

Christentum und Film

Ikongrafische Aspekte heutiger Glaubenswelten

I Christentum und Kunst

Der Film als visuelles Medium hat Anteil an dem Gesamtverhältnis des christlichen Glaubens zur bildenden Kunst. Die Beziehung von Christentum und Kunst war immer auch eine Geschichte des Konflikts. Und auch wenn der Film erst spät in diese Konfliktgeschichte eingestiegen ist, hat er doch wegen seiner Qualität als Massenmedium schnell eine zentrale Rolle eingenommen.

„Wir müssen (...) bitten, die filmische Darstellung der göttlichen Offenbarung (Christusleben, Vorgang des Wunders, Vollzug der Sakramente) zu vermeiden. Der Film kann die Wirklichkeit des Heiligen Geistes nur im Spiegel eines menschlichen Schicksals spürbar machen.“ Im Übrigen soll Film „das echt Menschliche (...) bewahren und (...) die heilenden Kräfte der Lebensbewältigung (...) stärken“.¹

So erklärte es die „Schwalbacher Entschließung“ von 1950, ein Positionspapier, das hervorgegangen ist aus einer gemeinsamen Tagung von Vertretern der Filmbranche und der evangelischen Kirche. Immerhin: Man hatte offensichtlich kirchlicherseits bereits früh in den Nachkriegsjahren die Notwendigkeit gesehen, sich mit dem Medium Film zu befassen, dessen nationale Bedeutung in den zwanziger Jahren und in der Zeit des Nationalsozialismus deutlich geworden war, und dessen ins (Film-)Haus stehende Internationalisierung regulative Kräfte auch auf Seiten der Kirchen auf den Plan rief.

Und wie sollte die Regulation nach Vorstellung der evangelischen Kirche aussehen? Einerseits soll der Film die Moral heben, das Gute stärken und Mensch und Gesellschaft ertüchtigen. Der Heimatfilm der fünfziger Jahre ist ein beredtes Zeugnis dafür, wie sehr diese Haltung auch in der Gesellschaft als ganzer vorherrschte. So blieb die kurze Zeit nach dem Krieg, in dem man sich im Trümmerfilm mutig und kritisch der Wirklichkeit annahm wie z. B. in den ersten Filmen mit Hildegard Knef *Die Mörder sind unter uns* (D 1946, Regie: Wolfgang Staudte) oder *Film ohne Titel* (D 1948, R: Rudolf Jugert), eine kurze Episode. Knefs Skandal-Film der fünfziger Jahre, *Die Sünderin* (D 1951, R: Willi Forst), vor dem von Kanzeln und Kathedern wegen einer kurzen Nacktszene und, vermutlich wichtiger noch, wegen seiner positiven Einstellung zu Sterbehilfe und

¹ Zitiert in HERRMANN, JÖRG: Sinnmaschine Kino. Sinndeutung und Religion im populären Film (Praktische Theologie und Kultur 4), Gütersloh 2001, 70.

Freitod gewarnt wurde, hatte eben zu wenig von „Lebensstärkung“ bzw. betonte das „Menschliche“ auf eine falsche Weise.

Andererseits und ganz getreu der Wortbezogenheit des Protestantismus im Allgemeinen und der damals noch vorherrschenden Dialektischen Theologie im Besonderen wird in dem Schwalbacher Papier gebeten, um die wesentlichen Inhalte, also um die Offenbarung filmisch einen Bogen zu machen. Lediglich in ihren Auswirkungen auf das menschliche Leben, im „Spiegel eines menschlichen Schicksals“ sei sie darzustellen.

Inzwischen sind diese Vorbehalte auf kirchlicher Seite gänzlich verschwunden. Die konfessionellen Periodika „epd-Film“ (evangelisch, seit 1984: hervorgegangen aus dem „Evangelischen Filmbeobachter“ bzw. „epd Kirche und Film“, seit 1948) und „film-dienst“ (katholisch, seit 1949) haben sich in dem Maße von Organen kirchlich-dogmatischer Bevormundung zu den in Deutschland führenden Fachzeitschriften entwickelt, wie sie sich von Vorgaben des Jugendschutzes und christlicher Moral lösten und den Film anhand seiner ihm eigenen inhaltlichen und formalen Kriterien beurteilten.

Im Verhältnis von Film und Religion haben beide Seiten ihre eigenen Interessen. Der Film hat immer wieder eine religiöse Dimension, will uns auch etwas religiös Relevantes mitteilen. Andererseits hat auch die Theologie, wenn sie sich mit Film beschäftigt, ihre eigenen Interessen. So ist zu fragen, mit welcher Fragestellung der Glaubende Filme sieht. Der Glaube kann im Film ein „zeitdiagnostisches Medium“ sehen, er kann sich mit der Filmerfahrung bewusst einer „ästhetischen Irritation“ aussetzen oder ihn als ein „religionshaltiges und religionsoffenes Medium“ begreifen.² Diese drei Ansätze nähern sich in ihrer Abfolge immer stärker dem an, was wir unter interpretatorischen Aspekten einen religiösen Film nennen können.

Der zeitdiagnostische Ansatz fragt danach, welche objektive Lebenswelt sich aus welcher subjektiven Perspektive in einem Film öffnet. Er sucht nach dem Thema und der Frage, um sich selbst angemessen ins Spiel zu bringen. Der ästhetischen Irritation setzt sich der religiöse Blick aus, um in der Erfahrung des Infragegestellt-Werdens die geringe Selbstverständlichkeit des Glaubens an sich und einzelner Inhalte nachzuempfinden, um sie dann neu und tiefer zu begründen. Über die Religiosität des Films selber sagen diese beiden Herangehensweisen noch nichts. Es reicht, die Religiosität nur im Betrachter vorauszusetzen.

² So HERRMANN, JÖRG: Sinnmaschine, 73. Ein weiterer Ansatz ist die praktisch-theologisch motivierte Suche nach Illustrationen. So zeigte ich einmal zur Veranschaulichung von Abrahams zuversichtlichem Glauben nach Hebräer 11, 9-10 (Abraham sitzt in der Wüste und wartet auf die verheißene Stadt) eine Sequenz aus *Spiel mir das Lied vom Tod* (Italien/USA 1968, R: Sergio Leone), in der entdeckt wird, dass MacBain sich für die Zeit, in der, wie er sich ausgerechnet hatte, die neue Eisenbahn an seiner Farm als Ort der einzigen Wasserstelle weit und breit entlangführen würde, schon mit Holz zum Bau einer ganzen Stadt eingedeckt hatte. Für diesen Gebrauch eignen sich v. a. Klassiker oder aktuelle Filme, da beide über ihre (bei Klassikern: gefühlte) zeitliche Nähe auch eine innere Nähe zum Betrachter herstellen.

Den Film als religionshaltiges und religionsoffenes Medium zu betrachten, heißt, sich auf das religiöse Zwiegespräch einzulassen, das der Film selber eröffnet. Dies ist nun nur mit Filmen möglich, die ihrerseits Hinweise auf eine religiöse Dimension ihrer selbst geben. Noch gänzlich unbearbeitet scheint die Frage, ob es vorstellbar ist, in diesem Zwiegespräch der Kunst und hier also dem Film auch eine theologisch offenbarende Rolle zuzugestehen und ihn nicht nur als An- bzw. Aufreger oder als Stichwortgeber zu benutzen.

Das Schwalbacher Wort von 1950 ist Geschichte. Es ist aber theologisch insofern bleibend interessant, als es ein später Zeuge einer eigentlich längst gelöst scheinenden Frage ist, nämlich der der Darstellbarkeit des Göttlichen. Diese Frage, die das Judentum rigoros mit dem Bilderverbot zu lösen versuchte, war im Christentum von Anfang an immerhin umstritten. Und auch heute noch gibt es neben offener Gesprächsbereitschaft den Vorwurf der Blasphemie hier und die bloße Ausbeutung des Films zum Zwecke der Erbauung dort. Das hat Tradition:

Bereits im zweiten Jahrhundert n. Chr. weiß Irenäus von den Gnostikern zu berichten, „bei ihnen spielen Bilder eine Rolle, teils gemalt, teils solche aus anderen Materialien, und sie sagen, dass Pilatus ein Christusbild hergestellt hat, und zwar in der Zeit, da Jesus bei den Menschen war. Diese Bilder bekränzen sie und stellen sie zusammen mit den Bildern der weltlichen Philosophen auf, nämlich mit den Bildern des Pythagoras, des Plato und Aristoteles und anderer. Und der übrige Kult um diese Bilder ist ganz so, wie es die Heiden machen“ (adversus haereses 1,25,6). Die Kritik ist klar: Der Glaubensabfall der Gnostiker zeigt sich darin, dass sie dem bilderliebenden Zeitgeist verfallen sind.

Mit der Apologetik hingegen versuchen christliche Autoren, sich der umgebenden Kultur zu öffnen, zum Beispiel dem Orpheus-Mythos. Orpheus ist der Ur-Künstler, dessen Kunst Funktionen zugewiesen wurden, die der christliche Glaube für sich in Anspruch nahm. Orpheus errettet Eurydike mit seiner Musik aus dem Tode und ist ein früher Hinweis darauf, wie die Kunst auch als Erlösungsweg gesehen wurde. Die christlichen Apologeten der ersten Jahrhunderte haben sich dann alle Mühe gegeben, ihn als Vorabbildung Christi zu deuten.³

Mit dem 3. Jh. beginnt der christliche Glaube, seinen Stifter selber abzubilden, zumeist anhand von Metaphern wie der des guten Hirten oder mit Symbolen wie Anker oder Rebe. Mit dem Bau eigener Sakralräume steigt das Bedürfnis nach Dekoration. Die christologischen Klärungen des Konzils von Nicaea von 325 speisen die Bildsprache des Herrscherkults in die des Christentums ein (Insignien, Gesten, Gewänder usw.).⁴ Bis ins 8. Jh. entwickelt sich das bildhafte Element in Liturgie und Frömmigkeit so weiter, dass es zum sogenannten byzantinischen Bilderstreit kommt, der mit der ökumenischen Synode von Nicaea aus

³ Vgl. dazu STORCH, WOLFGANG (Hg.): *Mythos Orpheus. Texte von Vergil bis Ingeborg Bachmann*, Leipzig 2006, 81-88.

⁴ Vgl. hierzu STOCK, ALEX: *Art. Christusbilder* (RGG⁴ Bd. 2), Tübingen 1999, 326-339.

dem Jahre 787 entschieden wurde. Hier legte man die rechte Art und Weise des Bildgebrauchs in der Kirche auf die nächsten Jahrhunderte fest. Im Spannungsfeld der Zwei-Naturen-Lehre, die Christus eine darstellbare menschliche und eine nicht darstellbare göttliche Natur bescheinigte, einigte man sich darauf, die Verehrung (*proskynesis, veneratio*) eines Bildes zuzulassen, so lange deutlich sei, dass es sich hier nur um das Abbild des Urbildes handele. Davon zu unterscheiden sei die Anbetung (*latreia, adoratio*) Gottes, die nur ihm in seiner Unsichtbarkeit vorbehalten bleibe.⁵

So rückt das Bild in den Fokus als religiöses Hilfsmittel. Schon Papst Gregor hatte zum Ende des 6. Jh. das Bild zur Schrift der Laien erklärt, eine Haltung und Tradition, die sich bis ins Mittelalter halten sollte. Bildern wurde vereinzelt eine Wunderwirkung zugesprochen, sie wurden zu Gnadenbildern. Man versuchte, den größten Missbrauch zu verhindern, indem man sie durch Höherhängung dem unmittelbaren Zugriff entzog. Die Gotik beförderte mit ihrer stärker werdenden religiösen Subjektivierung, die sich mit Namen wie Bernhard von Clairvaux und seiner Christus-Minne, mit der Mystik eines Meister Eckhard oder einer Hildegard von Bingen oder der Bauweise der gotischen Kirchen verbindet, eine „auf intensive Anschauung angelegte Devotionspraxis“.⁶

An den größten Auswüchsen der mittelalterlichen Bilderverehrung entzündete sich der reformatorische Protest bis hin seinen zu ikonoklastischen Exzessen. Erasmus von Rotterdam wirkte in seiner radikalen Verbindung von Ikonoklasmus, Spiritualismus und Biblizismus intensiv auf Calvin und Zwingli, wohingegen Luther vor allem die Verdienstlichkeit der Bilderverehrung ablehnte, das Bild selber als pädagogisches Hilfsmittel aber akzeptieren konnte.⁷ In dieser Differenz wird ein grundsätzlicher Unterschied zwischen reformiertem und lutherischem Strang der Reformation deutlich: Luther ging es um die Frage nach der Gerechtigkeit aus dem Glauben, Calvin um die rechte Gottesverehrung. Was Luther hier offen lassen konnte, wollten die Reformierten regeln. So fügt der Heidelberger Katechismus von 1563 in die Diskussion des zweiten Gebotes unter der Nummer 98 eigens die Frage ein: „Mögen aber nicht die Bilder als der Laien Bücher in den Kirchen geduldet werden?“, um die Antwort zu geben: „Nein; denn wir nicht sollen weiser sein denn Gott, welcher seine Christenheit nicht durch stumme Götzen, sondern durch die lebendige Predigt seines Wortes will unterwiesen haben.“⁸

Diesem abstrakten Intellektualismus wusste die Gegenreformation mit ihrem Kampfmittel des Barock wirkungsvoll zu begegnen. Und wenn zwar auch der Protestantismus vereinzelt berühmte Maler hervorbrachte (Lucas Cranach der Ältere oder Albrecht Dürer auf lutherischer, Rembrandt auf reformierter Seite),

⁵ Vgl. OHME, HEINZ: Art. Bilderkult IV (RGG⁴ Bd. 1), Tübingen 1998, 1572-1574.

⁶ STOCK, ALEX: Art. Christusbilder, 322.

⁷ Vgl. ebd.

⁸ WEBER, OTTO (Hg.): Der Heidelberger Katechismus, Gütersloh⁴1990

so blieb doch fortan die Malerei eher die Domäne des Katholizismus, während sich innerhalb der Künste der Protestantismus der (allerdings wortbetonten) Musik verschrieb.

In einer Entwicklung von Renaissance zur Aufklärung findet eine zunehmende Ablösung der Kunst von der Kirche statt. Theologische Vorgaben und die Kirche als Auftraggeber bekommen Konkurrenz von einer erstarkenden und selbstbewussten bürgerlichen Schicht reicher Kaufleute. Die Kunst erarbeitet sich ihren eigenen theoretischen Hintergrund und verwendet biblische Motive und theologische Topoi auf selbstständige Weise. Und auch wenn sie auf ihrem Weg zu ganz ähnlich klingenden Standpunkten kommt,⁹ so wächst doch die Distanz zwischen Kunst und Kirche. Erstere verbittet sich Einmischung, letztere ist immer wieder arg irritiert. Und auch wenn man sich von kirchlicher bzw. theologischer Seite inzwischen wieder an Kunst und Kultur anzunähern versucht,¹⁰ so kommt es doch immer wieder auch zu Zerwürfnissen. Das haben etwa die Auseinandersetzung um Gerhard Richters Kirchenfenster oder um Bettina Rheims' Ausstellung INRI mit ihren von vielen als anstößig und religiöse Gefühle verletzend empfundenen Christus- und Maria-Darstellungen gezeigt.

Die Kunst wird also weiterhin in den religiösen Kontext gestellt, und sie bedient sich ihrerseits religiöser Themen und Motive, um menschliche Erfahrungen zu beleuchten. Und manchmal übernimmt die Kunst auch heute noch quasi-religiöse Funktionen. Den abstrakten Bildern eines Mark Rothko etwa ist im texanischen Houston eine Kapelle gebaut worden, die durch die „Erfahrung einer Mystik des Leeren“¹¹ der allgemeinen spirituellen Formierung dienen soll, und das ist nur ein Beispiel unter vielen.¹² Gerade Räume laden in ihrer ihnen genuin eignenden Funktion als Daseinsort dazu ein, sie religiös bzw. spirituell aufzuladen,¹³ auch dort, wo man es zunächst gar nicht erwartet, etwa in den Clubs der Techno-Szene.¹⁴ Die Kunst wiederum findet man in sogenannten

⁹ Vgl. etwa WASSILY KANDINSKIS Schrift: *Über das Geistige in der Kunst*, Bern 1962, oder das Paul Klee zugesprochene Wort „Die Kunst gibt nicht das Sichtbare wieder, sondern macht sichtbar.“

¹⁰ Vgl. die gemeinsame Denkschrift von VEF und EKD unter dem Titel: *Gestaltung und Kritik. Zum Verhältnis von Protestantismus und Kultur im neuen Jahrhundert*, EKD-Texte Nr. 64, 1999.

¹¹ SCHWEBEL, HORST: *Die Kunst und das Christentum. Geschichte eines Konflikts*, München 2002, 205.

¹² Vgl. dazu das Online-Magazin *Tà katoptrizómena* in seiner 54. Ausgabe unter <http://www.theomag.de/54/index.htm>.

¹³ Vgl. dazu z. B. MERTIN, ANDREAS: *Einladung zur Erfahrung*, *Zeitzeichen* 10 (1/2009) 56-58.

¹⁴ In der Berliner Zeitung (Nr. 41 vom 18. 2. 2009, S. 21) berichtet der Autor Tobias Rapp über einen neuen Club namens „Berghain“: „Das Berghain ist eine Techno-Kathedrale aus verschiedenen Gründen: Zum einen pilgern die Leute hierher, teilweise reisen sie über tausende Kilometer an. Zum anderen hat die Architektur des Gebäudes etwas sehr katedralenhaftes. In Kathedralen des Mittelalters wurde immer auf die Lichtarchitektur geachtet, um einen Bezug nach oben herzustellen. Die Macher des Berghain haben das Heizkraftwerk so umgebaut, dass man ebenfalls immer einen Zug nach oben hat (...) Das Dritte ist die Ernsthaftigkeit, mit der gefeiert wird, das

Musen-„Tempeln“, und die sind, wie das Pastorat, in der Regel am Montag geschlossen, um sich vom Hauptandrang am Wochenende zu erholen.¹⁵

Einen besonderen Ort hat auch der Film als Ort der bewegten Bilder: das Kino. Auch dieser Raum ist zuweilen so gestaltet, dass sich beim Kinobesuch quasi religiöse Erfahrungen einstellen. Bevor wir damit zu den religiösen Aspekten des Films bzw. des Kinobesuchs kommen, wollen wir zunächst einen kurzen filmgeschichtlichen sowie einen filmanalytischen Abriss wagen, um uns, nach der Theologie, auch in dem anderen Bereich unseres Themas kurz zu orientieren.

2 Kurze Geschichte des Films und seiner religiösen Dimension

Ob es nun Thomas Edison in den USA ist, ob es die Gebrüder Skladanowsky in Berlin oder die Lumières in Paris sind, die die ersten waren: Auf jeden Fall lernen in den 1890er Jahren die Bilder laufen, entsteht also die dann so genannte Kinematografie (also die „bewegten Bilder“). War der Ort dieser neuen Schauform zunächst vor allem der Jahrmarkt, so war entsprechend nicht der Inhalt, sondern die Technik die Attraktion. In der weiteren Entwicklung griffen technische Neuerungen, wirtschaftliche Faktoren und künstlerische und gesellschaftliche Impulse ineinander, um die Entwicklung des Films voranzutreiben.

Hatte man zunächst zur Verblüffung der Besucher einfach Realität auf die Leinwand gebannt (einfahrende Züge etwa), so entstanden bald kleine Filme, die dann in 1910er Jahren schon von Langfilmen abgelöst wurden. Die 1920er Jahre brachten technische Neuerungen wie die entfesselte Kamera, die endlich Kamerafahrten erlaubte und damit den Film erheblich dynamisierte (*Der letzte Mann*, Deutschland 1924, Regie: Friedrich Wilhelm Murnau), und natürlich die Einführung des Tonfilm (z. B. *M – Eine Stadt sucht einen Mörder*, Deutschland 1931, R: Fritz Lang, in dem zum ersten Mal für das Publikum miterlebbar der Täter an seinem Pfeifen erkannt werden konnte).¹⁶ Gerade der deutsche Stummfilm dieser Zeit hat durch seinen expressionistischen Charakter dabei auch eine hohe künstlerische Qualität erreicht und bis heute stilbildende Elemente hervorgebracht.¹⁷

hat was Spirituelles, quasi ein Gottesdienst. Man sagt nicht umsonst ‚DJ-Kanzel‘: Da predigt jemand zu einer Gemeinde. Wenn Religion institutionelle Suche nach Grenzüberschreitung ist, dann hat das, was im Berghain jedes Wochenende passiert, religiöse Züge.“

¹⁵ Der Bezug zum Film: Das Kino schöpft vielfach und vielfältig aus dem Brunnen der Malerei. In *Paradise Now* (Niederlande/Deutschland/Frankreich 2004, R: Hany Abu-Assad) etwa wird das Abschiedessen für die beiden Selbstmordattentäter wie da Vincis letztes Abendmahl inszeniert. S. auch u. Kap. 5 zur Filmsprache Pasolinis.

¹⁶ Weitere wichtige technische Entwicklungen, mit denen auch ästhetisch und dramaturgisch neue Wege beschritten werden konnten, waren etwas die Entwicklung der Zoom-Photografie in den 60er Jahren und natürlich die mit den 90ern raumgreifende Digitalisierung.

¹⁷ So etwa den dramatischen Einsatz von Licht und Schatten wie in *Nosferatu – Eine Symphonie des Grauens* (1921/22, R: Friedrich Wilhelm Murnau).

Religiöse Stoffe bzw. Settings boten sich in dieser Zeit insofern an, als ihre Inhalte bekannt waren und so die Verbreitung der Filme erleichtert wurde. Ein genuin religiöses Interesse muss deswegen aber nicht bestanden haben, die biblischen Stoffe eigneten sich genauso gut wie etwa die Werke Shakespeares. Ausnahmen bildeten etwa die Filme *Intoleranz – Die Tragödie der Menschheit* (USA 1915/16, R: D.W. Griffith), der in vier Episoden für ein vorurteilsfreies Miteinander wirbt und in einer davon den Verrat des Judas in den Mittelpunkt stellt, oder *I. N. R. I.* (Deutschland 1923, R: Robert Wiene), die Geschichte eines Kommunisten, der durch die Begegnung mit Christus zur Gewaltlosigkeit bewegt wird.¹⁸

Die Zeit bis 1946 gehörte dann, auf's Ganze gesehen, den großen Hollywood-Studios. In Hollywood wurden mit den Studios gigantische Konzerne aufgerichtet, die mit eigenen Kinos schließlich von der Herstellung über den Vertrieb bis hin zur Aufführung das Filmgeschäft beherrschten. Regelmäßig wurde eine große Zahl von großen Filmen und in ihrem Windschatten eine noch größere Menge von B-Movies ausgestoßen. Diese Filme zeichneten sich in der Regel durch eine feste Dramaturgie und eine klassische Muster ausbildende Bildästhetik aus und stellen so auch heute noch bewährte Vorlagen zum Studium der Filmsprache dar.¹⁹ Der Schauspieler war Star und fest in die Studiohierarchie eingebundener Angestellter zugleich, und mit großem Werbeetat wurden die Filme in die Öffentlichkeit gebracht. Ab Ende des Krieges jedoch hatte sich der Film mit dem großen Konkurrenten Fernsehen auseinanderzusetzen. Dieses neue Medium erreichte eine noch größere Menge von Menschen auf eine ungleich bequemere Weise, und das Ganze mit deutlich geringerem finanziellen Aufwand.

Diese Auseinandersetzung führte der Film vor allem in den USA mit der Waffe des Monumentalfilms: „die größten Leinwände, das größte Staraufgebot, die größten Massen an Komparsen, die gigantischsten Kulisse und – passend dazu – die ‚größte Geschichte aller Zeiten‘“^{20, 21} Die inszenatorische Wucht wurde mit einem der für die hochreligiöse US-Gesellschaft jener Tage gewichtigsten Stoffe gefüllt. Es darf also vermutet werden, dass die biblischen Stoffe auch hier eher aus marktorientierten denn aus religiösen Gründen in den Blick gerieten – so

¹⁸ Vgl. HASENBERG, PETER: Einleitung, in: Ders./Wolfgang Luley/Charles Martig (Hg.): *Spuren des Religiösen im Film. Meilensteine aus 100 Jahren Kinogeschichte*, Mainz/Köln 1995, 9-23, 18 f.

¹⁹ Wer etwa begreifen will, was ein „establishing shot“ ist, der studiere die eröffnende Kamerafahrt in Alfred Hitchcocks *Psycho* (USA 1960), in der die Kamera, wenn auch nicht schnittfrei, aus der eine Stadt zeigenden Vogelperspektive in das Zimmer eines Hotels fährt bzw. fliegt und somit auf komprimierte Weise Zeit und Ort der Handlung etabliert.

²⁰ So der Titel eines amerikanischen Jesusfilms aus dem Jahre 1963 (R: George Stevens), der nun allerdings die überwältigenden Schaulusteffekte vergleichsweise sparsam einsetzt.

²¹ HASENBERG, PETER: Einleitung 17. Natürlich sind hier zu nennen *Das Gewand* (USA 1953, R: Henry Koster), *Die Zehn Gebote* (USA 1957, R: Cecil B. DeMille) und *Ben Hur* (USA 1959, R: William Wyler).

wie heute die katholische Kirche diese verkaufsfördernde Funktion übernimmt, etwa in den o. g. Thrillern *Da Vinci Code* und *Illuminati*.

Im Europa der 1950er Jahre spiegeln die religiösen Filme einerseits affirmativ die konfessionell bzw. religiös homogenen Gesellschaften wider,²² beginnen aber auch, durch „die asketische Form der Beschränkung auf das Alltägliche“ moderne Formen vorzubilden, die nach dem Krieg v. a. durch den italienischen Neorealismus verbreitet wurden.²³

Relativ singulär steht in dieser Zeit der Film *Die Sünderin* (Deutschland 1950, R: Willi Forst). Er führt einen religiösen Begriff im Namen, obwohl er das Thema Religion oder Kirche gar nicht direkt berührt, und macht so deutlich, dass er seinem Film durchaus eine religiöse bzw. religionskritische Bedeutung beimessen will. Die Geschichte handelt von einer Prostituierten (dargestellt von Hildegard Knef), die ihrem unheilbar kranken Geliebten beim Freitod assistiert und ihm dann folgt. Es kam zum Skandal: Die Kirchen zogen sich daraufhin (und weniger, wie gerne kolportiert wird, wegen einer kurzen Nacktszene) aus ihrer Mitarbeit in der „Freiwilligen Selbstkontrolle der Filmwirtschaft“ zurück. Erzbischof Kardinal Josef Frings, gewissermaßen als Parallele zur eingangs zitierten evangelischen „Schwalbacher Entschließung“, ließ wissen: „Ich erwarte, dass unsere katholischen Männer und Frauen, erst recht unsere gesunde katholische Jugend in berechtigter Empörung und in christlicher Einmütigkeit die Lichtspielhäuser meidet, die unter Missbrauche des Namens der Kunst eine Aufführung bringen, die auf eine Zersetzung der sittlichen Begriffe unseres christlichen Volkes hinauskommt.“

Währenddessen blühte in den USA der sogenannte „Sandalen-Film“. Die Strategie der großen Studios, mit Monumentalfilmen Kasse zu machen, ging aber auf Dauer so stark auf Kosten einer differenzierteren ästhetischen und inhaltlichen Qualität, dass sich ab Ende der 50er Jahre intellektuelle Gegenbewegungen bildeten: die „Nouvelle Vague“ in Frankreich (u. a. mit den Regisseuren Truffaut, Godard, Rohmer); in Schweden mit den Filmen Ingmar Bergmans; in Deutschland mit dem Oberhausener Manifest von 1962 („Opas“ bzw. „Papas Kino ist tot“), das u. a. von Alexander Kluge unterzeichnet wurde und in den 70er Jahren den „Neuen Deutschen Film“ mit Regisseuren wie Wim Wenders oder Rainer Werner Fassbinder hervorbrachte; oder ab Ende der 60er in den USA die Bewegung des „New Hollywood“, in dem sich Regisseure wie Martin Scorsese oder das Tandem Georg Lucas und Francis Ford Coppola hervortaten. Allen gemeinsam waren die Abwendung von herkömmlichen Produktions- und Erzählweisen sowie der Versuch, der heilen Wirtschaftswunderzeit die Realität in ihrer neu gefühlten Brüchigkeit entgegenzuhalten. So sollte der Regisseur, und nicht der Produzent bzw. das Studio in allen Fragen das letzte Wort haben und schrieb deswegen am Drehbuch wenigstens mit und wurde so zum „Film-

²² Vgl. etwa *Don Camillo und Peppone* (Frankreich/Italien 1952, R: Julien Duvivier).

²³ So in *Tagebuch eines Landpfarrers* (Frankreich 1950, R: Robert Bresson).

autor“, und die Geschichten wurden nicht mehr nur linear und nur noch selten auf ein Happy End hin gedreht, sondern von Verfremdungseffekten nach Brechtscher Art durchsetzt.

Das betraf auch die Gestaltung religiöser Stoffe. Religion begegnet hier vor allem als Krise – als Krise des Gottesbildes, als Krise der Kirche, als Krise christlicher Werte, als Sinnsuche, in der dem Glauben keine entscheidende Stimme mehr zukommt.

Hatte etwa Pier Paolo Pasolini 1964 mit *Das erste Evangelium – Matthäus* noch einen der formal beeindruckendsten Jesus-Filme gedreht, so lässt er in *Teorema* (1968) eine Hausgesellschaft vollkommen desolat zurück, nachdem ein geheimnisvoller Besucher ihnen die Leere ihres Lebens vor Augen geführt hat. Oder: In Filmen von Martin Scorsese, der eigentlich Priester werden wollte, spielt der Glaube in Form des Katholizismus eine große Rolle, aber doch mehrheitlich so wie etwa in *Hexenkessel* (USA 1973): als kultureller Hintergrund allgegenwärtig, aber ohne jedes kritische Potential in Fragen der Lebensgestaltung.

Diese Epoche eines neuen Erzählens in Inhalt und Stil klingt mit den 1980er Jahren aus bzw. beginnen ihre Ergebnisse, in den Bereich des populären Films hinein zu diffundieren.²⁴ Die zunehmende Digitalisierung der Medienwelt hat nicht nur den Charakter der filmischen Darstellung verändert (computergesteuerte Tricktechnik untergräbt den bislang als zuverlässig geglaubten rein reproduzierenden Charakter des fotografierten Bildes), sie hat auch die ökonomische Basis des Films grundlegend verändert. Der Film kann sich nun nicht nur neuen Erzählweisen und Ästhetiken zuwenden, sondern er wird auch Teil eines ganz anders sortierten Vermarktungskontextes.

Dem Kino droht mit diesem ja schon durch das Fernsehen eingeleiteten Verlust des Monopols auf den Film dasselbe Schicksal wie der Kirche, die ihrerseits eine ja nicht aussterbende Religiosität immer weniger zu halten vermag. Film wie Glauben werden individuell angepasst und konsumiert. Auch der Glaube wird in diesem Sinne digitalisiert. Hat ein Film wie *Lola rennt* (Deutschland 1998, R: Tom Tykwer) noch als Film mit drei verschiedenen weiteren Verläufen einer gleichen Ausgangssituation gespielt, so ist denkbar, dass dies dem heimischen Zuschauer in absehbarer Zeit selber möglich wird. Der Zuschauer wird zum Regisseur wie der Glaubende zum Religionsstifter.

²⁴ So ist zwar grundsätzlich richtig, „dass das populäre Kino (...) die Religion einer Gesellschaft widerspiegelt und produziert - deutlicher zumal als das künstlerisch ambitionierte Kino, das stärker den subjektiven Weltansichten einzelner verpflichtet ist“ (HERRMANN, JÖRG: *Sinnmaschine*, 7). Dass die Grenze zwischen beiden Bereichen aber sehr durchlässig geworden sind, ist dabei übersehen. Vgl. etwa die Filme des Mexikaners Alejandro Iñárritu (z. B. *21 Gramm*, 2003, oder *Babel*, 2006), die thematisch anspruchsvoll, künstlerisch ambitioniert und zugleich mit großer Starbesetzung (Sean Penn und Naomi Watts bzw. Brad Pitt und Cate Blanchett) auf ein breites Publikum zielen.

Als ein Kennzeichen dieser Entwicklung kann der Fantasy-Film gelten. In ihm mischen sich himmlische und irdische, sichtbare und unsichtbare Welten und Wesen in einem Kampf zwischen Gut und Böse.

So hatte schon die erste Star Wars-Trilogie (USA 1977-1983, R: George Luca) in Meister Yoda („Die Macht ist mit dir!“) eine Figur, die wegen seiner alle Dimensionen sprengenden Lebensdauer zwischen Guru und Gott angesiedelt war. Oder: In der Herr der Ringe-Trilogie (USA 2000-2003, R: Peter Jackson) bevölkern eine Vielzahl von zwischenweltlichen Wesen die Szenerie, und in der Wandlung Gandalfs des Grauen zu Gandalf dem Weißen wird z. B. das Thema von Höllenfahrt und Auferstehung aufgegriffen: Ihm ist nun, wie dem Auferstandenen, „alle Macht gegeben“, um seinen Jünger Frodo „bis an das Ende der Welt“ zu senden und „mit ihm“ (Mt 28, 16-20) zu sein – nicht in Form des Heiligen Geistes, aber doch eines seinem geistigen Befehl gehorchenden Adlers, der den Jüngerhelden schließlich wunderbar aus der Gefahr rettet.

3 Kurze Einführung in die Filmanalyse

Wer einen Film verstehen will, muss wissen, worauf er achten muss. Neben der eben versuchten Einordnung des Films in seinen geschichtlichen Kontext, hat der Film aber hat eine Sprache entwickelt, folgt als Zeichensystem einer grammatikalischen Logik, die zeitübergreifend ist. Die vier Fragen: Was, Wer, Wie und Warum bzw. Wozu²⁵ können beim Entschlüsseln dieses Zeichensystem helfen, auch wenn natürlich konzediert werden muss, dass bei einem Kunstobjekt, das ein Film ja auch darstellt, mit bleibenden interpretatorischen Unschärfen gerechnet werden muss. Das wiederum muss aber noch einmal unterschieden werden von dem, was Umberto Eco den Unterschied von Interpretation und Gebrauch nennt: eine Interpretation muss sich am Text legitimieren, der Gebrauch dagegen kann ganz von den subjektiven Interessen des Rezipienten geleitet sein.²⁶

Die Was-Frage zielt auf die Story. Nach klassischer Struktur folgt eine Geschichte, folgt jede klassisch erzählte Geschichte einem bestimmten Schema, das aus der Abfolge folgender Elemente besteht: Exposition zur Einführung von Kontext und Personal, Vorgeschichte zum Verstehen der eigentlichen Geschichte, Verwicklung der Hauptperson in das Abenteuer, Bewährung in dem Abenteuer, nochmalige Gefährdung als nun schon fortgeschrittene Persönlichkeit, Lösung mit Abschluss. Dieser Aufbau wurde auch beschrieben als die „Reise des Helden“ und in die drei Bereiche Aufbruch, Konfrontation und Prüfung sowie Rückkehr eingeteilt. Die Metapher der Reise erklärt, warum dem Zuschauer innerhalb eines Films so vielfältige Identifikationsmöglichkeiten geboten werden,

²⁵ Vgl. FAULSTICH, WERNER: Grundkurs Filmanalyse, München 2002, 26.

²⁶ Vgl. dazu HASENBERG, PETER: Einleitung 13f.

denn eine Reise mit Etappen, zu überwindenden Stufen und erreichten Stadien ist jedes Leben.²⁷

Dabei ist noch einmal zu unterscheiden zwischen Story und Plot. Der Plot ist die Geschichte, wie sie tatsächlich im Film erzählt wird. Die Story geht noch einmal darüber hinaus, indem sie auch das umfasst, was im Film als Hintergrund nur angedeutet wird. Dazu gehört vor allem die sogenannte „Backstorywound“, eine seelische Wunde des Helden, die er sich in der vorfilmischen Vergangenheit zugezogen hat, die aber auf sein Handeln entscheidend einwirkt und in der Regel erst im hinteren Teil des Films zur Sprache kommt.²⁸

Filmerzählung und -wahrnehmung funktionieren zunächst auch entsprechend den Erwartungen an bestimmten Genres und ihren Gesetzmäßigkeiten.²⁹ Herkommend aus der antiken Unterscheidung zwischen Tragödie und Komödie, haben sich die Genres stark aufgefächert. Zu einer einheitlichen Kategorisierung ist es bislang nicht gekommen, da Festlegung und Anwendung der Kriterien immer auch subjektiv ist und zudem auch sich der Genre-Mix großer Beliebtheit folgt.³⁰ So wird man häufig nicht über die Feststellung von verschiedenen gewichteten Genre-Elementen hinauskommen.

Die Frage nach Was und Wer betrifft jede erzählte Geschichte, hat also den Film als solchen noch nicht berührt. Erst die Wie-Frage führt uns in die gestalterischen Mittel. Hier gilt es zu unterscheiden zwischen Bild und Ton. Das Bild ist als Einzelbild in bestimmter Weise aufgebaut, und es steht als Einzelbild in der Abfolge aller anderen Bilder. Den Bildaufbau wiederum bestimmen die Ausstattung der Szene, ihre Ausleuchtung und die Kameraeinstellungen (Brennweite und Bildausschnitt, Bildwinkel und Kamerabewegung). Mit der Bildfolge kommt die Tätigkeit ins Spiel, die nun wirklich nur dem Film eigen ist, nämlich der Filmschnitt.³¹ Im Schneiderraum erst wird aus den Bildern ein Film, der Schnitt ist für manche das entscheidende künstlerische Element.³² Der

²⁷ Vgl. BOHRMANN, THOMAS: Die Dramaturgie des populären Films, in: Ders./Werner Veith/Stephan Zöllner (Hg.): Handbuch Theologie und populärer Film Bd. 1, Paderborn 2007, 15-39.

²⁸ Vgl. KRÜTZEN, MICHAELA: Dramaturgie des Films. Wie Hollywood erzählt, Frankfurt a.M. 2004.

²⁹ FAULSTICH, Grundkurs 28f. definiert: „Ein Genre ist ein spezifisches Erzählmuster mit stofflich-motivlichen, dramaturgischen, formal-strategischen, stilistischen, ideologischen Konventionen und einem festgelegten Figureninventar (...) Genres sind also kulturelle Stereotype, die (...) gestaltungs-, wahrnehmungs-, erwartungs- und interpretationsrelevante Bedeutung haben (können).“

³⁰ Ist etwa die Star Wars-Saga, die in der Zukunft und im Weltraum angesiedelt, aber auch mit Fabelwesen ausgestattet ist, Science Fiction oder Fantasy?

³¹ Den kreativen Aspekt dieser Tätigkeit bringen andere Sprachen besser zum Ausdruck: angelsächsisch ist das das *editing*, französisch die *montage*.

³² So heißt eines der deutschen Filmmagazine auch „Schnitt“ (Schnitt-Verlag, Köln, seit 1996). – In den neuen Wellen der 1960er Jahre war es zum Beispiel fast schon ein Markenzeichen, den sogenannten unsichtbaren Schnitt Hollywoods (der Zuschauer wird unbemerkt von einer Szene in die nächste geleitet) durch etwa den Jump Cut zu ersetzen, der bewusst den Erzählfluss unterbricht, paradigmatisch etwa in *Außer Atem* (Frankreich 1959, R: Jean-Luc Godard).

Ton schließlich teilt sich noch einmal auf in Wort (aus dem Off oder als Teil der Handlung), Geräusch und Musik (wiederum als Untermalung aus dem Off oder als Teil der Handlung).

Wie kein anderes Medium vereint also der Film vom Design bis zur Musik alle anderen Künste in sich.³³ Es ist so in der Lage, Realität in einer Authentizität wiederzugeben, die alle anderen einzelnen Künste für sich genommen übersteigt. So wird der Film zur perfekten Illusion der Realität und ist darüber hinaus in der Lage, als „Traumfabrik“ auch dem Unrealistischen eine hohe Plausibilität zu verleihen. Dazu bedient sich der Film eines Raumes, der wie kein anderer dazu geschaffen ist, die persönliche Identifikation mit dem scheinbar Realistischen zu ermöglichen, nämlich des KinosaaIs.

4 Der Ort der Filmvorführung als Erfahrungsraum

Der Kinosaal ist dunkel. Wir haben kaum Möglichkeiten, uns dem Geschehen auf der Leinwand zu entziehen. Beim Gang durchs Museum kann ich weitergehen. Im Theater kann ich mich mit den Details des Raumes beschäftigen, denn Bild- und Zuschauerraum sind real miteinander verbunden. Das ist im Kino anders. Die Realität des Filmes ist überdominant.³⁴ Und mit neuen Tonsystemen wie Dolby Surround wird dieser Effekt noch einmal verstärkt: Ich werde durch das räumliche Hören Teil des Geschehens auf der Leinwand, höre etwa den Hubschrauber aus derselben Richtung kommen wie der Held. Zumindest also für die Dauer des Films ist das Geschehen auf der Leinwand die einzige Realität, die gilt. Eine Ausschließlichkeit, die sich auch ein Gottesdienst wünscht: dass nämlich die Wirklichkeit des Reiches Gottes die Oberhand behält über die Wahrheit unseres Lebens und aus dem starken Eindruck des Gottesdienstes hineinwirkt in das Leben außerhalb des Kirchenraums.

Diesem besonderen Zweck haben die Architekten der Kinosäle immer wieder versucht entsprechende Räume zu gestalten, die dazu beitragen, dass das „Kino als Traumfabrik“ der „Erzählmaschine Fernsehen“³⁵ diese besondere sinnliche Erfahrung voraus hatte. Die Raumerfahrung des Kinos beginnt im Foyer, in dem man sich mit Freunden trifft, die Karten kauft, sich ggfs. mit Essen und Trinken versorgt. Es beginnt also der Kinobesuch mit der Regelung der Zugangsbedingungen und mit den sozialen und Speisen betreffenden Vorbereitungen. Wir befinden uns, wenn wir so wollen, im Vorhof. Dieser Vorhof ist Teil eines architektonischen Ganzen, „dessen magisches Zentrum ein dunk-

³³ MONACO, JAMES: Film verstehen, Reinbek ³2001, 23, sortiert die Künste nach dem Maße ihrer Abstraktion, die sich vom Design bis hin zur Musik steigert.

³⁴ Ein Film wie *Purple Rose of Cairo* (USA 1985, R: Woody Allen) spielt mit dieser Tatsache, indem er Figuren aus der Leinwand hinaussteigen lässt.

³⁵ SCHENK, IRMBERT: Vorwort, in: Ders. (Hg.): Erlebnisort Kino, Marburg 2000, 10.

ler Raum ist.“³⁶ So mögen manche empfinden: „Im Schwarz des Kinos liegt (...) die eigentliche Faszination des Films, durchlöchert vom Lichtstrahl des Projektors.“³⁷ Wir betreten das Allerheiligste, den Ort, in den hinein sich die Offenbarung der außeralltäglichen Realität Bahn bricht.

Die großen Filmpaläste aus den 1920er Jahren haben es verstanden, dieses Gefühl architektonisch zu erzeugen, die Multiplex-Kinos versuchen dies seit 1990 auf moderne Art und Weise zu reaktivieren und verbinden das mit der großen Anzahl der untergeordneten Kinosäle, wie es aus den Schachtelkinos der Zwischenzeit bekannt war (die Filmpaläste der 1920er Jahre hatten jeweils nur einen Saal, der dann von beeindruckender Größe und Ausstattung war und erst sehr viel später zu mehreren kleineren Säle umgebaut wurde). Die Erfahrung einer anderen Realität ist somit in den Multiplexen erhalten, sie hat aber gegenüber früher den Charakter des Kollektiv-Verbindlichen verloren. Jeder sucht sich einen Saal in dem großen Ganzen. Auch hier liegen die Parallelen zum religiösen Konsumverhalten auf der Hand: Dass da etwas zu erfahren ist, mag vielen noch vermittelbar sein. Aber nicht mehr, dass man sich in irgendeiner Form darauf einigen können müsste, was genau das sei.

Wir halten, bevor wir uns noch einmal einzelnen Filmen widmen, fest: Der Film ist als Summe aller Kunstgattungen selber Kunstgattung eigener Art. Somit ist der Film auch Teil der 2000 Jahre währenden Beziehung zwischen Glauben, Theologie und Kirche einerseits und Kunst und Kultur andererseits geworden. Vorbehalte und Würdigungen, die der Kunst im Allgemeinen von christlicher Seite entgegengebracht wurden, wurden auch dem Film im Besonderen entgegengebracht. Der Film zielt, wie der Glaube, auf eine Erfahrung, die sich mal affirmativ, mal in Frage stellend zur erfahrenen Alltagswirklichkeit stellt. Zur Vermittlung dieser Erfahrung bedient er sich dramaturgischer und inszenatorischer Mittel sowie eines besonderen Ortes. Gottesdienstbesuch und Kinobesuch als (teil-)kollektive Alternativerfahrungen weisen somit in Form, Funktion und Wirkung vergleichbare Strukturen auf. Das können wir nun noch anhand einiger filmischer Beispiele illustrieren.

5 Religiöse Filme

Die Kirche kann sich aus den unterschiedlichsten Gründen für den Film interessieren (s. o.), und auf eine Definition dessen, was als religiöser Film zu gelten hat, hat man sich bislang kaum einigen können. Gerade ist der Streifen *Illuminati* angelaufen (USA 2009, R: Ron Howard). Mit seinem Setting im Vatikan, mit

³⁶ ARNS, ALFONS: „... kein Rokokoschloß für Buster Keaton“. Zur Geschichte des Großkinos, in: SCHENK, IRMBERT (Hg.): Erlebnisort Kino, Marburg 2000, 15-33, 18.

³⁷ A. a. O., 20.

seinen Verschwörungstheorien und dunklen Machenschaften jahrhundertealter Gruppierungen wird er (wie sein Vorgänger *Da Vinci Code - Sakrileg* [USA 2006, R: Ron Howard]) gerne als Beispiel dafür genommen, wie Filme mit religiösem Hintergrund sich nach wie vor großer Beliebtheit erfreuen. Was aber fasziniert an diesen beiden Filmen wirklich? Sind es Einblicke in Kirche und Theologie, Bibel gar? Oder erfassen sie nicht ein verunsichertes Lebensgefühl, das den Chaos bringenden Einbruch längst erledigt geglaubter vormoderner, auf den ersten und auch zweiten Blick nicht verstehbarer Gefahren fürchtet? Und ist es dann nicht im Gegenteil wenig schmeichelhaft, wenn zur Ansprache dieses Lebensgefühls das Beispiel Kirche gewählt wird? So wie es vor einigen Jahren vielleicht die *Jurassic Park-Trilogie*³⁸ mit ihrer Auferstehung der Dinosaurier getan hat oder existenziell noch verstörender die *Aliens-Quadrologie*, die die mörderischen Aliens durch den Menschen hindurch zur Welt kommen lässt?³⁹

Man wird also genau hinsehen und unterscheiden müssen. Zu unterscheiden wäre zum Beispiel, ob ein Film Themen aufgreift, die eine anerkanntermaßen theologische Konnotation besitzen, oder ob er Lebensfragen behandelt, zu denen auch die Theologie etwas zu sagen hat, weil es eben die Theologie ohne das Leben nicht gibt.

So scheinen mir die theologischen Deutungen von *Titanic* (USA 1997, R: James Cameron), die in der Selbsthingabe der Figur des Jake für seine Rose ein Beispiel für die freiwillige Selbsthingabe Jesu sehen, doch zu konstruiert, und diese Deutungen stehen immer auch in der Gefahr, den christlichen Topos zu banalisieren.

Zu achten wäre darauf, ob ein Film sich christlicher Motive oder Symbole bedient (seien es Dinge oder Namen), und dann noch einmal, ob sie wohl noch als verstehbar vorausgesetzt und also vermutlich intentional theologisch eingesetzt wurden. Das würde auf die bereits erwähnte Unterscheidung Umberto Ecos zwischen Intention und Gebrauch abzielen. Dieser Weg scheint mir am sinnvollsten, weil er am wenigsten beliebig ist. Allerdings erfordert er auch eine genauere Einzelanalyse, weil er sich nicht mit subjektiven Assoziationen zufrieden gibt.⁴⁰

³⁸ USA 1993–2001 (R: Steven Spielberg (1+2), Joe Johnston (3)).

³⁹ Teil 1 unter dem Titel *Alien* (USA 1979, R: Ridley Scott), Teile 2–4 in den Jahren 1986, 1992 und 1997. Die Aliens brüten ihre Jungen in menschlichen Wirten aus, die beim Schlüpfen der Tiere sterben.

⁴⁰ Eindeutig religiös konnotiert sind natürlich die zahllosen Jesus-Filme. Allerdings nehmen einige davon eine Sonderstellung ein, insofern sie anhand der Jesus-Figur allgemein-menschliche Fragen stellen. Das ist der Fall in Martin Scorseses *Die letzte Versuchung Christi* (USA 1988), in Jean-Luc Godards *Maria und Joseph* (Frankreich 1984), der sich ausgehend von der Jungfrauengeburt Gedanken über das Geheimnis des Lebens macht, oder in *Jesus von Montreal* (Kanada 1989, R: Denys Arcand), in dem auf dem Hintergrund des klassischen Passionsspiels der Hauptdarsteller an der Person Jesu seine eigene Selbstfindung erlebt. Damit schlägt dieser Film übrigens zugleich einen filmhistorischen Bogen von den Jesusfilmen der filmischen Frühgeschichte, die Abfilmungen von Passionsspielen waren, hin zu einer radikalen Subjektivierung der Filmsujets.

So wird, anders als in *Titanic*, in *Gran Torino* (USA 2008, R: Clint Eastwood) das Selbstopfer auf der Bildebene bewusst christlich konnotiert. Eastwood spielt hier den Koreakriegs-Veteranen Walt, der im Alter in sein altes Wohngebiet zurückkehrt, in dem sich zu seinem großen Missfallen inzwischen vor allem Asiaten und Schwarze angesiedelt haben. Zögerlich entwickelt sich der alte Haudegen zum Schutzpatron für einen jungen Koreaner, der von einer Gang junger Erwachsener tyrannisiert wird. Am Ende verschafft er dem Jungen Erlösung, indem er sich von der Gang vor der ganzen Nachbarschaft bewusst umbringen lässt und dann wie gekreuzigt mit ausgebreiteten Armen auf dem Boden liegt. Die Täter wandern ins Gefängnis, und der Junge ist von ihren Schikanen erlöst.

Es ist naturgemäß am ehesten der Topos des Helden, der eine religiöse Anspielung nahelegt.

In *Terminator 2* (USA 1991, R: James Cameron) steht der aus der Zukunft gekommene Maschinenmann, der einen zum späteren Anführer der Menschen gegen die Maschinen ausersehenen Jungen retten soll, vor dessen in einer Gefahrensituation hilflosen Mutter, reicht ihr die Hand und versucht ihre Zweifel an ihm zu überwinden, indem er sagt: „Wenn du leben willst, kommt mit mir.“ Oder: In dem Melodram *Wie im Himmel* (Schweden 2005, R: Kay Pollak) kehrt ein gefeierter Geigenvirtuose nach einem Herzinfarkt zu Erholung und Neuorientierung in sein Heimatdorf zurück. Er wird vor allem gegen Ende des Films vom anfangs unfreiwilligen Chorleiter immer mehr zur kathartischen Erlöser-Figur für die Chorsänger und ihre Persönlichkeitsentwicklung. Eine deutliche religiöse Anspielung ist etwa das Tableau der Mater dolorosa, als einige Frauen des Chores den leblosen Chorleiter auf ihrem Schoß halten.

Neben dem Erlöser bietet der Vater eine sehr dankbare, weil universal lebensnahe Möglichkeit zur religiösen Anknüpfung. Zu den beeindruckendsten kritischen Auseinandersetzungen mit der Vaterfigur gehört die Parabel *Die Rückkehr* (Russland 2003, R: Andrej Swjaginzew).

Ein Vater kehrt wie aus dem Nichts nach Jahren zu seiner Familie zurück. Die beiden halbwüchsigen Söhne nehmen ihn mit einer Mischung aus Schrecken und Faszination (*tremendum et fascinatum*) zum ersten Mal wahr. Er begibt sich mit ihnen auf eine Reise, die zu einer Initiationsreise gerät. Der jüngere Sohn (vgl. Lukas 15) begehrt immer wieder gegen den unzugänglichen, zuweilen despotischen Vater auf. An einer Stelle schleudert er ihm verzweifelt entgegen: „Wenn du anders wärst, könnte ich dich lieben!“ Am Ende stirbt der Vater bei dem Versuch, diesen jüngeren Sohn zu retten, und die beiden Kinder kehren gereift, aber allein nach Hause zurück.

Der Film gibt verschiedene Hinweise darauf, dass er auch auf ein religiöses Verständnis hin angelegt ist (er also religiös interpretiert und nicht nur gebraucht werden kann):

Der Vater taucht aus dem Nichts auf und verschwindet am Ende ebenso. Der ältere Sohn beendet die Fragen des jüngeren nach der Herkunft des Vaters lapidar mit: „Er ist da.“ Auch einen Namen hat der Vater, anders als die Söhne, nicht. Auf dem Dachboden finden die Söhne ein altes Bild von ihm. Es liegt zwischen den Seiten einer illustrierten Bibel, die auf die Opferung Isaaks durch Abraham zeigen. Als während

der Reise die Söhne im Zelt liegen und der jüngere fragt: „Woher wissen wir eigentlich, dass er unser Vater ist?“, antwortet der ältere: „Mutter hat es gesagt.“ Dürfen wir die Mutter hier mit der Kirche gleichsetzen als der Hüterin der Tradition und Vermittlerin des Glaubens?

Neben Filmen, die auf interpretatorische Hinweise zu einer religiösen Deutung hin zu befragen sind,⁴¹ gibt es natürlich auch solche, die sich explizit mit religiöser Identitätsfindung beschäftigen,⁴² die Rolle der Religion als Mittel der Repression kritisieren⁴³ oder als alternativen Lebensentwurf beschreiben,⁴⁴ aber auch die Funktion des Glaubens in der Bewältigung von Lebenskrisen⁴⁵ oder religiöse Normen auf ihre Alltagstauglichkeit hin untersuchen.⁴⁶

Schließlich: Die meisten hier besprochenen Phänomene bewegen sich auf der inhaltlichen Ebene und sind deswegen z. T. nicht nur dem Film eigen.⁴⁷ Noch kaum untersucht ist die Frage, ob es auch ästhetische Kriterien gibt, nach denen ein Film als religiös zu bezeichnen ist. Pier Paolo Pasolini etwa hat den Stil seiner frühen Filme selbst als „sakralen“ Stil bezeichnet, in dem Naomi Green Anklänge an traditionelle christliche Ikonografie erkennt und den sie so definiert:

„(1) Frontalität; (2) Symmetrie in den Bewegungen, sofern nicht überhaupt auf Bewegung bewusst verzichtet wird zugunsten hieratischer Statik (oft in Form langer Großaufnahmen) oder zumindest ritueller Verlangsamung; (3) Position der Figuren im Zentrum des Bildes, häufig (4) bei gleichzeitiger Isolierung derselben aus ihrer Umgebung (z. B. durch Gegenlicht oder flächige, helle oder dunkle Hintergründe).“⁴⁸ Zusätzlich ist bei Pasolini noch die häufige Verwendung sakraler Musik, etwa von J. S.

⁴¹ Liefert z. B. die folgende Szene aus *Blade Runner* (USA 1982, R: Ridley Scott) ausreichende interpretatorische Hinweise auf eine religiöse Intention? Im Jahre 2019 kommen vier künstliche Menschen, die mit ihrer ihnen eigenen begrenzten Lebenserwartung unzufrieden sind, verbotenerweise von ihrem Arbeitsplatz im All auf die Erde. Sie schaffen es, zu ihrem Erfinder vorzudringen. Ihr Anführer steht vor ihm und fordert von seinem Schöpfer: „Vater, ich will mehr Leben!“

⁴² Im jüdischen Kontext etwa *Der Tango der Rashevskis* (Frankreich/Belgien/Luxemburg 2003, R: Sam Garbarski), im Gewand einer Liebeskomödie und interreligiös *Glauben ist alles* (USA 2000, R: Edward Norton) und immer wieder die Filme Woody Allens.

⁴³ Ein besonders breites Feld: Das wird gerne verbunden mit dem Vorwurf der Sinnenfeindlichkeit, etwa beim Essen: so in Richtung Protestantismus in *Babettes Fest* (Dänemark 1986/87, R: Gabriel Axel), in Richtung Katholizismus in *Chocolat* (USA 2000, R: Lasse Hallström). Die Rolle der Kirche in der Missionsgeschichte greift *The Mission* (USA 1986, R: Roland Joffé) auf.

⁴⁴ Vgl. *Die große Stille* (Deutschland 2005, R: Philip Gröning) über den Schweigeorden der Trappisten – ein Film, der formal Dokumentation wie Meditation in einem ist und damit Inhalt und Form beeindruckend in Deckung bringt.

⁴⁵ Z. B. *Bad Lieutenant* (USA 1992, R: Abel Ferrara).

⁴⁶ Wie in den zehn Kurzfilmen von Krzysztof Kieslowski unter dem gemeinsamen Titel *Dekalog* (Polen/Deutschland 1989/90).

⁴⁷ Vgl. oben Kap. 3.

⁴⁸ So wiedergegeben in ZWICK, REINHOLD: Pfade zum Absoluten? Zur Typologie des religiösen Films, in: LESCH, WALTER (Hg.): Theologie und ästhetische Erfahrung. Beiträge zur Begegnung von Religion und Kunst, Darmstadt 1994, 88-110, 102

Bach, zu nennen, die z. B. aus dem Schicksal des Protagonisten in *Accattone – Wer nie sein Brot mit Tränen aß* (Italien 1961) eine Passion werden lässt.

Die Liste religiös relevanter Filme ließe sich natürlich noch beträchtlich verlängern. Sie zeugt von der engen gegenseitigen Durchdringung von Kirche und Gesellschaft und von religiösen und nichtreligiösen Dimensionen der Existenz. Film und Religion und hier speziell christliche Theologie bzw. Kirche sollten weiterhin neugierig aufeinander sein, denn beide sind nicht voneinander zu trennen. Film ist als Medium immer wieder auf der Suche nach relevanten Sujets und Themen. Religiöses wird sich da auch weiterhin als integraler Bestandteil menschlicher Existenz anbieten. Anders herum ist der Film auch wegen der überzeugenden Darstellung von Wirklichkeiten (realen oder fiktiven) ein interessanter Gesprächspartner für den Glauben, denn hier wie dort geht es, bis hin zur räumlichen Erfahrung, um die Vermittlung des Außeralltäglichen und, zumindest auch im Autorenkino, um eine Einwirkung auf Erleben und Gestalten des Alltags außerhalb des Kinosaals bzw. Gottesdienstraums.

Der Glaube ist aus Gründen seines inkarnatorischen Charakters auf mediale Vermittlung jeglicher Art angewiesen, sei es durch menschliches Zeugnis oder durch künstlerische Bezugnahme. Schon das Neue Testament hält fest: Christus „ist das Ebenbild des unsichtbaren Gottes“ (Kol 1, 15). „Ebenbild“, griechisch: Eikón – die ikonografische Dimension ist dem christlichen Glauben immanent. Der Film ist heute ihr visuelles Leitmedium.

Abstract

From earliest times the relationship between the Christian religion and art has stood under tension. Although relatively young, the film medium has assumed a central cultural importance, combining many differing art forms into a new form of art.

In this paper the author seeks to illustrate various aspects of the relationship between film and faith in its contemporary forms, paying attention to historical developments and other aspects.

He concludes with a discussion of a selection of American and European films and contends that the film medium is well qualified for representing human reality and is an interesting partner in dialogue for the Christian faith.

Pastor Dr. Matthias Walter (BEFG), Rothenburgstraße 12a, 12165 Berlin;
E-Mail: drmw@gmx.de