von goldener Farbe, wobei hier die Farbsymbolik als Hinweis auf Erleuchtung gesehen werden könnte, da dieses Kopfstück, wird es richtig eingesetzt, den Ort der Bundeslade offenbart.

Die Sonnenstrahlen, die Indiana dann im Kartenraum durch den Kristall im Kopfstück bündeln kann, sind von demselben hellen goldgelben Licht, welches auch von der Bundeslade ausgeht. Ganz allgemein wird im Film die Farbe Goldgelb bei Sonnenlicht und -strahlen, dem Abglanz der Bundeslade oder aus der Lade kommenden Lichtblitzen als Symbol für die göttliche Macht aber auch Erleuchtung eingesetzt.



Abb. 39: Indiana Jones – Jäger des verlorenen Schatzes © 2003 LUCASFILM LTD

5.3.2.4 Rot – Licht – Feuer

Die Farbe Rot, rötliches Licht oder Feuer spiegeln im Indiana Jones Film vor allem negative aber auch einige positive Symbolbedeutungen von Rot wieder. Eine relativ häufige symbolische Bedeutung ist dabei eine unabwendbar drohende Gefahr, die im Film durch den gezielten Einsatz der Farbe Rot vermittelt wird. Auch der Einsatz von rotem Blut in den Actionszenen fehlt nicht, wodurch symbolisch Blut und Leben gleichgesetzt werden, sowie der Blutverlust als Bedrohung für das Leben gesehen werden kann.

In Marions Taverne in Nepal ist die trübe Beleuchtung generell rötlich gefärbt, wodurch eine gewisse Gefährlichkeit und Lasterhaftigkeit dieses Ortes vermittelt wird. Trotz aller Gefahren strahlt die Taverne durch die rötliche Lichtfärbung aber auch eine gewisse Wärme aus, die durch Schneetreiben und bläulich kühl wirkendes Licht draußen vor der Tür unterstrichen wird.



Abb. 40: Indiana Jones – Jäger des verlorenen Schatzes © 2003 LUCASFILM LTD

Als Naziagenten dorthin kommen, um das Kopfstück des Stabes des Re in ihren Besitz zu bringen, bricht im Kampf zwischen Indiana, der Marion zur Hilfe kommt und den Naziagenten ein Feuer aus, das durch seine orangerote Farbqualität Gewalt, Kampf, Aggression und die Höllenfeuer symbolisiert.



Abb. 41: Indiana Jones – Jäger des verlorenen Schatzes © 2003 LUCASFILM LTD

In Kairo in Sallahs Haus wirft ein kleiner Affe, bekleidet mit einer roten Jacke einen Becher um, woraufhin sich blutroter Wein über einen Tisch ergießt. Symbolisch wird in dieser Situation eine bereits drohende Gefahr angekündigt und als sich das Äffchen, dann an Marion heftet, ahnt man, dass diese Gefahr ihr gilt.



Abb. 42: Indiana Jones – Jäger des verlorenen Schatzes © 2003 LUCASFILM LTD

In jener Szene als Marion scheinbar in einem Korb gefangen in einem Lastauto, welches auch noch mit Sprengstoff in roten Kisten beladen ist, entführt wird und dieses dann explodiert, ist das Feuer von orangeroter Färbung und symbolisiert damit die Vernichtungskraft des Feuers. Unterstrichen wird diese Szene symbolisch zusätzlich durch schwarzen Rauch für Tod und Zerstörung.



Abb. 43 und 44: Indiana Jones – Jäger des verlorenen Schatzes © 2003 LUCASFILM LTD

Im Kartenraum, als ein Lichtstrahl über den Boden wandert, um den Standort der Lade zu offenbaren, wandert mit diesem ein roter Lichtpunkt über eines der Miniaturgebäude auf welchem mit roter Schrift zu lesen ist „nicht stören“. Man kann davon ausgehen, dass damit die Lade gemeint ist. Hier wird auf eine sehr eindeutige, fast schon comichafte Weise auf eine drohende Gefahr aufmerksam gemacht.

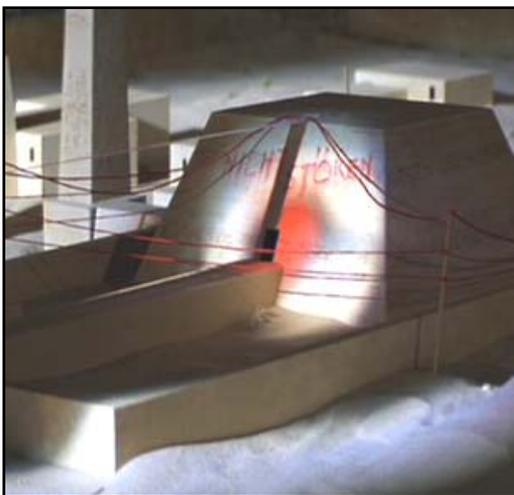


Abb. 45 und 46: Indiana Jones – Jäger des verlorenen Schatzes © 2003 LUCASFILM LTD

Bei der Grabung nach der Bundeslade ist der Abendhimmel blutrot bis dunkelrot gefärbt, womit ein Wandel eingeleitet wird, denn man nähert sich der Bundeslade und damit auch der Macht Gottes. Hier könnte die rote Farbe eine fast apokalyptische Gefahr symbolisieren, sollte man sich der Bundeslade weiter nähern.

Selbst das Fläschchen mit Gift, mit welchem die Datteln im Haus des weisen Mannes vergiftet werden, ist rot ebenso wie die Lichtfärbung an Bord des Nazi-U-Bootes.



Abb. 47 und 48: Indiana Jones – Jäger des verlorenen Schatzes © 2003 LUCASFILM LTD

Rot kommt symbolisch bei der Kostümierung des arabischen Schwertkämpfers als Farbe des Gürtels (siehe Abb. 25) und als Grundfarbe der Jacke des Affen vor. Besonders auffällig wird diese Farbe bei Marion eingesetzt, denn sie trägt in jenen Szenen, als sie nach einer dramatischen Verfolgungsjagd durch Kairo von den Nazis verschleppt wird, eine knallrote Hose sowie eine rot bestickte weiße Bluse. Dabei kann die Symbolik der roten Farbe doppeldeutig interpretiert werden. Einerseits kann sie für jene gegen Marion gerichtete Aggression stehen und andererseits für Marions eigene Aggression, Energie und Tatkraft in der gefährlichen Situation, da sie bereit ist, sich kämpfend gegen ihre Angreifer zu verteidigen, was sie auch tut, indem sie einen von ihnen zu Boden schlägt.



Abb. 49 und 50: Indiana Jones – Jäger des verlorenen Schatzes © 2003 LUCASFILM LTD

Auch eine sehr zahme symbolische Anspielung auf Liebe und Sexualität wird in jener Szene angedeutet, als Marion und Indiana an Bord der Bantu Wind kurzzeitig vor den Nazis in

Sicherheit sind. Da trägt Marion zur Liebe bereit über einem durchaus exklusiveren, weißen Seidennachthemd eine rote Decke um ihre Schultern geschlungen. Hier trifft die symbolische Bedeutung von unschuldig jungfräulichem Weiß auf das erotische und leidenschaftliche Rot der Liebe. Trotz Marions zärtlicher Avancen schläft Indiana von den Strapazen seines Abenteuers erschöpft ein, wodurch Marions symbolische Bedeutung in der Abenteuerwelt und zwar jene der Unschuld und Reinheit, die Indiana als Held retten und beschützen muss, erhalten bleibt.

5.3.2.5 Blau – Licht – Feuer

Die Farbe Blau wird im Indiana Jones Film vor allem bei der Licht- und Feuerfärbung symbolisch eingesetzt, um das Göttliche, Wahrheit, Klugheit und Weisheit zu vermitteln. Zudem fällt auf, dass die Farbe Blau auch als Warnung vor Gefahren oder Ankündigung solcher verstanden werden kann. Ist das blaue Licht eine Warnung, dann ist ein Abwenden der Gefahr durch die rechtzeitige Erkenntnis der Wahrheit mit Weisheit und Klugheit noch möglich.

Bereits in der Eingangssequenz des Filmes als Indiana im südamerikanischen Dschungel durch einen gefährlichen Tunnel muss, lässt ihn von außen hereinfallendes blaues Licht innehalten, um über eine mögliche vor ihm liegende Gefahr nachzudenken, was ihm letztlich auch das Leben rettet. Hier kann man die Symbolik der blauen Farbe so interpretieren, dass Indiana nachdem er die Gefahr erkannt hat, mit Klugheit darauf reagieren und die Gefahr damit auch unschädlich machen konnte.



Abb. 51: Indiana Jones – Jäger des verlorenen Schatzes © 2003 LUCASFILM LTD

Das Licht der blauen Lampen im Haus des weisen Mannes, der Indiana die Inschrift auf dem Kopfstück übersetzt und ihn in die Geheimnisse der Bundeslade einweicht, symbolisiert dessen Weisheit und Klugheit.



Abb. 52: Indiana Jones – Jäger des verlorenen Schatzes © 2003 LUCASFILM LTD

Weiß-blaues Licht findet sich auch in den Sonnenstrahlen, die in den Kartenraum in Tanis einfallen, als Indiana den Stab des Res positioniert. Man kann davon ausgehen, dass die Strahlen den wahren Ort der Lade anzeigen werden.



Abb. 53 und 54: Indiana Jones – Jäger des verlorenen Schatzes © 2003 LUCASFILM LTD

Die Farbe Blau findet sich vor allem in jenen Szenen, in denen eine göttliche Kraft ihre Wirkung entfaltet, wie bei der Ladeöffnungszeremonie, wo vor dem Vernichtungsakt erst einmal alle technischen Geräte der Nazis explodieren. Die göttliche Kraft zeigt sich, als Indiana nach der Bundeslade gräbt und helle, bläuliche Blitze einen stürmisch blau-schwarzen

Himmel überziehen. In der christlichen Symbolik drückt ein Blitz die unmittelbare Gegenwart Gottes aus. Auch vor der Zeremonie zur Öffnung der Lade sprüht es mehrere kleine blaue Blitze und das aus der Lade entweichende Licht hat besonders zu Beginn einen weiß-bläulichen Charakter und symbolisiert so die Anwesenheit Gottes (siehe Abb. 8).



Abb. 55: Indiana Jones – Jäger des verlorenen Schatzes © 2003 LUCASFILM LTD

Nachdem die Nazis die von Indiana geborgene Lade an sich gebracht haben, verpacken sie diese in einer Holzkiste, die sie der Klarheit halber mit dem nationalsozialistischen Hauptsymbol, dem schwarzen Hakenkreuz, bedrucken. Später an Bord der Bantu Wind versengen blaue Flammen, die aus dem Inneren der Holzkiste zu kommen scheinen, das Hakenkreuz bis zur Unkenntlichkeit. Hier wird symbolisch angedeutet, dass nur der Gott der jüdischen Tradition der einzig wahre sein kann und so siegt das jüdisch religiöse Symbol, die Bundeslade, über das nationalsozialistisch religiöse Symbol, das Hakenkreuz.



Abb. 56: Indiana Jones – Jäger des verlorenen Schatzes © 2003 LUCASFILM LTD

5.4 Symbolisch-strukturelle Subtexte

Die Wahrscheinlichkeit, dass in einem populären Film – und im Fall von Indiana Jones handelt es sich zudem um einen Abenteuerfilm – mit Actionszenen stringent symbolisch-strukturelle Subtexte umgesetzt werden, ist, anders als es ein Kunstfilm ermöglichen würde, eher gering. Darum können hier nur Tendenzen symbolischer Bedeutungen, die sich anhand von Bewegungsrichtungen oder Platzierungen der Darsteller im Filmbild vermitteln, aufgezeigt werden.

Die strukturellen Subtexte nutzen ebenfalls religiöse Symbole, die nicht der Darstellung gewisser religiöser Zeichensysteme dienen, sondern dazu den Filminhalt in seiner Bedeutung auch auf symbolischer Ebene zu vermitteln. Dabei wird sichtbar, wie sehr religiöse Glaubenssysteme die symbolischen Bedeutungen von Richtungsvorstellungen wie links-rechts oder oben-unten geprägt haben und in ihrem Bedeutungsverständnis Teil der Alltagskultur geworden sind.

Für die Analyse und Interpretation der symbolisch-strukturellen Subtexte wird eine Auswahl an Filmszenen herangezogen, die neben der manifesten Handlung auch auf struktureller Ebene symbolische Bedeutungen vermitteln. Es soll untersucht werden, ob sich die vermittelte Symbolik des Films mit dem bereits erläuterten „Modell struktureller Symbolik“ und den darin vorgeschlagenen symbolischen Bedeutungszuordnungen übereinstimmend erklären lässt.

5.4.1 Links-rechts-Symbolik

Beide Seiten bilden ein Dualsystem, in dem die rechte Seite meist als positiv, besser und glückhafter gesehen wird. Die linke Seite hingegen symbolisiert eher das Negative. In vielen Kulturen wird die rechte Seite dem männlichen Prinzip und die linke Seite dem weiblichen Prinzip zugeordnet, was mit einer Abwertung des Weiblichen in patriarchalischen Kulturen zusammenhängen könnte. Im alten China hingegen mit seiner Philosophie von Yin und Yang gibt es keine Bevorzugung der einen oder anderen Seite.³²⁶ Zudem wird in China die linke Seite mit dem Himmel, Aktivität und dem männlichen Prinzip verbunden und die rechte mit der Fruchtbarkeit, der Erde und dem weiblichen Prinzip.³²⁷ Das Modell zur „Raum-

³²⁶ Vgl. Biedermann: *Knaurs Lexikon der Symbole* S. 356-357

³²⁷ Vgl. Becker: *Lexikon der Symbole* S. 238-239

Symbolik“ von Rudolf Michel (siehe Abb. 2) sowie das der „Kombinierten Raum-Symbolik“ von Ingrid Riedel (siehe Abb. 3) ordnen das weibliche Prinzip der rechten Seite zu und das männliche Prinzip der linken.³²⁸ Die eigene Auseinandersetzung mit dieser Thematik schlägt für den christlich-westlichen Kulturkreis ebenfalls eine tendenzielle Verortung des weiblichen Prinzips auf der rechten Seite und des männlichen Prinzips auf der linken vor, wie aus dem „Modell struktureller Symbolik“ ersichtlich wird.

Es gibt die Vermutung, dass man mit der linken Seite einen Bezug zur Vergangenheit verknüpft und mit der rechten Seite die Zukunft assoziiert.³²⁹

Der rechte Arm, bei den meisten Menschen die Rechtshänder sind auch der aktivere Arm, symbolisiert Kraft und Erfolg. Der linke Arm ist zumeist der passivere, allerdings wird in der Esoterik die linke Hand als die „intuitive“ positiv bewertet. Magier oder Priester einiger afrikanischer Kulturen vollführen sakrale Handlungen mit der rechten Hand und die Zubereitung von Giften mit der linken. Generell ist in der schwarzen Magie die linke Hand jene die rituelle Handlungen ausführt. Der Platz zur Rechten gilt nach wie vor als Ehrenplatz und in der christlichen Tradition stehen beim jüngsten Gericht die Auserwählten auf der rechten und die Verdammten auf der linken Seite Gottes. Christus selber sitzt nach seiner Auferstehung zur rechten Hand Gottes.³³⁰

5.4.1.1 Links-rechts-Symbolik im Indiana Jones Film

Im Indiana Jones Film ist beim Einsatz von rechts- oder linkssymbolischen Subtexten und der damit vermittelten Bedeutung eine gewisse Tendenz feststellbar, die die allgemeinen symbolischen Bedeutungszuweisungen aufgreift. Es zeigt sich, dass vor allem Negatives, meist sind es Gefahren, von links ins Bild kommt, wodurch sich die rechte Seite in solchen Szenen automatisch als die positivere darstellt. Dass das Zukünftige symbolisch eher rechts liegt und das Vergangene links, kann man in Bezug auf den Film belegen wie auch widerlegen, denn beide Richtungen werden gleichermaßen genutzt, um sich in der Zeit vorwärts zu bewegen.

Bereits in der abenteuerlichen Eröffnungssequenz des Filmes kommen die Gefahren größtenteils von der linken Seite. So steckt auf dem Weg durch den Dschungel, der hier entsprechend der allgemeinen symbolischen Bedeutung von links, wo das Vergangene liegt, nach rechts in die

³²⁸ Vgl. Riedel: Bilder S. 38-39

³²⁹ Vgl. Röhl: Mythen und Symbole in populären Medien S. 250

³³⁰ Vgl. Biedermann: Knaurs Lexikon der Symbole S. 356-357

Zukunft führt, ein Giftpfeil von der linken Seite in einem Baum. Dadurch wird vermittelt, dass die Gefahr von der linken Seite erwartet wird.



Abb. 57 und 58: Indiana Jones – Jäger des verlorenen Schatzes © 2003 LUCASFILM LTD

Nach Indianas rasanter Flucht aus einem Tunnel landet er zu Füßen seines Gegenspielers Belloq und feindlich gesonnenen Hovitos, die ihre Waffen gegen Indiana richten. Auch in dieser Szene befindet sich die Gefahr für Indiana im Bild auf der linken Seite.



Abb. 59: Indiana Jones – Jäger des verlorenen Schatzes © 2003 LUCASFILM LTD

Aber auch im eigentlichen Hauptabenteuer kommen Gefahren, vor allem wenn sie symbolischer Natur sind und nicht aus der Dynamik einer reinen Actionszene entstehen, von der linken Seite ins Bild. Als Marion bei der Verfolgungsjagd in Kairo von einem Mann mit einem Messer bedroht wird, sieht man dieses auf der linken Seite ins Bild kommen.



Abb. 60: Indiana Jones – Jäger des verlorenen Schatzes © 2003 LUCASFILM LTD

Im Allgemeinen sind actionreiche Kampfszenen aufgrund der Bewegung der Darsteller und Geschwindigkeit der Szene nicht wirklich geeignet, nach symbolisch-strukturellen Subtexten zu suchen. In diesem Fall ist der Moment, wo das Messer deutlich im Bild erscheint und Marion bedroht von statischer Natur, da Marion angesichts der Gefahr innehält und ihr weiteres Vorgehen bedenkt. Bei dieser Szene kann man davon ausgehen, dass die Filmemacher nicht nur durch die plötzliche Entschleunigung der Actionszene sondern auch durch den Fokus auf ein übergroß wirkendes Messer im Vordergrund des Filmbildes, das sich gegen Marion richtet, auf symbolischer Ebene Bedeutungsinhalte wie Gefahr, Aggression, Kampf usw. vermitteln wollten. Dass das Messer von links ins Bild kommt, entspricht der allgemeinen symbolischen Bedeutung von links als negativer Seite, allerdings kann man an dieser Stelle nicht beantworten, ob dieser strukturelle Subtext nun bewusst oder unbewusst in den Film geschrieben wurde.



Abb. 61: Indiana Jones – Jäger des verlorenen Schatzes © 2003 LUCASFILM LTD

Der Mann, der die Datteln im Haus des weisen Mannes vergiftet, nähert sich der Schüssel mit den Früchten von der linken Seite, um das Gift darüber zu leeren und auch das Nazi-U-Boot, das Indiana und Marion verfolgt, kommt von links ins Bild.



Abb. 62: Indiana Jones – Jäger des verlorenen Schatzes © 2003 LUCASFILM LTD

Eine weitere Tendenz, die sich im Film zeigt, ist, dass die linke obere Seite dem männlichen und die rechte untere dem weiblichen Prinzip zugeordnet werden kann, was dem „Modell struktureller Symbolik“ entsprechen würde.

In jener Szene als Indiana für sein neues Abenteuer packt, um nach Nepal zu fliegen, erinnert er sich an Marion und spricht mit Markus Brody über sie. Dabei hält Indiana seinen Blick konstant nach rechts unten gerichtet und wendet sich damit dem weiblichen Prinzip zu.



Abb. 63: Indiana Jones – Jäger des verlorenen Schatzes © 2003 LUCASFILM LTD

In der Eingangssequenz im Dschungel geht Indiana von links außen nach rechts hinein in einen Tunnel. Lässt er sich in die Unterwelt hinab wie in den Kartenraum oder die Quelle der Seelen, so geschieht dies von links oben nach rechts unten, wodurch eine Verortung des weiblichen Prinzips auf der rechten Seite vermittelt wird.



Abb. 64 und 65: Indiana Jones – Jäger des verlorenen Schatzes © 2003 LUCASFILM LTD

Bei der Flucht Indianas und Marions aus der Quelle der Seelen werden symbolisch gleich alle Hauptrichtungen eingesetzt. Der Weg zurück ins Leben geht schräg hinauf einem von oben kommenden weißen Licht entgegen, um dann aus der Unterwelt von links innen nach rechts außen in die Oberwelt zurückzukehren.



Abb. 66 und 67: Indiana Jones – Jäger des verlorenen Schatzes © 2003 LUCASFILM LTD

Der sich orientierende Blick der beiden Hauptdarsteller in die Zukunft geht nach rechts. In diesem Fall ist die Unterwelt und damit das weibliche Prinzip zwar auf der linken Bildseite

verortet, allerdings scheinen auf symbolischer Ebene andere Bedeutungsinhalte im Vordergrund zu stehen. In dieser Szene soll vor allem der Weg aus der Gefahr dargestellt werden. Hier würde sich eine symbolische Verbindung der linken Seite mit Negativität und Vergangenheit sowie der rechten Seite mit der Vorstellung von Zukunft bestätigen.

Befindet sich Marion an einem Tisch sitzend einem Mann gegenüber, dann ist sie immer auf der rechten Seite im Bild zu finden.



Abb. 68: Indiana Jones – Jäger des verlorenen Schatzes © 2003 LUCASFILM LTD



Abb. 69: Indiana Jones – Jäger des verlorenen Schatzes © 2003 LUCASFILM LTD

In der angedeuteten Liebesszene an Bord der Bantu Wind, wo die Geschlechterrollen vertauscht sind und Marion die aktive männliche Rolle übernimmt und Indiana passiv am Bett liegend die weibliche, befindet sie sich entsprechend der symbolischen Vorstellungen links oben im Bild und er rechts unten, was dem „Modell struktureller Symbolik“ entspricht und

klar vor Augen führt, dass weibliche und männliche Qualitäten nicht an das Geschlecht der jeweiligen Person gekoppelt sind.



Abb. 70: Indiana Jones – Jäger des verlorenen Schatzes © 2003 LUCASFILM LTD

Weitere Beispiele für eine Verortung des männlichen Prinzips auf der linken oberen Seite finden sich im Kapitel der oben-unten Symbolik.

Zusammenfassend kann man sagen, dass links-rechts symbolische Subtexte im Indiana Jones Film zu finden sind. Vor allem zeigt sich eine klare Tendenz, dass die linke Seite als die negativere Seite dargestellt wird. Wirklich auffällige rechtssymbolische Subtexte als gezielter Ausdruck für Positives sind im Film nicht zu finden. In Bezug auf die links-rechts Symbolik von Vergangenheit und Zukunft kann man gleichermaßen Belege für und wider die symbolischen Bedeutungen von links und rechts finden. In diesem Film ist zudem eine sehr deutliche Tendenz für eine Zuordnung von links zum männlichen und rechts zum weiblichen Prinzip festzustellen.

5.4.2 Oben-unten Symbolik

Oben-unten ist eines der wichtigsten Dualsysteme das man auch mit den Gegensatzpaaren Geist und Materie, Licht und Dunkelheit oder Himmel und Erde/Hölle beschreiben kann.³³¹ Die Höhe symbolisiert allgemein den Bereich des Göttlichen und des Geistes, aber auch das Ziel geistiger und moralischer Entwicklung.³³² Die Tiefe steht für das Dunkel, das Böse und

³³¹ Vgl. Biedermann: Knaurs Lexikon der Symbole S. 311-312

³³² Vgl. Becker: Lexikon der Symbole S. 130

Triebhafte sowie das negativ behaftete Materielle³³³ und die Unterwelt, die das Reich der Toten ist. Die Unterwelt wird oft auch mit der Vorstellung eines Meeres oder Flusses in Verbindung gebracht, die die Schwelle zur Unterwelt darstellen.³³⁴ Das Wasser, wenn es für eine undifferenzierte Wassermasse steht, symbolisiert den Beginn alles Seienden oder auch die Fülle aller Möglichkeiten. Es wird mit dem weiblichen Prinzip, der dunklen Tiefe, der Fruchtbarkeit und dem Mond in Verbindung gebracht.³³⁵

Der Himmel ist der Ort der Sonne,³³⁶ des Geistigen, Göttlichen sowie in patriarchalischen Kulturen des männlichen Prinzips und symbolisiert Transzendenz, Unendlichkeit und Höhe.³³⁷ Von oben kommen Licht und Regen, ohne die ein Leben auf dieser Welt nicht möglich wäre. Vermutlich hat der Mensch vor allem durch diesen Bezug auch das Göttliche im Himmel verortet. Die Symbolik des Jenseits ist stark mit der des Himmels verknüpft.³³⁸

Die Hölle ist der Ort des Teufels und dient, als Konstrukt der Religionen, der ewigen Strafe an verstorbenen Sündern. Das Wort Hölle könnte sich von der germanischen Totengöttin Hel ableiten. Symbole der Hölle sind das Feuer und die Finsternis.³³⁹

Die Erde entspricht in den meisten Kulturen dem weiblichen Prinzip und wird von einer Muttergöttin verkörpert. Das Motiv der heiligen Hochzeit zwischen dem männlichen Schöpfergott des Himmels und der Muttergottheit der Erde findet sich in vielen archaischen Mythen und Riten.³⁴⁰ Die Erde symbolisiert die Materie, die Fruchtbarkeit und in der Gestalt der „Großen Mutter“ im Kreislauf des Lebens nicht nur die Geburt sondern auch den Tod.³⁴¹

5.4.2.1 Oben-unten Symbolik im Indiana Jones Film

Im Indiana Jones Film wird die Symbolik von Höhe und Tiefe sehr offensichtlich zur Vermittlung von spezifischen Bedeutungsinhalten eingesetzt wie religiöse oder transzendente Vorstellungen, Geist, Intellekt, Vorstellungen von der Unterwelt oder Hölle. Die Darstellung des männlichen Prinzips nicht nur oben sondern vor allem links oben aber auch die des weiblichen Prinzips nicht nur unten sondern auch rechts unten würde diesen im „Modell struktureller Symbolik“ aufgezeigten Tendenzen entsprechen.

³³³ Vgl. Becker: Lexikon der Symbole S. 303

³³⁴ Vgl. Zerbst: Das große Lexikon der Symbole S. 405

³³⁵ Vgl. Becker: Lexikon der Symbole S. 323

³³⁶ Vgl. Biedermann: Knaurs Lexikon der Symbole S. 408

³³⁷ Vgl. Zerbst: Das große Lexikon der Symbole S. 223

³³⁸ Vgl. Biedermann: Knaurs Lexikon der Symbole S. 190-191

³³⁹ Vgl. Biedermann: Knaurs Lexikon der Symbole S. 201-202

³⁴⁰ Vgl. Biedermann: Knaurs Lexikon der Symbole S. 123

³⁴¹ Vgl. Becker: Lexikon der Symbole S. 74

Beim Weg durch einen Tunnel in der Eingangssequenz des Films wird durch von links oben einfallendes, bläuliches Licht nicht nur eine Gefahr angekündigt, sondern auch die Symbolik der Höhe vermittelt. In jener Szene befindet sich Indiana rechts unten im Bild und blickt nach links oben in Richtung der Quelle des blauen Lichtes. In diesem Moment wendet er sich dem männlichen Prinzip, hier dem Verstand, einer geistigen Erkenntnis oder einem göttlichen Hinweis auf eine Gefahr zu und kann so die drohende Gefahr abwehren (siehe Abb. 51).

In jener Szene am Anfang der eigentlichen Haupthandlung, wo Indiana die beiden amerikanischen Geheimdienstleute in ihrer Unwissenheit über die Bedeutung der Bundeslade aufklärt, sitzen diese an einem Tisch und befinden sich mit ihrer Kopfebene im rechten unteren Teil des Bildes während Indiana hier in der Verkörperung des männlichen Prinzips Verstand und Wissen symbolisiert und in stehender Position diagonal zu den beiden Agenten mit seinem Kopf immer links oben von ihnen bleibt.



Abb. 71: Indiana Jones – Jäger des verlorenen Schatzes © 2003 LUCASFILM LTD

In dieser Szene kommt es zu einer Übereinstimmung mit dem „Modell struktureller Symbolik“, wo das männliche Prinzip oben sowie tendenziell links und das weibliche unten sowie tendenziell rechts verortet werden. So wird in dieser Szene die Unwissenheit der Agenten rechts unten dem Intellekt Indianas links oben gegenübergestellt. Anders ist es, als Indiana beim weisen Mann über die Bedeutung der Inschriften auf dem Kopfstückes aufgeklärt wird, denn hier ist die Anordnung der Personen im Bild dem „Modell struktureller Symbolik“ entgegengesetzt. Indiana als Unwissender ist links oben zu finden und der weise Mann als Verkörperung des männlichen Prinzips, von Spiritualität und geistigem Intellekt bleibt im Bild rechts unten von Indiana platziert. Diese Szene beinhaltet im Gegensatz zur vorherigen weitere symbolische Subtexte wie jene der Lichtfärbung, oder eine weiße

Staubwolke, die durch den Raum fegt, nachdem Indiana das Wissen des weisen Mannes erlangt hat. Das deutet an, dass die Filmemacher bei dieser Szene um symbolische Subtexte bemüht waren und dennoch kam es auf struktureller Ebene nicht auch noch zu einer Übereinstimmung mit dem „Modell struktureller Symbolik“. Die Gründe dafür sind nebensächlich, allerdings zeigt sich, dass das Modell nur Tendenzen aufzuzeigen vermag.



Abb. 72: Indiana Jones – Jäger des verlorenen Schatzes © 2003 LUCASFILM LTD

Nachdem Indiana glaubt, Marion sei bei einer Explosion getötet worden, wendet er sich dem kleinen Äffchen zu, welches zuvor das Ziel Marions Zuneigung gewesen ist.



Abb. 73: Indiana Jones – Jäger des verlorenen Schatzes © 2003 LUCASFILM LTD

Indiana, der zuvor keinen emotionalen Bezug zu diesem Tier hatte, drückt nun durch diese Zuwendung seine liebevollen Gefühle für Marion aus, die er nach ihrem vermeintlichen Tod auf das Äffchen überträgt. Dabei fällt auf, dass sich Indiana entsprechend dem „Modell

struktureller Symbolik“ gegenüber dem Tier, welches in dieser Szene ein Symbol für Marion ist, oben in der Mitte des Bildes befindet, während das Äffchen als Sinnbild für das weibliche Prinzip rechts unten ist.

In einer Bar in Kairo symbolisiert Belloq, in der Szene befindet er sich rechts unten im Bild, als Gegenspieler Indianas dessen Unbewusstes. Indiana selber wendet sich in dieser Szene in die Richtung von Belloq und damit seinem eigenen Unbewussten, welches man auch dem weiblichen Prinzip zurechnen kann, zu.



Abb. 74: Indiana Jones – Jäger des verlorenen Schatzes © 2003 LUCASFILM LTD

Während des Gesprächs, in welchem Belloq Indiana damit konfrontiert, dass sie sich im Grunde sehr ähnlich sind, da für beide die Archäologie die wahre Religion sei, hält Indiana, der Belloq im Grunde verachtet, seinen Blick konstant nach rechts unten gerichtet, während Belloq tendenziell nach oben blickt.



Abb. 75: Indiana Jones – Jäger des verlorenen Schatzes © 2003 LUCASFILM LTD

Dadurch wird verdeutlicht, dass Indiana sich mit den Abgründen seiner Persönlichkeit noch nicht auseinandersetzen will und diese in der Konfrontation mit Belloq lieber gut verdrängt im Unbewussten belassen möchte, während Belloq sich seines eigenen Charakters und des Charakter von Indiana voll bewusst ist. Unterstrichen wird diese Tatsache auch noch durch den lichtsymbolischen Subtext, wobei Belloq hell angeleuchtet und Indiana dunkel wie ein Schatten präsentiert wird.

Als sich Indiana in den Kartenraum abseilt, offenbart sich ihm durch von links oben einfallendes Licht als Symbol für das Göttliche der Standort der Bundeslade (siehe Abb. 39 und 53). Auch die blauen Blitze als Ausdruck für die Macht Gottes, die sich bei der Grabung nach der Lade am Nachthimmel entladen, kommen zumeist von links oben oder aus der oberen Mitte des Bildes und symbolisieren göttliche Macht (siehe Abb. 55).

Eine einfachere symbolische Botschaft bietet der Blick von oben auf den toten Affen, der von den vergifteten Datteln gegessen hat. Unterstrichen von der roten Farbe des Teppichs auf dem der tote Affe liegt, wird durch die Vogelperspektive der Blick nach unten ermöglicht und damit eine symbolische Verbindung zur Hölle und zur Unterwelt hergestellt.



Abb. 76: Indiana Jones – Jäger des verlorenen Schatzes © 2003 LUCASFILM LTD

Eine weitere Verbindung zur Unterwelt zeigt sich in jener Szene, als Indiana sich in die Quelle der Seelen hinunterlässt und man von oben auf Indiana und die unter ihm liegende Dunkelheit mit all ihren Gefahren blickt.



Abb. 77: Indiana Jones – Jäger des verlorenen Schatzes © 2003 LUCASFILM LTD

Bei Indianas und Marions Flucht aus dieser Unterwelt ist der Weg in die Freiheit durch ein helles Licht oben in der Mitte des Bildes gekennzeichnet (siehe Abb. 22).

Bei der Ladeöffnungszeremonie auf der Insel der Nazis symbolisiert die Feuersäule, die durch ein sich im Himmel öffnendes Fenster senkrecht emporsteigt die Verbindung zum Göttlichen und damit dem männlichen Prinzip. Die Insel, umgeben vom Meer als Ausdruck des weiblichen Prinzips, stellt zudem eine symbolische Verbindung zu der mythischen Vorstellung vom Urchaos her, welches die göttliche Schöpfung bedroht und von der göttlichen Wesenheit überwunden werden muss. Diese Szene symbolisiert die Bedrohung durch den Nationalsozialismus für die Ordnung der Welt, die nun durch Gott überwunden werden muss, wenn die Welt nicht in einem Chaos versinken soll.



Abb. 78: Indiana Jones – Jäger des verlorenen Schatzes © 2003 LUCASFILM LTD

Zusammenfassend kann man feststellen, dass im Film eine klare oben-unten Symbolik zum Einsatz kommt. Die Höhe, der Himmel, die Sonne sowie Licht werden symbolisch eingesetzt um das männliche Prinzip, das Göttliche oder Absolute, sowie Geist, Verstand und Bewusstsein aber auch die Oberwelt zu symbolisieren. Eindeutig ist auch der Einsatz der Symbolik der Tiefe, um das Unbewusste, das Böse, die Unterwelt, die Hölle oder im Dunkeln lauernde Gefahren zu vermitteln.

6 Mythos in Indiana Jones – Jäger des verlorenen Schatzes

Der Hauptmythos, der die Grundstruktur dieses Abenteuerfilmes bildet, ist der Heldenmythos, der hier mit all seinen Strukturelementen aus der Filmhandlung herausgearbeitet werden soll. Der Heldenmythos als religiöses Zeichensystem erzählt von einer Metamorphose, einer Wandlung, die jeder Mensch im Laufe seines Lebens auf verschiedenen Ebenen durchlebt. In dieser Bedeutung beschreibt er die Grundstruktur des menschlichen Lebens selbst, das einem ewigen Wandel unterworfen ist und das macht ihn so universell einsetzbar und verstehbar. Der Heldenmythos kann darum von anderen religiösen wie auch nicht religiösen Zeichensystemen aufgegriffen werden, wenn Erzählungen von einem menschlichen Wandlungs-, Reife-, oder Lernprozess berichten.

Der Film besteht so wie der Heldenmythos aus drei Akten, Aufbruch – Initiation – Rückkehr, die hier nun einzeln besprochen werden. Es wird sich zeigen, dass sich Spielberg und Lucas im Großen und Ganzen sehr genau an die von Campbell vorgeschlagenen Abläufe gehalten und ihre Filmgeschichte rund um die Fixpunkte des Heldenmythos entwickelt haben.

6.1 Die Heldenreise in Indiana Jones – Jäger des verlorenen Schatzes

Die Reise eines Helden steht als Metapher für individuelle geistige Entwicklung, wobei die verschiedenen Landschaften oder Orte, in denen sich der Held beweisen muss, für verschiedene Aspekte der menschlichen Psyche stehen. Besonders deutlich wird diese Symbolik, wenn sich mit der Reise des Helden auch eine Suche verbindet. Das Objekt der

Suche ist von besonderem Wert und symbolisiert das Ziel der Reise – Erleuchtung und Selbsterkenntnis.³⁴² Für Joseph Campbell, an dessen Darstellung des Heldenmythos sich Spielberg und Lucas orientiert haben, ist die Heldenreise ein Symbol für das Erwachsenwerden eines Menschen, der die Unreife der Kindheit verlässt und mutig zu Selbstsicherheit und Selbstverantwortung findet. Die Bedeutung der Prüfungen auf der Heldenreise findet sich in der Antwort auf die Frage, ob der Held nun auch wirklich all die notwendigen Tugenden besitzt, um sich als wahrer Held herauszustellen. Die höchste Prüfung eines Helden sieht Campbell darin, inwieweit dieser es schafft sich einem höheren Ziel oder aber einem anderen Menschen zu weihen, denn in der Selbstlosigkeit, wenn man nicht mehr zuerst an die Selbsterhaltung und die eigenen Belange denkt, kommt es zu einem „wahrhaft heroischen Bewusstseinswandel“. Das Bewusstsein des Helden wird schließlich „durch die Prüfung selbst oder durch erleuchtende Offenbarungen“ gewandelt.³⁴³

6.1.1 Der erste Akt: Aufbruch

Im ersten Akt verlässt Indiana Jones die Alltagswelt und folgt dem Ruf des Abenteurers, um die Bundeslade zu finden. Indiana, der für seine Jagd nach historischen Artefakten bekannt ist, gerät im Auftrag des amerikanischen Geheimdienstes in dieses Abenteuer im Grunde nur wegen seiner Kenntnisse in Archäologie, Okkultismus und Schatzjägerei. Seine persönliche Motivation ist sicherlich weder religiöser noch politischer Natur, allerdings reizt ihn als Archäologe die Aussicht, die Bundeslade zu finden und sie für das Museum seiner Universität zu bekommen, wie ihm von den US-Agenten versprochen wird. Zudem wird er für diesen Auftrag gut bezahlt. Indianas Berufung ins Abenteuer dient vorerst keinem höheren Zweck. Für den amerikanischen Geheimdienst ist der Auftrag politisch-militärisch begründet und Indiana folgt seiner wissenschaftlichen Neugier (*Berufung*).

Indiana erkennt nach den ersten abenteuerlichen Turbulenzen, dass er wohl oder übel sein idealisiertes Selbstbild zurücklassen muss, um in dieses Abenteuer zu gehen. Konfrontiert wird er damit bei seinem Gespräch mit Belloq, der im Grunde Indianas eigene dunkle und verdrängte Seite darstellt. Belloq ist letztlich nur das Spiegelbild Indianas Schattens, den dieser als Held in sich erkennen und überwinden muss.

Da Indiana das Wagnis des Abenteurers eingeht, trifft er auf einen weisen Mann, der ihm nicht nur den Inhalt der Inschrift auf dem Kopfstück offenbaren kann, sondern auch auf die

³⁴² Vgl. Molyneaux: Heilige Plätze S. 38

³⁴³ Campbell: Die Kraft der Mythen S. 152

Gefahren, die von der Bundeslade ausgehen, hinweist (*übernatürliche Hilfe*). Das Wissen um die Macht der Lade und die damit verbundenen Gefahren interessiert Indiana zu diesem Zeitpunkt nicht, er will nur die Lade finden und dazu braucht er die Übersetzung der Inschrift. Noch ist er eben kein Held und erkennt die Bedeutung der warnenden Worte des Weisen nicht. Allerdings kann Indiana einen Teil der übernatürlichen Hilfe gleich einsetzen. Da er nun das Längenmaß für den zum Kopfstück passenden Stab kennt, kann er im Kartenraum den Standort der Lade ermitteln.

Als sich Indiana in die Quelle der Seelen hinunterlässt, gelangt er in die Abenteuerwelt (*Überschreiten der ersten Schwelle*). Diese Schwelle zu überschreiten, bedeutet für Indiana mit seiner größten Angst konfrontiert zu werden, der Angst vor Schlangen. Bereits oben an der Öffnung zur Quelle der Seelen, sieht Indiana unten in der Dunkelheit die unzähligen schwarzen Schlangen, die ihn dort erwarten. Er hadert auch einen Moment lang damit, dass es nicht andere Gefahren sind, denn für ihn wäre alles leichter zu ertragen als die Konfrontation mit Schlangen. Aber nachdem diese Abenteuerreise ja die seine ist, muss er als Held auch mit seinen größten Ängsten konfrontiert werden. Indiana überwindet sich, nimmt all seinen Mut zusammen und lässt sich hinab in die Schlangengrube. Der Moment der Selbstvernichtung ist gekommen, denn in der Abenteuerwelt mit all ihren Prüfungen beginnt Indianas neues Leben.

6.1.2 Der zweite Akt: Initiation

Im zweiten Akt kommt es zur Konfrontation mit der neuen Welt, wo sich Indiana nun wirklich inmitten all der Schlangen auch noch Auge in Auge mit einer Kobra seiner Angst stellen muss (*Weg der Prüfungen*). Er überwindet sie und bekämpft die Schlangen mit Feuer, um sich so den Weg zur Bundeslade freizuhalten, die er sogleich nach deren Bergung an Belloq und die Nazis verliert. Der Weg der Prüfungen ist lang und Indiana geht ihn, immer mit dem Ziel vor Augen die Lade in seinen Besitz zu bringen. Alles andere ist für Indiana nebensächlich, sogar Marion deren Leben er für sein Ziel aufs Spiel setzt. Indiana verhält sich auf seinem Weg nicht eben heldenhaft, aber erst im Versagen liegt die Möglichkeit mit seinen Abgründen konfrontiert zu werden und an diesen zu wachsen, um so zu einem Helden zu werden. Der Weg der Prüfungen führt Indiana letztlich auf die geheime Insel der Nazis, wo die Lade in einer Zeremonie geöffnet werden soll.

Hier erst erkennt Indiana sein wahres Selbst. Nachdem Indiana Marions Leben bereits einmal wegen der Bundeslade, die für ihn im Grunde nur ein historisches Artefakt ist, aufs Spiel gesetzt hat, wird ihm klar, wie ähnlich er Belloq wirklich ist. Dieser hat ihm schon zu Beginn

der Reise gesagt, dass beider Religion die Archäologie ist, aber da wollte Indiana sich das nicht eingestehen. Der Moment für Indiana seine eigenen menschlichen Abgründe zu erkennen, ist jener, wo er in der Wüste trotz großer Drohgebärde nicht wirklich bereit ist, die Bundeslade zu zerstören, um Marion vor den Nazis zu retten und Belloq, der Indiana mit dessen Abgründen konfrontiert, weiß das nur zu gut. Indiana stellt sein wissenschaftliches Interesse an der Lade über den Wert eines Menschenlebens. Erst in der Erkenntnis dieses menschlichen Abgrunds liegt für Indiana die Möglichkeit heldenhaft über sich hinauszuwachsen.

So kommt Indiana gemeinsam mit Marion als Gefangene der Nazis an den Ort der Ladeöffnungszeremonie (*gefährlichster Ort*). Nun wird sich zeigen, ob Indiana in einer letzten Prüfung auf Leben und Tod zu einem wahren Helden werden kann oder nicht (*schwerste Prüfung*). Mit Marion an einen Pfahl gebunden beobachten die beiden, die von Belloq durchgeführte Zeremonie. Noch freut sich Indiana, als die Lade geöffnet wird und zum Missfallen von Dietrich und Entsetzen von Belloq statt der Steintafeln nur Sand in der Lade zu finden ist, über deren Misserfolg.

Als allerdings Licht- und Feuerstrahlen beginnen aus der Lade zu strömen, wird Indiana bewusst, dass die Lade nicht nur ein archäologisches Artefakt oder ein Symbol für die Macht Gottes ist. Sie ist die Macht Gottes selbst und die darf niemand sehen, ohne mit dem Leben dafür zu bezahlen. Die Einsicht anzuerkennen, dass es etwas Größeres gibt als ihn selbst, seinen geistigen Hochmut zurückzulassen und in Demut vor der höheren Macht zu verbleiben, rettet Indiana letztlich das Leben (*das Erlangen des Elixiers*). Als sich Indiana von der Erkenntnis des Geheimnisses der Bundeslade mit geschlossenen Augen abwendet, also darauf verzichtet Gottes Macht anzuschauen, besteht er seine schwerste Prüfung. In diesem Moment ist er über sich selber hinausgewachsen und wird symbolisch als wahrer Held wiedergeboren. Indiana der als Wissenschaftler immer nur nach Fakten und neuem Wissen sucht, überwindet das Bedürfnis seines Egos und wählt bewusst die Unwissenheit, um letztlich sein und Marions Leben dadurch zu retten.

6.1.3 Der dritte Akt: Rückkehr

Im dritten Akt kehrt Indiana Jones wieder in seine alte Welt zurück (*Rückkehr über die Schwelle*) und trifft dort mit seinem neuen Wissen auf die Gesellschaft, die im Film von den Agenten des amerikanischen Geheimdienstes repräsentiert wird. Er versucht den ignoranten Agenten, die auch noch wortbrüchig geworden sind und keinesfalls vorhaben dem Museum

die Bundeslade zu überlassen, die wahre Bedeutung der Lade zu vermitteln. Die Gesellschaft allerdings scheint für Indianas Erkenntnisse noch nicht bereit zu sein.

Um sein Abenteuer zu vollenden, müsste Indiana in der Alltagswelt noch eine letzte Prüfung bestehen, in welcher er sein neu erworbenes Wissen, das Elixier, nun nicht mehr nur zur Wandlung von sich selber sondern auch der anderen Menschen einsetzen müsste. Erst wenn der Held diese Prüfung (*letzte schwere Prüfung*) besteht, dann würde er auch in der Alltagswelt als wahrer Held wiedergeboren werden. In diesem Film wird Indiana verwehrt sein Abenteuer zu vollenden und eine letzte Herausforderung erfolgreich zu bestehen. Da Indiana das Wissen um die Macht der Lade nicht mehr an die Gesellschaft weitergeben kann, muss er sein Abenteuer wiederholen, was er dann ja auch in den folgenden Indiana Jones Filmen macht.

Der Heldenmythos als Ausdruck von menschlichen Lernprozessen im Verlauf eines Lebens ist für gewöhnlich ein vertrautes Lebensmuster. Jeder Mensch kennt Situationen, in welchen man sich überwinden muss, wo man mit Neuem und Unbekanntem konfrontiert wird und wie es ist, sich mit eigenen Ängsten oder Problemen auseinanderzusetzen. Darum ist der Heldenmythos besonders gut geeignet, ein Publikum in den Bann eines Filmes zu ziehen und ihm die Identifikation mit der Heldenfigur zu ermöglichen. Je größer die Teilnahme am Geschehen eines Filmes ist, nicht nur auf geistiger sondern vor allem auf emotionaler Ebene, desto stärker wirken die vermittelten Inhalte auf den Einzelnen.

Indiana als Repräsentant des gewöhnlichen Durchschnittsmenschen bricht stellvertretend für die Gesellschaft in das Abenteuer auf und erlangt zum Helden gereift einerseits die Erkenntnis von der Allmacht Gottes und andererseits das Wissen, dass letztlich nur der in seinem Kern wahrhaft gute Mensch am Ende siegreich sein kann. Das Richtige aus dem falschen Grund zu tun, unterscheidet sich kaum vom Falschen selbst. Dazu werden im Film allgemeingültige Werte und Tugenden wie Heldenmut, Opferbereitschaft, Verzicht, Selbstüberwindung und Demut symbolisch den menschlichen Schwächen von Sadismus, Hochmut, Größenwahn und Machtstreben gegenübergestellt. Indiana kämpft gegen sein alter Ego Belloq und die Nazis und nur dadurch, dass er selber zu einem besseren Menschen heranreift, kann er diese letztlich besiegen. Mit diesem Kampf eines unvollkommenen Menschen, der durch die Entwicklung seiner Persönlichkeit zu einem besseren heranreift, sollten sich die meisten Zuseher identifizieren und im besten Fall vielleicht auch Bestätigung oder Anregungen in Bezug auf eigene Verhaltensweisen daraus ziehen können.

7 Nationalsozialistische Symbole und Mythen

Im Film „Indiana Jones – Jäger des verlorenen Schatzes“ kommt es in der manifesten Filmhandlung zu einem offensichtlichen Aufeinandertreffen religiöser Zeichensysteme, mit ihren Symbolen und Mythen. Der Nationalsozialismus als totalitäres System und religiöser Extremismus wird thematisiert und dem jüdischen Glauben gegenübergestellt. Die Konfrontation zwischen Gut und Böse spielt sich in der Handlung selber sowie auf symbolisch-mythischer Ebene ab. Letztlich siegt der Gott der jüdisch religiösen Tradition über einen nationalsozialistisch vergöttlichten Hitler. Nachdem die Bundeslade als Symbol für die jüdische Religion und die mit der Lade verknüpften Mythen bereits ausführlich besprochen wurde, soll hier nur ein kurzer Überblick über einige nationalsozialistische Symbole und Mythen gegeben werden.

7.1 Nationalsozialistische Symbolik

Der Nationalsozialismus, der von seiner Struktur her als politische Religion zu verstehen ist,³⁴⁴ brachte ein eigenes neues Symbolsystem hervor, das den religiösen Impuls der Menschen ansprach, sie aber auch zu manipulieren verstand. Die ganze Präsentation sowie Propaganda der nationalsozialistischen Ideologie wurde durch starke Symbole, Mythen und Riten in einen religiösen Kontext gesetzt, mit dem Ziel eine religiös-übernatürliche Atmosphäre zu schaffen, die die Menschen, mit ihrem Bedürfnis sich hinzugeben und einer höheren Sache zu weihen, gefangen nehmen sollte.³⁴⁵ Anhand der nationalsozialistischen Symbole wird die starke Wirkung von Symbolen auf Menschen besonders deutlich.

Adolf Hitler selber suchte nach einem geeigneten Symbol für seine Partei, die NSDAP und kreierte bereits 1920 die Hakenkreuzfahne. Das Rot der Fahne stand für den sozialen Gedanken der Bewegung, der weiße Kreis für die nationalistische Idee und das schwarze Hakenkreuz für den Kampf und den Sieg der arischen Rasse. Im Gegensatz dazu hatten die anderen Parteien der Weimarer Republik keine Symbole von solcher Kraft. Man kann

³⁴⁴ Vgl. Maier: Das Doppelgesicht des Religiösen S. 66

³⁴⁵ Vgl. Carmin: Das schwarze Reich S. 161

vermuten, dass die starke Symbolkraft der Hakenkreuzfahne sowie die zahlreichen anderen nationalsozialistischen Symbole zum politischen Aufstieg der NSDAP beitrugen.³⁴⁶

Die „Blutfahne“, mit der auf den Nürnberger Reichsparteitagen neue Parteifahnen und Banner rituell eingeweiht wurden, war eines der wichtigsten nationalsozialistischen Symbole überhaupt,³⁴⁷ denn sie war mit „Märtyrerblut“ getränkt. Bei Hitlers gescheitertem Novemberputsch im Jahr 1923 auf die bayerische Regierung kamen in einem Feuergefecht mit Polizisten sechzehn Mitglieder der NSDAP ums Leben. Hochstilisiert zu Märtyrern der Bewegung wurden sie später kultisch verehrt und die Parteifahne, die die Putschisten bei sich getragen hatten, wurde als Blutfahne in den heiligen Status einer Passionsreliquie erhoben.³⁴⁸

Die Blutfahne wurde so zum Beweis für die Legitimation des Nationalsozialismus und bot die kulturelle Grundlage und Voraussetzung für den angestrebten „Sieg“ der Bewegung. Wie das christliche Kreuz symbolisierte sie die Erlösung des deutschen Volkes durch das Blutopfer der Märtyrer. Sie stand aber auch für die Verwandlung jedes Einzelnen, der dem Nationalsozialismus folgte, denn das ewige Blut des reinrassigen deutschen Volkes floss auch in jedem Mitglied der Bewegung. Es den Märtyrern gleichzutun und das eigene Blut für Führer und Vaterland zu opfern, wurde durch die starke Symbolkraft der Blutfahne fast zur Voraussetzung jedes gläubigen Nationalsozialisten.³⁴⁹ Das „heilige Blut“ symbolisierte die Reinheit und Erhabenheit der arischen Rasse. Brachte jemand ein körperliches Opfer im Einsatz für die Partei, dann wurde ihm der „Blutorden“ als Symbol für seine Opferbereitschaft für die gemeinsame Sache verliehen.³⁵⁰

Nach dem Putschversuch in Landsberg inhaftiert, schrieb Hitler sein fast achthundert Seiten langes Werk „Mein Kampf“, das meist in schwarzes Leder gebunden mit Goldprägung die „Bibel“ des deutschen Volkes werden sollte. Bis Kriegsende wurde es über zehn Millionen Mal verkauft und dürfte in den meisten deutschen Haushalten zu finden gewesen sein.³⁵¹ Die „heiligen Worte“ des Führers gleich einer religiösen Offenbarung waren Pflichtlektüre.

Alle Bereiche des öffentlichen Lebens waren vom Führerkult geprägt, so wurde 1933 der Hitlergruß „Heil Hitler“ als symbolische Geste mit erhobenem rechtem Arm für Beamte verpflichtend eingeführt,³⁵² 1934 auf den Schulen³⁵³ und 1936 für Geistliche.³⁵⁴ Selbst bei

³⁴⁶ Vgl. Shirer: Aufstieg und Fall des Dritten Reiches S. 42-43

³⁴⁷ Vgl. Carmin: Das schwarze Reich S. 161-162

³⁴⁸ Vgl. Hesemann: Hitlers Religion S. 221

³⁴⁹ Vgl. Taylor: Symbol and Ritual under National Socialism S. 509-510

³⁵⁰ Vgl. Jochmann: Adolf Hitler S. 133

³⁵¹ Vgl. Hesemann: Hitlers Religion S. 212-214

³⁵² Vgl. Kershaw: Hitlers Macht S.133

³⁵³ Vgl. Schneider: Alltag unter Hitler S. 29

³⁵⁴ Vgl. Schneider: Alltag unter Hitler S. 45

der Hochzeitszeremonie hatte das Brautpaar seit 1935 anstatt mit dem „Ja-Wort“ mit „Jawohl, Heil Hitler“ zu antworten.³⁵⁵

Hitler selber mutierte zu einem Symbol für Freiheit, Ehre, Aufrichtigkeit, Hoffnung, Gerechtigkeit und das deutsche Vaterland. Eine Berührung von ihm kam einer Segnung gleich, er war ein Retter in messianischer Gestalt.³⁵⁶ Die Juden als Untermenschen und Unglück der deutschen Nation symbolisierten den Teufel, den Betrug, rassische Minderwertigkeit³⁵⁷ und mussten zur Kennzeichnung den gelben Judenstern sichtbar auf ihrer Kleidung angebracht tragen.³⁵⁸

Politisch, religiöse Symbole durchdrangen förmlich den Lebensalltag des Dritten Reiches und trugen zu den katastrophalen Folgen des Nationalsozialismus bei. Diese Symbole schufen Identitäten wie den Arier und den Nichtarier und sie halfen dabei die Gesellschaft in Herrenmenschen und Untermenschen zu spalten. Die Handlungsbereitschaft sowie die Motive gegen Juden vorzugehen oder aber gegen andere Länder in den Krieg zu ziehen, wurden durch jene nationalsozialistischen Symbole unterstützt und hervorgebracht.

7.2 Nationalsozialistische Mythen

„Wir tun gut daran, anzunehmen, dass das, was die Mythologie von Göttergestalten zu berichten weiß, die Erinnerung ist an eine einstige Wirklichkeit“, sagte Adolf Hitler bei einem seiner Monologe im Führerhauptquartier.³⁵⁹ Die germanische Mythologie aber auch andere Mythen, wie der Mythos von einer jüdischen Weltverschwörung oder der „Blut und Boden“ Mythos waren Teil des nationalsozialistischen religiösen Extremismus und Wegbereiter des Zweiten Weltkrieges.

Der Verein „Deutsches Ahnenerbe“ zur Erforschung der germanischen Frühgeschichte, der 1935 vom Reichsführer-SS Heinrich Himmler und sechs Gleichgesinnten, darunter Reichsbauernführer Richard Walther Darré, gegründet wurde, war maßgeblich an der Konstruktion der nationalsozialistisch-germanischen Mythen beteiligt.³⁶⁰

³⁵⁵ Vgl. Schneider: Alltag unter Hitler S. 38

³⁵⁶ Vgl. Knopp: Der Verführer S. 63-67

³⁵⁷ Vgl. Schubert: Jüdische Geschichte S. 114-115

³⁵⁸ Vgl. Schneider: Alltag unter Hitler S. 170

³⁵⁹ Jochmann: Adolf Hitler S. 232

³⁶⁰ Vgl. Kater: Das Ahnenerbe der SS S. 11

Mit seinem Werk „Neuadel aus Blut und Boden“³⁶¹ prägte Darré den „Blut und Boden“-Mythos, dem die romantische Idee zugrunde lag, dass in der germanischen Vorgeschichte ein sesshafter, reinrassiger Bauer mit einem fortpflanzerischen Rassebewusstsein sein Land bebaute. Diese Ideologie fand bei Hitler wie Himmler volle Unterstützung, da jene selber an der rassischen Aufzucht des deutschen Volkes interessiert waren. Das Ziel war eine rassenhygienische Agrar- und Bevölkerungspolitik zu betreiben und ein reinrassiges Bauerntum vor allem aus dem biologisch einwandfreien „Menschenreservoir der SS“ heranzuziehen, das der neue deutsche Adel werden sollte.³⁶² So erging 1939 ein ausdrücklicher Zeugungsbefehl von Himmler an SS und Polizei, der da lautete, dass jedes Mitglied innerhalb oder außerhalb einer Ehe eine Frau zu schwängern hatte.³⁶³

Darré stellte dem Mythos des sesshaften, germanischen Erbbauern, der wegen seiner Tüchtigkeit erwählt war, das Geschlecht fortzupflanzen, den Mythos des jüdischen Händlers gegenüber, der für das unproduktive Menschentum stand.³⁶⁴ Anders als Darrés Mythos vom sesshaften, germanischen Bauern, der sein Land bebaut und im Notfall auch verteidigt, glaubten Hitler sowie Himmler an den Mythos vom Wehrbauern, der im Osten neues Land erobert, um dieses dann zu bestellen. Himmler sah in der SS einen nationalsozialistischen, soldatischen Orden nordischer Männer mit einem ausgeprägten Willen zum Kampf,³⁶⁵ denn erst im Kampf, der einer dauernden Bewährungsprobe gleichkommt, würde die Auslese der höchsten Rasse erfolgen.³⁶⁶

Nach dem Anschluss Österreichs wollte Himmler sein „Ahnenerbe“ auch in der Ostmark verankern. Sein Vertrauensmann bei diesem Unterfangen war der Altgermanist Otto Höfler,³⁶⁷ der nach Untersuchungen alt-nordischer und deutscher Mythen³⁶⁸ zu dem Schluss kam, dass der mythisch-heroische Totenkult der Männerbünde einen Mittelpunkt des germanischen Lebens und eine mächtige Quelle für religiöse, ethische und historisch-politische Kräfte bildete, denn es würde eine verpflichtende Verbundenheit der Lebenden mit ihren verstorbenen Ahnen geben. Diese Verbundenheit betrachtete Höfler als Religionsform und Grundpfeiler der volkhaften Kultur.³⁶⁹ Damit kreierte Höfler den Mythos einer ewigen,

³⁶¹ Vgl. Broszat: Chronik – Die NSDAP in der Weimarer Republik S. 78

³⁶² Vgl. Kater: Das Ahnenerbe der SS S. 25-27

³⁶³ Vgl. Schneider: Alltag unter Hitler S. 150

³⁶⁴ Vgl. See: Deutsche Germanen-Ideologie S. 95-96

³⁶⁵ Vgl. Kater: Das Ahnenerbe der SS S. 39

³⁶⁶ Vgl. Funke: Großmacht und Weltmachtstreben S. 203

³⁶⁷ Vgl. Kater: Das Ahnenerbe der SS S. 83

³⁶⁸ Vgl. Höfler: Kultische Geheimbünde der Germanen S. 1. Höfler analysierte unter anderem den Mythos vom „Wütenden Heer“, dabei geht es um eine geisterhafte Schar wilder Wesen, die rasend die Nacht durchstürmen und sich oft bewaffnet im Gefolge eines dämonischen Führers befinden. Im Mittelpunkt dieses Mythos steht der Germanengott Wodan.

³⁶⁹ Vgl. Höfler: Kultische Geheimbünde der Germanen S. VII-VIII

verpflichtenden Verbundenheit des Germanen mit seinen verstorbenen Ahnen. Höfler etablierte ein neues Bild von einem bisher unfanatischen, religiös indifferenten, beherrschten, sippenbewussten, aber unpolitischen Germanen, der nun ekstatisch war³⁷⁰ seinen Verpflichtungen gegenüber seinen Ahnen nachzukommen, sei es in der reinrassigen Menschengeschichte, der Vernichtung anderer Rassen oder im Krieg.

Ein weiterer entscheidender Mythos, den die Nationalsozialisten wieder aufgriffen, war der einer jüdischen Verschwörung, die Weltherrschaft zu übernehmen, die durch die „Protokolle der Weisen von Zion“ belegt werden sollte. Diese Protokolle wären während des ersten Zionistenkongresses 1897 entstanden, stellten sich aber als politisch motivierte Fälschung des russisch-zaristischen Geheimdienstes heraus. Nichtsdestotrotz wurden sie nach 1918 übersetzt und fanden weltweite Verbreitung und Resonanz.³⁷¹ Hitler selber glaubte an die Echtheit dieser Protokolle und verarbeitete diese inhaltlich in seinem Werk „Mein Kampf“.³⁷² Auch der im Mittelalter entstandene Mythos vom jüdischen Ritualmord an Christen wurde von den Nationalsozialisten propagandistisch wieder belebt.³⁷³

Ein weiterer Mythos, dem Hitler letztlich selber verfiel, war der um seine eigene Person – der Hitler-Mythos. Sah Hitler den Kult um seine Person bis 1935 noch als Mittel die Bevölkerung für sich zu gewinnen, so wurde er 1936 Opfer seiner eigenen nationalsozialistischen Propaganda, denn ab da soll sich Hitler, wie Ian Kershaw anhand von öffentlichen Führerreden analysiert hat, wirklich als jene heroisch-messianische Führergestalt gesehen haben, die dem vorgegebenen Weg einer Vorsehung folgen würde.³⁷⁴

Die Mythen vom „Endsieg“ und den „Wunderwaffen“, die diesen ermöglichen sollten, wurden vom Propagandaministerium bis in die letzten Kriegswochen aufrecht erhalten, um die Bevölkerung bis zuletzt zum Durchhalten zu bewegen. Trotz evidenter Aussichtslosigkeit der Kriegslage hielten die meisten Menschen an ihrem Glauben an einen „Endsieg“ fest und klammerten sich an das Versprechen der Propaganda, doch noch eine Wende herbeiführen zu können.³⁷⁵

Neben den hier gebrachten Beispielen nationalsozialistischer Mythen gab es noch viele und sie dienten wie der Hitler-Mythos oder der von der jüdischen Weltverschwörung der Durchsetzung der nationalsozialistischen Ideologie. Die unmittelbare und teilweise auch

³⁷⁰ Vgl. See: Barbar, Germane, Arier S. 332

³⁷¹ Vgl. Schubert: Jüdische Geschichte S. 113

³⁷² Vgl. Zentner: Adolf Hitlers Mein Kampf S. 151

³⁷³ Vgl. Schubert: Jüdische Geschichte S. 115

³⁷⁴ Vgl. Kershaw: Der Hitler-Mythos S. 105-106

³⁷⁵ Vgl. Frei: Der Führerstaat S. 199-200

unbewusste Wirkung von Symbolen und Mythen gibt ihnen in ihrer Wirkung eine Macht, die nicht unterschätzt werden darf.

7.3 Indiana Jones und die Nazis

In „Indiana Jones – Jäger des verlorenen Schatzes“ greifen Spielberg und Lucas, indem sie die Filmhandlung in der Zeit vor dem Zweiten Weltkrieg spielen lassen, die jüngere Zeitgeschichte auf und nutzen diese als historischen Rahmen. In Bezug auf die Nationalsozialisten verweisen sie auf Hitlers und Himmlers Interesse am Okkulten sowie der germanischen Geschichte und die damit im Zusammenhang stehende weltweite „wissenschaftliche“ Forschungstätigkeit. Dieser historische Hintergrund setzt die im Film dargestellte Suche der Nazis nach der Bundeslade, einem jüdisch religiösen Artefakt, in einen glaubhaften Kontext.

Aus historischer Sicht wird im Film jedoch die verbrecherische Haltung der Nationalsozialisten gegenüber dem Judentum, die mit einem geplanten Genozid endete, nicht einmal in ihren Ansätzen gestreift. Allein vor der Ladeöffnungszeremonie äußert Dietrich sein Unbehagen, da Belloq einen jüdischen Ritus durchführen würde, was diesen historischen Konflikt zumindest andeutet.

Trotzdem greift der Film das Aufeinandertreffen verschiedener religiöser Systeme auf, denn das Judentum wird als Macht des Guten symbolisch dem Nationalsozialismus als Macht des Bösen gegenübergestellt. Das geschieht keinesfalls subtil oder differenziert sondern offensichtlich und eindimensional. Dadurch wird der Mythos vom ewigen Kampf zwischen Gut und Böse als Rahmen der Filmhandlung für den Zuseher klar erkennbar in den Vordergrund gestellt. Der Kampf zwischen Gut und Böse wird im Film durch die Gegenüberstellung des jüdischen Gottes und Hitler symbolisiert. Die Protagonisten des Filmgeschehens müssen sich nun auf ihren Wegen zwischen diesen beiden Seiten entscheiden und letztlich auch die Konsequenzen dafür tragen. Wie in der „Offenbarung des Johannes“ kommt es zu einem Endkampf in welchem das Böse vernichtet wird und das Gute siegt. Indiana und Marion, die sich für die gute Seite entschieden haben, werden in der Abenteuerwelt, wo der Kampf zwischen Gut und Böse ausgetragen wird, mit dem „ewigen Leben“ belohnt. Die reale Welt allerdings bleibt von diesen Geschehnissen unberührt, da sie für die letzten Erkenntnisse von Gut und Böse noch nicht reif genug ist. Am Ende des Films offenbart sich durch die Ignoranz

der amerikanischen Geheimdienstagenten, die die Bedeutung der Lade noch gar nicht verstehen können, eine gewisse Graufärbung in der weißen Weste der „guten Seite“, die die Amerikaner in ihrem Kampf gegen Hitler repräsentieren.

Das aus heutiger Sicht einprägsamste Hauptsymbol der Nationalsozialisten, das Hakenkreuz, aber auch die Hakenkreuzfahne, der Hitlergruß sowie Standarten werden im Film eingesetzt, wobei die nationalsozialistische Symbolik nur in wenigen Szenen auch bedeutsam ist. Zumeist sind diese Symbole Teil der Dekoration und dienen hauptsächlich als Orientierungshilfe im Szenario.

Symbolisch relevant ist einerseits jene Szene, wo der kleine Affe seine Pfote zum Hitlergruß hebt, denn da offenbart sich sein Doppelspiel (siehe Abb. 16) und andererseits jener Moment, in welchem das Hakenkreuz auf der Holzkiste, in der sich die Bundeslade befindet, von bläulichen Flammen bis zur Unkenntlichkeit verbrannt wird (siehe Abb. 56). Dadurch wird der Sieg des Guten über das Böse am Ende des Films vorweggenommen. Hitler im Sinne eines Nazi-Gottes und der jüdische Gott dürfen und können nicht nebeneinander existieren. Im Sieg des Judentums über den Nationalsozialismus legitimiert sich das Judentum als die wahre Religion gegenüber jenen, die vom rechten Glauben abgefallen sind, um einem religiösen Extremismus zu folgen. Selbst Indiana Jones überwindet seine Privatreligion, die Archäologie, und findet in Demut und Ehrfurcht wieder zum einem „wahren“ Glauben an einen allmächtigen Gott zurück.

Die Darstellungen des Judentums sowie des Nationalsozialismus im Film sind sehr oberflächlich gehalten und gewähren keinerlei Einblick in gewisse Ideologien oder Glaubensgrundsätze dieser religiösen Zeichensysteme. Auch der historische Konflikt primär des Dritten Reichs aber auch anderer westlicher Staaten mit dem Judentum zu jener Zeit, der während des Zweiten Weltkriegs zur Shoah führte, wird im Film nicht vermittelt. Letztlich dient das Aufeinandertreffen von Nationalsozialismus und Judentum nur als Rahmenhandlung und einer eindimensionalen Schwarz-Weiß-Malerei, die keine wirkliche Auseinandersetzung mit der Thematik ermöglicht.

8 Schlussbetrachtung: Mythos und Symbolik in Indiana Jones

Anhand dieser Arbeit hat sich gezeigt, dass sich Film als kulturelles Zeichensystem über Zeichen, die sich aus den technischen Anforderungen, der Filmhandlung und dem künstlerisch ästhetischen Bestreben ergeben, vermittelt. Dabei werden viele Zeichen eines Films, die nun nicht technisch bedingt sind, bei anderen bereits bestehenden kulturellen Zeichensystemen entlehnt. Das heißt, der Filmemacher greift zur Vermittlung von Sinn und Bedeutung auch auf andere bekannte Zeichen oder Zeichensysteme zurück, die zumeist jener Kultur entstammen, in welcher der Filmemacher lebt. Diese Kultur kommuniziert und reproduziert sich über etliche verschiedene Zeichensysteme, die miteinander in Wechselwirkung stehen.

Das Verstehen eines Filmes ist darauf begründet, dass sich der Filmemacher und die Rezipienten in der selben Kultur aufhalten und letztere dadurch bedingt, wenn vielleicht auch nicht alle, dann doch einen Großteil der im Film kommunizierten Zeichen verstehen können. Je größer dieses Verständnis ist, desto erfolgreicher kann ein Film sein. Der Erfolg eines Filmes begründet sich aber nicht nur am erzielten Umsatz sondern auch darin, wie seine Wirkung auf die Rezipienten ausgefallen ist. Die Wirkungsmöglichkeiten sind vielfältig, allerdings liegt einer großen Wirkung immer eine starke Emotionalisierung verknüpft mit einem möglichst großen Verständnis der manifesten Filmhandlung seitens der einzelnen Rezipienten zugrunde. Um möglichst starke Emotionen und bestmögliches Verstehen beim Filmpublikum zu erreichen, werden unterschiedliche Zeichen oder Zeichensysteme eingesetzt.

Mit zweien davon hat sich diese Arbeit beschäftigt, mit Symbolen und Mythen. Dabei hat sich herausgestellt, dass aufgrund der historisch langen religiösen Prägung der westlichen Kultur hauptsächlich durch die christlich religiöse Tradition viele Symbole nicht nur aber vor allem über die christlich religiöse Bedeutungszuordnung verstanden werden. Es hat sich auch gezeigt, dass in einer immer globaler werdenden Welt das Verständnis der Symbole und ihrer Bedeutungsmöglichkeiten mittlerweile über die Grenzen der eigenen Kultur hinausgeht. In Bezug auf die im Film vorkommenden Mythen, der Heldenmythos und der Mythos vom „ewigen Kampf zwischen Gut und Böse“, sind diese in ihrer Bedeutung sehr universell verständlich und Teil vieler Kulturen und damit auch vieler Religionen.

Das Zeichensystem Film bedient sich bei anderen kulturellen Zeichensystemen wie den Religionen oder Mythen und verwendet deren Zeichen, um Sinn und Bedeutungsinhalte zu vermitteln. Das kann auf Handlungsebene oder anhand von Subtexten geschehen. Das augenscheinliche Ineinandergreifen kultureller Zeichensysteme ist ein dynamischer Prozess der in allen Richtungen abläuft, denn auch Religionen oder andere Zeichensysteme nutzen gegenseitig ihre Zeichen, um sich zu kommunizieren. Durch diesen Austausch und die Kommunikation kultureller Zeichen wirken die unterschiedlichen Zeichensysteme aufeinander. Religion oder andere religiöse Zeichensysteme sind über das Medium Film ebenso mit ihren Inhalten und Bedeutungszusammenhängen mittelbar, wie Film die religiöse Bedeutung von Zeichen oder den Bedeutungszusammenhang religiöser Zeichensysteme einsetzen kann, um einen gewissen Sinn zu produzieren, der nicht vordergründig der Darstellung eines speziellen religiösen Zeichensystems dient.

Im Indiana Jones Film geschieht beides, denn zum Einen werden religiöse Zeichensysteme dargestellt und zum Anderen nutzt der Film religiöse Zeichen (Symbole) sowie religiöse Zeichensysteme (Mythen), um sich selber zu vermitteln.

Einerseits werden im Film die jüdisch religiöse Tradition sowie der religiöse Extremismus des Nationalsozialismus dargestellt. Andererseits vermittelt der Film seine eigenen Botschaften zum Teil über religiöse Zeichen, die in ihrem Bedeutungsinhalt großteils von verschiedenen religiösen Zeichensystemen wie Religionen, Mythen, Aberglauben, Volksglauben usw. geprägt wurden, wobei die religiösen Zeichen in diesem Fall getrennt vom religiösen Kontext einfach als Teilmenge aller kultureller Zeichen genutzt und verstanden werden können. Das westliche Verständnis für Farbsymbolik beispielsweise wurde großteils durch die christlich religiöse Tradition geprägt und dennoch wird diese religiöse Bedeutungszuordnung zu den Farben auch außerhalb des religiösen Kontexts eingesetzt und verstanden.

Der Heldenmythos, der die strukturelle Grundlage dieses Abenteuerfilms bildet, wird eingesetzt, um einerseits die Handlung des Filmes auf eine bestimmte Weise zu strukturieren und um andererseits den Bedeutungszusammenhang eines menschlichen Reifeprozesses zu vermitteln.

Die Vermittlung sowie das Verständnis von Bedeutung ob nun im Film, in der Religion, den Mythen oder in anderen kulturellen religiösen und nicht religiösen Zeichensystemen basiert auf der Kommunikation von Zeichen, denen die Menschen geprägt durch den jeweiligen kulturhistorischen und sozialen Kontext Bedeutungen zugewiesen haben. Kulturelle Zeichen und Zeichensysteme wie auch deren Bedeutungen und Bedeutungszusammenhänge können

bestehen bleiben, sich wandeln oder aber auch vergehen, da sie immer und zu jeder Zeit davon abhängen, ob sie für die Menschen noch von Bedeutung sind.

9 Filmografie

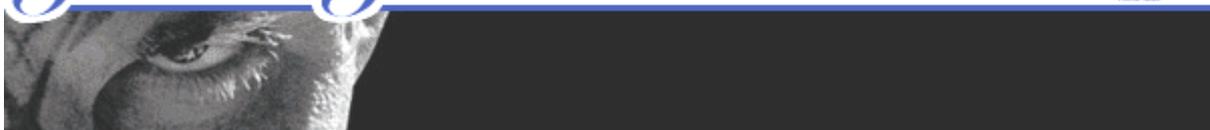
Indiana Jones – Jäger des verlorenen Schatzes (Raiders of the Lost Ark)

USA 1981; Regie: Steven Spielberg; Produktionsgesellschaften: Lucasfilm, Paramount Pictures; Ausführende Produzenten: George Lucas, Howard Kazanjian; Co-Produzent: Robert Watts; Produzent: Frank Marshall; Drehbuch: Lawrence Kasdan; Story: George Lucas, Philip Kaufman; Darsteller: Harrison Ford (Indiana Jones), Denholm Elliot (Dr. Markus Brody), Karen Allen (Marion Ravenwood), Paul Freeman (Rene Belloq), John Rhys-Davies (Sallah); Länge: 115 Minuten; Kinostart USA: 12. Juni 1981; Verleih: Paramount Pictures.
(DVD, LUCASFILM LTD 2003)

Genehmigung für die Nutzung der Screenshots vom 30. April 2009; erteilt durch Paramount Home Entertainment (Germany) GmbH.

Die Firma Paramount Home Entertainment gestattet Frau Vannina Wurm die Verwendung von Screenshots aus dem Film *Indiana Jones - Jäger des verlorenen Schatzes* in ihrer Diplomarbeit mit dem Titel "Symbole und Mythen im populären Film, Die religionsästhetische Dimension des Abenteuerfilms *Indiana Jones - Jäger des verlorenen Schatzes*".

Paramount Pictures



10 Quellenverzeichnis

Quelleneditionen

Jochmann, Werner (Hrsg.): Adolf Hitler, Monologe im Führer-Hauptquartier 1941-1944, Die Aufzeichnungen Heinrich Heims, München 1982

Schneider, Wolfgang (Hrsg.): Alltag unter Hitler, Berlin 2000

Schriftsammlung

Die Bibel in der Einheitsübersetzung der Heiligen Schrift, Vollständige Schulausgabe, Klosterneuburg 1986

Internetquellen

<http://homepage.univie.ac.at/hans.hoedl/relaesth.pdf> (Stand am 04.03.2009)

<http://scriptures.lds.org/de/biblemaps/contents> (Stand am 08.05.2008)

<http://www.imdb.com> (Stand am 02.06.2008)

<http://www.kunstkopie.de/a/albrecht-duerer-kunstdrucke/betende-haende.html> (Stand am 02.04.2009)

11 Literaturverzeichnis

Monografien

Biesinger, Albert und Braun, Gerhard: Gott in Farben sehen, Die symbolische und religiöse Bedeutung der Farben, München 1995

Borstnar, Nils u. a.: Einführung in die Film und Fernsehwissenschaft, Konstanz 2002

Bucher, Anton: Symbol – Symbolbildung – Symbolerziehung, Philosophische und entwicklungspsychologische Grundlagen, St. Ottilien 1990

Campbell, Joseph: Der Heros in tausend Gestalten, Frankfurt am Main 1978

Campbell, Joseph: Die Kraft der Mythen, Bilder der Seele im Leben des Menschen, Zürich, München 1989

Campbell, Joseph: Schöpferische Mythologie, Die Masken Gottes, Band 4, München 1996

Carmin, E. R.: Das schwarze Reich, Geheimgesellschaften, Templerorden, Thule-Gesellschaft, Das Dritte Reich, CIA, Hamburg 2002

Cartledge, Tony W.: 1&2 Samuel, Macon, Ga. 2001

Clark, Kenneth: Leonardo da Vinci, Reinbek bei Hamburg 1969

Dearman, John Andrew: Religion and Culture in Ancient Israel, Peabody, Ma. 1992

Detweiler, Craig und Taylor, Barry: A Matrix of Meanings, Finding God in Pop Culture, Grand Rapids, Mi. 2005

Dever, William G.: Recent Archaeological Discoveries and Biblical Research, Seattle, London 1990

Dever, William G.: Who Were the Early Israelites and Where Did They Come From?, Grand Rapids, Mi., Cambridge, U.K. 2003

Eco, Umberto: Zeichen, Einführung in einen Begriff und seine Geschichte, Frankfurt am Main 1977

Faulstich, Werner: Einführung in die Filmanalyse, Tübingen 1994

Faulstich, Werner: Grundkurs Filmanalyse, München 2002

Finkelstein, Israel und Silberman, Neil Asher: Keine Posaunen vor Jericho, Die archäologische Wahrheit über die Bibel, München 2003

Freer, Ian: The Complete Spielberg, London 2001

Frei, Norbert: Der Führerstaat, Nationalsozialistische Herrschaft 1933 bis 1945, München 2002

Fritze, Christoph u. a.: Der Abenteurer, Geschichte und Mythologie des Abenteuerfilms, Schondorf, Ammersee 1983

Frolov, Serge: The Turn of the Cycle, 1 Samuel 1-8 in Synchronic and Diachronic Perspectives, Berlin 2004

Geertz, Clifford: Dichte Beschreibung, Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme, Frankfurt am Main 1995

Graf, Fritz: Griechische Mythologie, Eine Einführung, Düsseldorf 2004

Herrmann, Jörg: Sinnmaschine Kino, Sinndeutung und Religion im populären Film, Gütersloh 2001

Hesemann, Michael: Hitlers Religion, Die fatale Heilslehre des Nationalsozialismus, München 2004
 Heumann, Jürgen: Symbol – Sprache der Religion, Stuttgart u. a. 1983
 Höfler, Otto: Kultische Geheimbünde der Germanen, Band 1, Frankfurt am Main 1934
 Jacobi, Jolande: Die Psychologie von C.G. Jung, Eine Einführung in das Gesamtwerk, Mit einem Geleitwort von C.G. Jung, Frankfurt am Main 1989
 Kater, Michael: Das „Ahnenerbe“ der SS 1935-1945, Ein Beitrag zur Kulturpolitik des Dritten Reiches, München 1997
 Kershaw, Ian: Der Hitler-Mythos, Führerkult und Volksmeinung, München 2003
 Kershaw, Ian: Hitlers Macht, Das Profil der NS-Herrschaft, München 2000
 Korte, Helmut: Einführung in die systematische Filmanalyse, Ein Arbeitsbuch, Berlin 2004
 Kühnel, Jürgen: Einführung in die Filmanalyse, Teil 1: Die Zeichen des Films, Siegen 2004
 Kühnel, Jürgen: Einführung in die Filmanalyse, Teil 2: Dramaturgie des Spielfilms, Siegen 2004
 Lanwerd, Susanne: Religionsästhetik, Studien zum Verhältnis von Symbol und Sinnlichkeit, Würzburg 2002
 Lauf, Detlef-Ingo: Symbole, Verschiedenheit und Einheit in östlicher und westlicher Kultur, Frankfurt am Main 1981
 Mackey-Kallis, Susan: The Hero and the Perennial Journey Home in American Film, Philadelphia 2001
 Maier, Hans: Das Doppelgesicht des Religiösen, Religion – Gewalt – Politik, Freiburg im Breisgau 2004
 Maier, Johann: Vom Kultus zur Gnosis, Studien zur Vor- und Frühgeschichte der „jüdischen Gnosis“, Bundeslade, Gottesthron und Märkabah, Salzburg 1964
 Molyneaux, Brian Leigh: Heilige Plätze, Magische Orte, Erde und Schöpfung, Spirituelle Wege und Landschaften, Die Quelle der Weisheit, Köln 2002
 Nack, Emil und Wägner, Wilhelm: Rom, Land und Volk der alten Römer, Wien 1956
 Perry, George: Steven Spielberg, Reinbek bei Hamburg 1998
 Riedel, Ingrid: Bilder in Religion, Kunst und Psychotherapie, Wege zur Interpretation, Stuttgart 1988
 Riedel, Ingrid: Farben in Religion, Gesellschaft, Kunst und Psychotherapie, Stuttgart 1987
 Röhl, Franz Josef: Mythen und Symbole in populären Medien, Der wahrnehmungsorientierte Ansatz in der Medienpädagogik, Frankfurt am Main 1998
 Schubert, Kurt: Jüdische Geschichte, München 2002

Sckell, Otto: Physik-Repetitorium für Mediziner, Pharmazeuten und Biologen, Marburg 1989

See, Klaus von: Barbar, Germane, Arier, Die Suche nach der Identität der Deutschen, Heidelberg 1994

See, Klaus von: Deutsche Germanen-Ideologie, Vom Humanismus bis zur Gegenwart, Frankfurt 1970

Shirer, William L.: Aufstieg und Fall des Dritten Reiches, Frechen, o. J.

Skarics, Marianne: Popularkino als Ersatzkirche?, Das Erfolgsprinzip aktueller Blockbuster, Münster 2004

Straten, Roelof van: Einführung in die Ikonographie, Berlin 2004

Taylor, Philip M.: Steven Spielberg, London 1992

Vogler, Christopher: Die Odyssee des Drehbuchschreibers, Über die mythologischen Grundmuster des amerikanischen Erfolgskinos, Frankfurt am Main 1998

Waterstone, Richard: Indien, Götter und Kosmos, Karma und Erleuchtung, Meditation und Yoga, Köln 2001

Wuss, Peter: Filmanalyse und Psychologie, Strukturen des Films im Wahrnehmungsprozess, Berlin 1993

Zentner, Christian: Adolf Hitlers Mein Kampf, Eine kommentierte Auswahl von Christian Zentner, München 2000

Zwickel, Wolfgang: Der Tempelkult in Kanaan und Israel, Studien zur Kultgeschichte Palästinas von der Mittelbronzezeit bis zum Untergang Judas, Tübingen 1994

Artikel aus Sammelbänden und Nachschlagewerken

Assmann, Aleida und Assmann, Jan: Mythos, in: Cancik, Hubert u. a. (Hrsg.): Handbuch religionswissenschaftlicher Grundbegriffe, Band IV, Stuttgart u. a. 1998

Broszat, Martin und Frei, Norbert: Chronik – Die NSDAP in der Weimarer Republik, in: Broszat, Martin und Frei, Norbert in Verbindung mit dem Institut für Zeitgeschichte, München (Hrsg.): Ploetz, Das Dritte Reich, Ursprünge, Ereignisse, Wirkungen, Frechen 1983

Eliade, Mircea: Mythen und Mythologien, in: Mythen der Welt, Luzern, Frankfurt am Main 1976

Funke, Manfred: Großmacht und Weltmachtstreben, in: Broszat, Martin und Frei, Norbert in Verbindung mit dem Institut für Zeitgeschichte, München (Hrsg.): Ploetz, Das Dritte Reich, Ursprünge, Ereignisse, Wirkungen, Frechen 1983

Gerlitz, Peter: Symbol, Religionsgeschichtlich, in: Müller, Gerhard (Hrsg.): Theologische Realenzyklopädie, Band 32, Berlin, New York 2001

Hödl, Hans Gerald: Mythos, in: Figl, Johann (Hrsg.): Handbuch Religionswissenschaft, Religionen und ihre zentralen Themen, Innsbruck 2003

Ideker-Harr, Olaf und Wolf, Stefan: Der Spiegel der Gegenwart und das wandernde Gottesvolk, Überlegungen zum Verhältnis von christlicher Religion und Film in der Praxis, in: Klie, Thomas (Hrsg.): Darstellung und Wahrnehmung, Religion im medialen Crossover, Münster 2000

Karow, Yvonne: Religiöser Extremismus: Religionswissenschaftliche Analyse und Kritik, in: Klinkhammer, Gritt Maria u. a. (Hrsg.): Kritik an Religionen, Religionswissenschaft und der kritische Umgang mit Religionen, Marburg 1997

Kirsner, Inge: Religion und Kino, Mythos und Wirklichkeit, in: Kirsner, Inge und Wermke, Michael (Hrsg.): Religion im Kino, Religionspädagogisches Arbeiten mit Filmen, Göttingen 2000

Kleiner, Felicitas: Der Indiana-Jones-Zyklus, in: Traber, Bodo und Wulff, Hans J. (Hrsg.): Filmgenres, Abenteuerfilm, Stuttgart 2004

Knopp, Guido und Hartl, Peter: Der Verführer, in: Knopp, Guido: Hitler eine Bilanz, München 1997

Laube, Martin: Himmel – Hölle – Hollywood, Zur Einführung, in: Laube, Martin (Hrsg.): Himmel – Hölle – Hollywood, Religiöse Valenzen im Film der Gegenwart, Münster 2002

Luhmann, Niklas: Religion als Kommunikation, in: Tyrell, Hartmann u. a. (Hrsg.): Religion als Kommunikation, Würzburg 1998

Plate, S. Brent: Filmmaking, Mythmaking, Culture Making, in: Plate, S. Brent (Hrsg.): Representing Religion in World Cinema, Filmmaking, Mythmaking, Culture Making, New York u. a. 2003

Roth, Lane: Raiders of the Lost Archetype: The Quest and the Shadow, in: Silet, Charles L. P. (Hrsg.): The Films of Steven Spielberg, Critical Essays, Lanham, Md., Oxford 2002

Schwind, Margarete und Weismantel, Wolfgang: Aufklärung in Deutschland, in: Pleticha, Heinrich (Hrsg.): Deutsche Geschichte, Band 8, Aufklärung und Ende des Deutschen Reiches 1740-1815, Gütersloh 1993

Simon, Josef: Symbol, Philosophisch, in: Müller, Gerhard (Hrsg.): Theologische Realenzyklopädie, Band 32, Berlin, New York 2001

Tyrell, Hartmann u. a.: Religiöse Kommunikation, Einleitende Bemerkungen zu einem religionssoziologischen Forschungsprogramm, in: Tyrell, Hartmann u. a. (Hrsg.): Religion als Kommunikation, Würzburg 1998

Wulff, Hans J.: Grenzgängertum: Elemente und Dimensionen des Abenteuerfilms, in: Traber, Bodo und Wulff, Hans J. (Hrsg.): Filmgenres, Abenteuerfilm, Stuttgart 2004

Artikel aus Fachzeitschriften

Kruse, Heinz: David's Covenant, in: Vetus Testamentum, Band 35, Fasz. 2, S. 139-164, April 1985

May, H. G.: The Ark, A Miniature Temple, in: The American Journal of Semitic Languages and Literatures, Band 52, Nr. 4, S. 215-234, Juli 1936

Mendenhall, George E.: Covenant Forms in Israelite Tradition, in: The Biblical Archaeologist, Band 17, Nr. 3, S. 50-76, September 1954

Taylor, Simon: Symbol and Ritual under National Socialism, in: The British Journal of Sociology, Band 32, Nr. 4, S. 504-520, Dezember 1981

Toorn, Karel Van Der und Houtman, Cees: David and the Ark, in: Journal of Biblical Literature, Band 113, Nr. 2, S. 209-231, Sommer 1994

Lexika

Bauer, Wolfgang u. a. (Hrsg.): Lexikon der Symbole, Wiesbaden 2004

Becker, Udo: Lexikon der Symbole, Freiburg 1998

Biedermann, Hans: Knaurs Lexikon der Symbole, München 1989

Der Brockhaus in einem Band, Leipzig 1993

Der große Ploetz, Freiburg im Breisgau, 1998

Zerbst, Marion und Kafka, Werner: Das große Lexikon der Symbole, Zeichen, Schriften, Marken, Signale, Leipzig 2003

Bildband

Italienische Malerei, Die Meisterwerke vom 14. bis zum 20. Jahrhundert, Köln 1998

Zusammenfassung

Im Zentrum dieser Arbeit steht die Darstellung sowie die Kommunikation von religiösen Bedeutungsinhalten im Film. Als Beispiel für die Analyse und Interpretation dient der Film „Indiana Jones – Jäger des verlorenen Schatzes“ von George Lucas und Steven Spielberg. Die zentrale Frage der Arbeit ist, ob neben der Darstellung von Religion im Indiana Jones Film, dieser Film seinerseits religiöse Zeichen sowie Zeichensysteme nutzt, um sich selber zu vermitteln.

Die Arbeit gliedert sich in einen theoretischen und einen analytisch-interpretativen Teil. Der theoretische Teil widmet sich der kommunikativen Funktion von Film und Religion, wobei aufgezeigt wird, dass beide kulturellen Systeme ihre Bedeutungsinhalte über allgemeingültige Symbole und Mythen kommunizieren. Die wissenschaftlich-theoretischen Ansätze, auf welchen die Arbeit aufbaut, sind: 1. ein semiotisch-kulturwissenschaftlicher Symbol-Begriff, der ein Symbol als ein in seiner Bedeutung kulturell geprägtes Zeichen definiert; 2. das Verständnis von Mythen als kulturell geprägte, religiöse Zeichensysteme, die Bedeutungszusammenhänge vermitteln; 3. der Einsatz von Symbolen aber auch symbolischen Subtexten in der Filmgestaltung zur Bedeutungsvermittlung und 4. der Einsatz von Mythen in der Filmgestaltung, zur Vermittlung von Bedeutungszusammenhängen aber auch als strukturelle Grundlage eines Films, wobei der Abenteuerfilm als bildhaft-narrative Umsetzung des Heldenmythos mit einer spezifischen Struktur und Handlungsabfolge gesehen werden kann.

Die Analyse und Interpretation des Films im zweiten Teil der Arbeit erfolgt ikonografisch. Neben religiösen Symbolen, die Teil der Filmhandlung sind und der Darstellung bestimmter religiöser Zeichensysteme dienen, werden auch einzelne Filmbilder herangezogen, die in ihrem Bildinhalt auf symbolische Subtexte und die damit vermittelte Bedeutung hin analysiert und interpretiert werden. Zudem wird die mythische Grundstruktur des Films herausgearbeitet und eine mögliche Bedeutung interpretiert.

Die Analyse hat gezeigt, dass im Indiana Jones Film einerseits spezielle religiöse Zeichensysteme wie das Judentum oder der Nationalsozialismus dargestellt werden und andererseits religiöse Zeichen oder Zeichensysteme eingesetzt werden, um durch die ihnen zugeschriebene Bedeutung die Informationen des Filmes auf symbolischer oder mythischer Ebene zu vermitteln, ohne jedoch auf ein spezielles religiöses Zeichensystem zu verweisen. Zusätzlich nutzt der Abenteuerfilm die Grundstruktur des Heldenmythos, um auch darüber einen Bedeutungszusammenhang zu vermitteln.

Die Kommunikation sowie das Verständnis dieser religiösen Zeichen sowie Zeichensysteme, sei es nun innerhalb der Filmhandlung, in den Subtexten oder als filmspezifische Grundstruktur, erfolgt über die Bedeutungszuordnung zu den jeweiligen Zeichen oder Zeichensystemen. All diese Bedeutungen wurden diesen Zeichen und Zeichensystemen von den Menschen zugeordnet, wobei diese Bedeutungszuordnungen immer durch den kulturellen, historischen, sozialen und politischen Kontext geprägt und darum auch von Menschen innerhalb dieses kulturellen Kontexts in ihrer Bedeutung verstanden werden können.

Lebenslauf

Vannina Maria Wurm

Geboren: 1973 in Wien

Nationalität: österreichisch

Ausbildung

Seit 2003 Universität Wien, Studium der

Studienrichtung Geschichte

Studienrichtung Religionswissenschaft

1983 – 1991 Schule der Kreuzschwestern, Linz

Neusprachliches Gymnasium