

11,28. <sup>53</sup> Römisches Meßbuch, Allgemeine Einführung, Nr. 55f.: Meßbuch, zit. Ausgabe, Band I, S. 33\*. <sup>54</sup> Vgl. Konstitution über die heilige Liturgie Sacrosanctum Concilium, Nr. 35 und 51: AAS 56 (1964) 109; 114. <sup>55</sup> Vgl. Ritenkongregation, Instr. In edicendis normis, VI, 17–18; VII, 19–20: AAS 57 (1965) 1012f.; Instr. Musicam Sacram, IV, 18: AAS 59 (1967) 314; Dekret De titulo Basilicae Minoris, II, 8: AAS 60 (1968) 538; Gottesdienstkongregation, Notifikation De Missali Romano, Liturgia Horarum et Calendario, I, 4: AAS 63 (1971) 714. <sup>56</sup> Vgl. Papst Paul VI., Apostolische Konstitution Missale Romanum: „Wir hegen die feste Zuversicht, daß Priester und Gläubige sich auf Grund dieser Erneuerung besser für das Herrenmahl bereiten und durch größere Vertrautheit mit der Heiligen Schrift tiefer in das Verständnis des Gotteswortes eindringen“: AAS 61 (1969) 220f.; Meßbuch, zit. Ausgabe, Band I, S. 17\*. <sup>57</sup> Vgl. Die Beauftragung von Lektoren, Akolythen und Kommunionshelfern (...) in den katholischen Bistümern des deutschen Sprachgebietes, 1974, S. 26. <sup>58</sup> Vgl. Römisches Meßbuch, Allgemeine Einführung, Nr. 319, 320: Meßbuch, zit. Ausg., Band I, S. 66\*. <sup>59</sup> Vgl. Fr. J. Dölger, Das Segnen der Sinne mit der Eucharistie. Eine altchristliche Kommunionssitte: Antike und Christentum, Band 3 (1932) 231–244; Das Kultvergehen der Donatistin

Lucilla von Karthago. Reliquienkuß vor dem Kuß der Eucharistie, ebd. S. 245–252.

<sup>60</sup> Vgl. II. Vatikanisches Konzil, Dogmatische Konstitution über die Kirche Lumen gentium, Nr. 12; 35: AAS 57 (1965) 16; 40. <sup>61</sup> Vgl. Joh 1,29; Offb 19,9. <sup>62</sup> Vgl. Lk 14,16ff. <sup>63</sup> Vgl. Römisches Meßbuch, Allgemeine Einführung, Nr. 7–8: Meßbuch, zit. Ausg., Band I, S. 24\*. <sup>64</sup> 1 Kor 11,28. <sup>65</sup> Liber de Ordinatione Diaconi, Presbyteri et Episcopi, editio linguae germanicae typica, 1971, S. 40. <sup>66</sup> Hebr 5,1. <sup>67</sup> Ritenkongregation, Instruktion Eucharisticum Mysterium: AAS 59 (1967) 539–573; Rituale Romanum. De sacra communione et de cultu Mysterii eucharistici extra Missam, edit. typ. 1973; Kongregation für den Gottesdienst, Litterae circulares ad Conferentiarum Episcopatum Praesides de precibus eucharisticis: AAS 65 (1973) 340–347. <sup>68</sup> Nr. 38–63: AAS 59 (1967) 586–592. <sup>69</sup> AAS 64 (1972) 518–525. Vgl. auch die „Communicatio“, die im Jahr darauf zur korrekten Durchführung der erwähnten Instruktion veröffentlicht worden ist: AAS 65 (1973) 616–619. <sup>70</sup> Vgl. II. Vatikanisches Konzil, Dogmatische Konstitution über die Kirche Lumen gentium, Nr. 12: AAS 57 (1965) 16f. <sup>71</sup> Mt 13,52. <sup>72</sup> Vgl. Augustinus, In Evangelium Ioannis tract. 26,13: PL 35,1612f. <sup>73</sup> Eph 4,30.

## Themen und Meinungen im Blickpunkt

### Film und Theologie

#### Möglichkeiten eines Dialogs

*Trotz ihres Bemühens um reflexive Einholung der Wirklichkeit ist das Medium Film in der Theologie bislang kaum beachtet. Im Horizont einer Selbstbesinnung auf den Verlust der ästhetischen Dimension ist der neu begonnene Dialog zwischen Kunst und Theologie eine Chance, auch die „siebte Kunst“, den Film, als Sprache der Wirklichkeit ernst zu nehmen. Der vorliegende Beitrag anlässlich der 30. Berliner Filmfestspiele versteht sich als grundsätzliche Landschaftsskizze dieses kaum erprobten Begegnungsfeldes. Pfarrer Michael Graff arbeitet an der Katholischen Akademie Stuttgart schwerpunktmäßig im Bereich Kunst und Theologie.*

Zwei breitenwirksame Spielfilmserien erregten in jüngster Vergangenheit theologischen Anstoß: Zefirellis Evangelienverfilmung und „Holocaust“. In beiden Fällen war man sich rasch einig in der Bedeutung des aufgegriffenen Themas, hier die Gestalt des Jesus von Nazaret, dort die Vernichtung der sechs Millionen Juden unter dem NS-Regime. Strittig blieb hingegen die Frage nach der Qualität und der darin zu begründenden Legitimität der Filme. Zwischen den Extremen in Form pauschaler Ablehnung und vorbehaltloser Zustimmung vertreten viele etwa folgende Position: Die Filme seien zwar ästhetisch schwach, doch sei dies zu rechtfertigen durch die enorme Wirkung beim Publikum, dem anspruchsvollere Werke verschlossen blieben. Auch hier heilige der Zweck die Mittel. Nun könnte man nachfragen, ob die beiden Filme tatsächlich so schlecht, die Wirkung tatsächlich so nachhaltig und die Zuschauer tatsächlich so anspruchslos sind. Abgesehen davon hat die flüchtige Diskussion aber unmißverständ-

lich die Frage nach einer angemessenen Filmästhetik ins Spiel gebracht. Diese Frage müßte auch den Theologen interessieren in seiner Mühe um Orte authentischer Interpretation der Wirklichkeit. Leider aber verstellen kommerzielle Produkte aufgrund ihres kalkulierten Erfolgs oft den Blick auf anspruchsvollere Werke, so daß Theologen insgesamt kaum Notiz vom zeitgenössischen Filmschaffen nehmen, obwohl sich bei näherem Zusehen erstaunliche formale und inhaltliche Affinitäten zwischen Filmkunst und Theologie ergeben. Diese innere Nähe läßt sich am Kommerzprodukt prinzipiell ähnlich beobachten wie am Kunstwerk, dessen diskrete Güte allerdings die größere theologische Aufmerksamkeit erfordert – und die lohnen-dere.

#### Voraussetzungen für einen ernsthaften Dialog

Das kaum erprobte Verhältnis zwischen Film und Theologie ist nicht identisch mit dem Verhältnis zwischen Kirche und Film, dessen Entwicklungen kurz zu skizzieren sind. Auch dies war nie ungetrübt, doch immerhin ist die Geschichte kirchlicher Filmarbeit beinahe so alt wie die Geschichte des Mediums selbst. Abgesehen von frühzeitiger Basisarbeit (Pfarrkino) stand man dem unbekanntenen Neuen zunächst mißtrauisch gegenüber. Während die Öffentlichkeit vom internen Aufbau kirchlicher Filmarbeit wenig bemerkte (Filmwerk, „film-dienst“, Diözesanstellen), registrierte man vor allem die veröffentlichte kirchliche Entrüstung, wo immer die „saubere Leinwand“ in

Gefahr war. Als *Luis Buñuel* 1961 in „Viridiana“ Leonardos Abendmahl durch Krüppel und Bettler realisierte, sprach man von Blasphemie. Als Ingmar Bergman 1963 in „Das Schweigen“ menschliche Entfremdung und Gottverlassenheit auch in sexueller Beziehungsnot ausdrückte, warf man ihm Obszönität vor. Abgesehen von der gegenteiligen Wirkung belastet diese Erinnerung heute noch das Klima. Unterdessen ist man freilich von einem aussichtslosen Kampf gegen tatsächlich oder vermeintlich schlechte Filme zur gezielten Förderung positiver Werke übergegangen. Die Verleihung des Katholischen Filmpreises 1979 an *Marlies Graf* für ihren Dokumentarfilm „Behinderte Liebe“ wird u. a. damit begründet, daß der Film sich „in einer überraschend offenen Weise mit der sozialen Isolation, mit Eros und Sexualität unter Körperbehinderten“ befasse und dadurch einen wertvollen Diskussionsbeitrag leiste. Im Horizont solcher Argumentation könnte nach den Phasen Mißtrauen, Tadel, Lob die Zeit des kritischen Dialogs beginnen, zu dem Papst Johannes Paul II. am 31. Oktober 1978 die Internationale Katholische Filmorganisation (OCIC) anlässlich ihres 50jährigen Bestehens ausdrücklich aufforderte und dabei zwei Leitfragen formulierte: „Suchen sie (die Filmregisseure) die Förderung der authentischen menschlichen Werte? Geben sie den religiösen und speziell den christlichen Werten den Platz, der ihnen gebührt?“

Die Interpretation dieses Unternehmens macht freilich die Mitarbeit theologischer Reflexion unerlässlich. Wer sich als Theologe und gelegentlicher Fernsehzuschauer oder gar Kinobesucher theologisch Rechenschaft von seinen Eindrücken ablegt und diese auf Dauer nicht monologisch betreibt, sondern in das Gespräch mit Filmschaffenden eintritt, läßt sich im Vergleich zum Dialog mit Wissenschaftlern auf ein Abenteuer ein: theoretisch auf eine methodische Gewichtsverlagerung, existentiell auf eine *Bekehrung zum Leben in seiner sinnlichen Materialität* und damit insgesamt auf ein *neues Ja zur vernachlässigten Ästhetik*. Ernsthaft und fruchtbar wird dieser Dialog nur dann, wenn er *frei von Vorurteilen und Angst* geführt wird. Seine „Wissenschaftlichkeit“ beschert dem Theologen vielleicht das Vorurteil, Film sei eine flache, unseriöse Sache. Seine „Kirchlichkeit“ nährt vielleicht die Angst, von der suggestiven Kraft des Films verführt zu werden. Beide Barrieren behindern das Gespräch. Dabei heißt Vorurteilsfreiheit *nicht Voraussetzungslosigkeit*, und Angstfreiheit meint *nicht Sorglosigkeit*. Ein kritischer Dialog entsteht aber weder aus Verachtung noch aus folgenloser Liberalität. *Dietmar Mieth* (Fribourg) plädiert daher für eine „produktive Kollision“.

Das Ernstnehmen des Partners erfordert darüber hinaus die Mühe des Theologen, Film nicht nur als Sonderfall von Kunst, sondern in seinen *komplexen Eigengesetzlichkeiten* zu respektieren. Die Unterschiede zu anderen Künsten sind bekannt: Bildkunst als rhythmisierte Optik, Erzählkunst mit audiovisuellen Mitteln, Theaterkunst in spezifischer Unmittelbarkeit und Distanz. Darüber hinaus sind es vor allem die Produktionsbedingungen, die kommerzielle Belastung, die arbeitsteilige Entstehungsweise, die

Interessenvertretung von Produzent, Verleiher, Kinobesitzer u. a., die die Freiheit des Künstlers über die Maßen einschränken. Ohne Einsicht in diese Welt kommt kein fairer Dialog zustande. Inwieweit die Begegnung für Filmschaffende lohnend ist, müßte andernorts formuliert werden. An dieser Stelle sollen lediglich Gewinn und Einsatz des Theologen bedacht werden. Der Gewinn öffnet sich in einer *theologischen Aufmerksamkeit*, zuerst auf die Chancen der Filmsprache, dann aber auch auf die Themen zeitgenössischer Filme. Der Einsatz des Theologen besteht im Dienst kreativer Kritik.

## Chancen der Filmsprache

Obwohl die Auseinandersetzung meistens den Inhalt – oft unter Mißachtung der Formgesetze – anvisiert, soll die erste theologische Aufmerksamkeit den Chancen der Filmsprache gelten. Für *Pier Paolo Pasolini* ist Kino die „geschriebene Sprache der Wirklichkeit“. Die Anstrengung der Form zielt auf Entbergung von Wirklichkeit, ein durchaus theologischer Prozeß, zumal Filmsprache mehr ist als bloße Reproduktion. Für *Hans Jürgen Syberberg* fallen in der Güte des Filmschaffens ethische und ästhetische Qualität zusammen: „Die Moral ist die Form.“ Trotz der strittigen Zuspitzung dieser These steht zu vermuten, daß die Sprache des Films selbst ein bedeutsamer anthropologischer und insofern auch theologischer Ort ist. Das Grundproblem neuzeitlicher Theologie ist die *Verhältnisbestimmung von Transzendenz und Immanenz*. Was begrifflicher Systematik versagt bleibt, fällt dem Film leicht. Raum und Zeit, Subjekt und Objekt, Diesseits und Jenseits lassen sich wie in keinem anderen Medium vermitteln. Von besonderem Interesse ist dabei die *Entgrenzung der Kategorie Zeit*, vor allem durch die *Montage*, die eigentlich kreative Arbeit am Schneidetisch. *Sergej S. Eisenstein*, der bedeutendste russische Filmtheoretiker und -regisseur, hat darauf hingewiesen, daß die Unterbrechung der Filmerzählung durch Bilder, z. B. in Form der Rückblende, beim Zuschauer ein Gespür wecke für einen inneren und äußeren Ablauf der Geschichte. Als klassischer Durchbruch gilt *Alain Resnais'* „Hiroshima, mon amour“ (1959). Realität und Imagination, Gegenwart und Vergangenheit, Person und Welt treten in Austausch, etwa durch das bis dahin ungewohnte Ineinanderblenden von Liebeszenen und Wochenschauaufnahmen der Atombombenkatastrophe. Neuerdings hat *Alexander Kluge* in „Die Patriotin“ (1979) die Frage nach dem Sinn der Geschichte in ein überzeugendes Geflecht von Bild und Text, Geschehen und Bedeutung gesetzt. Lineare Deutemuster werden fraglich, die Vielschichtigkeit von Geschichte läßt Raum für das Geheimnis. Zwischen brennendem Hochhaus und der Geburt eines Kindes, Wolkenzug und Bombengeschwader ruht die Kamera auf einem Detail: „Eine Pfütze hat eine Geschichte von drei Tagen.“ Dann graben die Brüder Grimm nach der Geschichte und finden die Märchen. „Wer über Märchen lacht, war nie in Not.“ Kluge überführt auch allzu simple religiöse Interpretatio-

nen ihrer Problematik: Bild „Bombenabwurf“ mit Kommentar „Strategie von oben“, Bild „Betende Menschen“ mit Kommentar „Strategie von unten“. Dann der Traum des Volksmunds: „Wenn man sich etwas ganz fest wünscht, geht es in Erfüllung“, montiert mit einem Blick in die zerbombte Stadt.

Was die Aufhebung der Zeitkontinuität im Film bedeutet, formuliert Pasolini theologisch anregend: „Der Sinn eines Lebens wird erst nach dem Tod dechiffrierbar. Im Film ist die Zeit zu Ende“ (Ketzererfahrungen, München 1979, S. 235). Ähnlich kann der Film das theologische Prinzip Hoffnung in seiner Spannung zwischen Schon und Noch-nicht ausdrücken, und zwar in seiner eigentümlichen und konstitutiven *Mischung aus Realität und Fiktion*. Bekanntlich gibt es keinen realistischen Film. Bereits der Filmtheoretiker *Rudolf Arnheim* wies auf die kreative Interpretation der Wirklichkeit durch den Regisseur hin kraft seiner „konzeptuellen Intelligenz“, wobei das Kunstwerk nicht nur „antithetisch dem gegenübersteht, was der Fall ist“, wie *Theodor W. Adorno* gegen *Georg Lukács* formuliert, sondern darüber hinaus antizipatorischen Modellcharakter hat (*Dietmar Mieth*). Dieser Vermittlungsweg im Filmschaffen ist von hohem anthropologisch-theologischem Interesse: „Die Welt wird hier Phantasie, und die Phantasie wird Welt“ (*Romano Guardini*). Durch ihre innere Nähe zum Traumerleben kommt bei der Filmrezeption im Kino diese Fähigkeit am intensivsten zum Austrag. Wunschträume und Alpträume, Visionen und Utopien, Archetypen und Märchen gewinnen im Film einen plausiblen Sitz im Leben.

Jeder Film steht in der Spannung zwischen Realität und Fiktion. Der fantastischste Horrorfilm entspricht realen Ängsten, wie umgekehrt selbst der Dokumentarfilm seine Perspektive den herrschenden Alltagsinteressen entgegensetzt. Andere Filme leben bewußt im Niemandsland zwischen Realität und Fiktion. Die meisten Filme von Bergman und Buñuel sind Meisterwerke dieser Balance. Im neuen deutschen Film ist *Werner Herzog* zu nennen und unlängst „Sufferloh“ (1979) von *Hans-Christof Stenzel*, eine theologisch-anthropologisch reizvolle Mischung aus tradiertem Religion, Träumerei, Archetypen und deftiger Leiblichkeit: Da sind Don Quijote und Sancho Pansa auf bayrisch unterwegs, der erwachsene Träumer und der realistische Knirps, auf der Suche nach Glück, Liebe, Sinn ... – das Ziel bleibt unerreichtes Geheimnis. Ihr Unterpand: ein Goldfisch im Glas, halb Ballast, halb Reliquie. Ihr faszinierendes Gegenüber: die Frau, halb Hure, halb Engel. Ihre Welt: die heillos-heile Heimat, halb Wirtshaus, halb Kapelle. Der Träumer geht unter, der Realist überlebt, und doch bleibt die Sympathie beim Verlierer. Eine stilistisch anspruchsvolle, intellektuell und emotional anregende Symbolgeschichte.

Nach *Ernst Bloch* ist Kunst „ein Laboratorium und ebenso ein Fest ausgeführter Möglichkeiten, mitsamt den durch erfahrenen Alternativen darin ... in der Weise ... des welthaft fundierten Vor-Scheins“ (Das Prinzip Hoffnung, Frankfurt 1959, S. 249).

Gerade die *dynamischen Grundmotive biblischer Theolo-*

*gie*, etwa die *creatio continua*, der Exodus-Auferstehungs-Gedanke, Menschsein im status viatoris und der Ruf zur Umkehr finden im filmdramaturgischen *Prinzip der Bewegung*, die stets Veränderung bedeutet, ihre mögliche ästhetische Entsprechung. *Jean Renoir* nennt die Bewegung des Films „unausweichlich“ wie den „Lauf von Bächen und das Dahinströmen von Flüssen“. In der Unausweichlichkeit dieser eigensinnigen Filmbewegung meldet sich die Ambivalenz von Heil und Unheil, Gnade und Verdammnis, Rettung und Gefährdung. In *Werner Herzogs* „Aguirre, der Zorn Gottes“ (1972) verliert der Held im Verlauf einer Floßfahrt auf dem Amazonas seine Gefährtin, seine Realität, sein Ich, auf der Suche nach dem Eldorado. Umgekehrt findet der kleine Marcel in *Haro Senfts* „Ein Tag mit dem Wind“ (1978) Selbstvertrauen und Lebenssinn in der angstfreien Begegnung mit wichtigen Menschen. Die Offenheit dieser Bewegung steht in unmittelbarer Wechselbeziehung zum Prozeß des Filmemachens selbst. Haro Senft arbeitet mit den Kindern ohne Drehbuch: „Das Geschehenlassen überwiegt das Machen. Für mich ist dies das wesentlichste Kriterium der Kunst. Sie muß sich über die Konstruktion hinausheben. Ein Kriterium aber auch unseres Lebens, wenn es sich vom Zweifel befreit und unmittelbar wird.“

Im Unterschied zum Bewegungsprinzip in Literatur und Theater wird die Aussagepotenz des Films durch die Möglichkeit der Perspektive mit dem Auge der Kamera wesentlich gesteigert. Dadurch gibt der Film eine Chance, Welt und Mitmensch entsprechend dem Evangelium durch *Identifikation mit anderen* als Gemeinschaft kommunikativ zu erfassen. Der ungarische Schriftsteller und Filmhistoriker *Béla Balász* sah gerade darin das Neue des Films. Zugleich stellt diese Fähigkeit eine system- und normsprengende Kraft dar, weil gängige Grenzen zwischen Subjekt und Objekt und damit fixierte Kategorien gesprengt werden. *Alfred Hitchcock* läßt den Zuschauer mit attraktiven Schurken und zwiespältigen Helden mitleben. *Hans Jürgen Syberberg* entlarvt den „Hitler in uns“. *Alexander Kluge* betrachtet Geschichte aus dem Blickwinkel des Knies eines Gefallenen. Damit gewinnt der neutestamentliche Gedanke der Sympathie mit Ausgestoßenen, Opfern, Unterdrückten sinnliche Anschaulichkeit und Unmittelbarkeit. Was diese Erfahrung im Zuschauer auslösen kann, erläutert *Peter Bichsel* im Anschluß an den bereits erwähnten Film „Behinderte Liebe“: „Invaliden führen mir meine Invalidität vor. Sie tun dies so selbstverständlich, daß mir nicht einmal der Ausweg des Erbarmens bleibt ... Die Darstellung von Sexualproblemen Invaliden wird plötzlich zur Darstellung meiner eigenen Liebesunfähigkeit ... Hier macht nicht in erster Linie das Thema betroffen, sondern der Film, die Filmarbeit ... Ich bin als Voyeur reingegangen und als Betroffener rausgekommen.“

Schließlich kann ein Film die übergreifende *Einheit von Schöpfung und Geschichte* aussagen durch den szenischen *Kontext der handelnden Figuren*. In der Ehrfurcht vor dem Detail, der Sorgfalt der Beobachtung, der Kunst der Farbgestaltung bis hin zu Geräusch- und Musikdrama-

turgie gerät Menschsein in ein Ensemble von Wirklichkeit. In *Buñuels* „Die Vergessenen“ (1950) ist das soziale Umfeld für den verwahten Halbstarke genauso konstitutiv wie seine mythische Wirklichkeit in Traumszenen. Erst die Farbgestaltung und Mahlers Musik öffnet *Luchino Viscontis* „Tod in Venedig“ (1971) zur kongenialen Literaturverfilmung. Besondere Bedeutung gewinnt diese Fähigkeit des Films, wo der Mensch in den Zusammenhang der Natur gestellt wird, etwa in der Chronik einer lombardischen Dorfgemeinschaft (Ermanno Olmi, „Der Holzschuhbaum“ 1978) oder dem finnischen Beitrag in Berlin, „Rabentanz“ (1980) von *M.I. Lehmuskallio*. Hier findet sich Schöpfungsanthropologie im besten Sinne. Nach einer halben Filmstunde im Schweigen vor dem Schauspiel der Natur kommt der Mensch zu Wort: „Was soll ich be-singen in der Einsamkeit des Waldes?“

### Anschaulicher Prüfstand für den Theologen

Neue Informationen über aktuelle Tendenzen im gesellschaftlichen Bewußtsein gewinnt man besser auf der Frankfurter Buchmesse als ein Jahr später in Filmproduktionen. Dagegen ermöglicht dann der Film echtes Interesse an dem, was Zeitgenossen bewegt, Dabeisein und Einmischung in Form des Spiels, das sich auf die „Sozialpathologie jeglichen Härtegrades“ (*Hans Janke*) einläßt und mögliche Lösungen konkret testet. Die vorwiegend negativen Ergebnisse dieses Probelaufs, die traurigen Schlußsequenzen zahlreicher Filme, haben zumindest eine ideologiekritische Funktion. Gerade hier findet der Theologe einen anschaulichen Prüfstand seiner Theorien. Fünf Themen aus dem wesentlich umfangreicheren Feld der Berlinale 1980 verdienen theologische Aufmerksamkeit.

Unabhängig von gesellschaftlichen Systemen kommt als Grundproblem des Menschen seine *fundamentale Einsamkeit* bzw. *Kommunikationsunfähigkeit* zur Sprache. Auf tragische Weise wird darin ein Aspekt theologischer Anthropologie deutlich, die letztlich *unentrinnbare Personalität* des Menschen. Weder Partnerschaft noch Sozialtherapien und Strukturveränderungen lösen die Not. „Solo Sunny“ (1980), von DDR-Erfolgsregisseur *Konrad Wolf*, bleibt allein, trotz humorvoller Inszenierung. Resigniert bekennt sie ihrem ebenso verhinderten Gegenüber: „Ich bin Waise. Du bist Waise. Da passen wir ja zusammen.“ Einsam und heimatlos bleibt auch der ewig traurige Erich Nussbaum im israelischen Film „Transit“ (1980) von *Daniel Wachsmann*. Zielloos irrt er umher, das Ticket nach Berlin in der Tasche, hat „keine Wurzeln“. Man könnte die Beispiele endlos fortsetzen.

Filmgeschichtlich wurde das Thema Einsamkeit freilich schon wesentlich tiefer reflektiert. *Ingmar Bergman* legt die menschliche Entfremdung im Horizont radikaler Gottverlassenheit aus, *Robert Bresson* setzt Bernanos' „Tagebuch eines Landpfarrers“ (1950) in asketische Bildsprache um, die zugleich Raum gibt für das Geheimnis der Kraft in der Schwachheit.

Parallel zur Isolation erzählen viele Filme von der *Obnmacht des Menschen*, sich selbst oder andere oder gar die Welt zu erlösen. Anthropologisch-theologisch bedeutet dies aber die *Entthronung des Mythos Mensch*, ohne daß freilich ein rettender Herr in Sicht kommt. Am Ende triumphieren andere Herren, das System, die Gesellschaft, die Zeitläufte. In seinem Film „Schilten“ (1979), nach dem gleichnamigen Roman von *Hermann Burger*, gelingt dem jungen Schweizer Regisseur *Beat Kuert* in dichter Atmosphäre die Zeichnung des Lehrers Schildknecht, der vergeblich versucht, gegen Dorftradition und den Schatten seines Vorgängers eine humanere Schule zu verwirklichen. In direkter Nachbarschaft: der Friedhof, die mächtigere Realität. Der Hausmeister ist zugleich Totengräber. Bald sieht man Schildknecht am Harmonium, mit den Kindern hat er einstudiert: „Komm, süßer Tod!“, der deprimierende *cantus firmus* des Films. Gekränkt bleibt der Weltverbesserer auf der Strecke. Ähnlich resigniert wird in vielen Filmen, wo es um die Zukunft von Jugendlichen geht. *Norbert Kückelmanns* „Die letzten Jahre der Kindheit“ (1979) endet ebenso im Selbstmord wie *Uwe Frießners* „Das Ende des Regenbogens“ (1979). Auch der symbolträchtige Elch in *Hark Bohms* Action-Film „Im Herzen des Hurrican“ (1980) kann in einer Betonlandschaft nicht überleben. Unter der Hand hat sich das Kino von der Traumfabrik zum Ort der Enttäuschung gewandelt. In einem bedrückenden Gemisch aus Kafka, Nietzsche und Sartre ist der Glaube an den Himmel – und sei er nur auf Erden – verlorengegangen. Der Glaube an die Hölle ist geblieben.

Dennoch suchen Filmemacher zögernd Auswege. In ihrem Film „Deutschland, bleiche Mutter“ (1980) geht *Helma Sanders-Brahms* in ihre eigene Biographie und Vorgeschichte zurück, fragt verständnisvoll nach dem Lebensweg ihrer Mutter unter den Bedingungen der Kriegs- und Nachkriegszeit. In einer einprägsamen Szene ruft das Erzähler-Ich als Kind vor der verschlossenen Badezimmer-tür nach seiner unerreichbaren Mutter: „Komm heraus!“ Diese Sehnsucht ist mehr als Nostalgie, und der Ansatz des Films verdient trotz dramaturgischer Schwächen unsere Aufmerksamkeit nach einer Phase radikaler Absage an frühere Generationen. Kein Mensch beginnt am Nullpunkt, Zukunft aus Herkunft. Ähnlich sucht *Recha Jungmann* in „Etwas tut weh“ (1980), aus den Trümmern des zerbrochenen Hauses der eigenen Kindheit Heimat und Gegenwart zu gewinnen: „Die Gänge eines verfallenen Gebäudes stehen allen offen, aber nicht jeder fühlt, was ihre Bestimmung war.“ Zur Heilung des Menschen gehören seine geschichtlichen Wurzeln.

Auf derselben Linie liegt die *Suche nach menschlicher Ganzheit*, Heilung im Ergänzenden, im Kampf um gefährdete, vergessene, beschädigte oder unterdrückte Teile meines Ich. Im Sprachspiel anthropologisch gewendeter Theologie geht es um *Menschwerdung*. In einem der stärksten Filme von Berlin, „Schrei aus der Stille“ (1980) von *A. C. Poirier*, einer erschütternden Inszenierung des Themas Vergewaltigung, wird Menschsein als Einheit von

Leib und Seele eingeklagt: „Das, was zerstört wurde, beweist kein Röntgenbild.“

Suche nach Ganzheit auch in *Haro Senfts* „Ein Tag mit dem Wind“ (1978), wo der vaterlose Marcel seine Ergänzung sucht, oder umgekehrt in „Padre Padrone“ (1977) der Brüder *Taviani*, die gerade in der Befreiung vom Vater den Weg zur ganzen Identität aufzeigen. Eine anregende, doch in ihrer Konsequenz fatale Lösung schlägt *Marco Ferreri* in „Chiedo Asilo“ (1980) vor. Zu Recht sieht er die Deformation des erwachsenen Menschen und orientiert sich – neutestamentlich gut begründet – am Kind. In der Schlußsequenz entlarvt sich jedoch der vielversprechende Weg des Kindergärtners weniger als Reifungsprozeß denn als Regression. Angesteckt vom Virus eines autistischen Kleinkinds geht er mit ihm zusammen selig ein in das Urmeer: „Mama!“

Sympathisch wirken neben diesen „prinzipiellen“ Filmen die wenigen Beispiele einer *grenzbewußten Befreiung in kleinen Schritten*, vor allem in *Yves Yersins* Meisterwerk „Kleine Fluchten“ (1980). Das himmelblaue Mofa wird für den alten Bauernknecht Pipe zum Vehikel der Freiheit. In mühevoller Komik lernt er fahren, erobert Raum, hebt ab vom Boden und schwebt – in einer der ergreifendsten Szenen des Films – schwerelos in das Reich aller menschlichen Träume. In immer neuen Stufen, in Zurückfallen, Enttäuschung, Aufstehen, Weitergehen, erfährt Pipe die Wirklichkeit – und sich selbst. Seine kleinen Fluchten entfremden ihn dabei nicht der Realität. Immer wieder kehrt Pipe zurück, steht zuletzt wie alle Tage auf dem Misthaufen. Die Strukturen scheinen unverändert, doch das neue Sein des alten Knechts hat die Wirklichkeit verwandelt, nicht nur für ihn, sondern auch für seine „Leidensgenossen“. Wenn *Evangelium als Befreiung* im Hic et Nunc gelesen werden darf, dann hat Yersin dazu den Film gemacht, einen der besten Kommentare zum Philemonbrief, ohne ideologischen Krampf, humorvoll gelöst, offen sogar für Transzendenz. Gangbare Wege suchen auch *Max Wilutzki* in „Die Faust in der Tasche“ (1979) unter dem Stichwort Solidarität jugendlicher Arbeitsloser oder *Ulrich Stein* in „Tag für Tag“ (1979) in der Ich-Stärke eines Ersatzdienstleistenden.

Vielleicht entlassen diese Filme den Theologen nicht informierter, aber inter-essierter und deshalb sensibler für die Wirklichkeit.

## Gibt es eine theologische Filmkritik?

Falls es eine theologische Filmkritik gibt, müßte diese sich von einem semiotischen, stilistisch-ästhetischen, sozialpsychologischen oder ideologiekritischen Ansatz unterscheiden. Ohne die Frage nach dem Selbstverständnis heutiger Theologien und ihrer Relevanz zu diskutieren, könnte und sollte theologische Filmkritik m. E. laut werden im Interesse der Wahrheit, zugunsten des Menschen, in der „Perspektive Gott“ und – als christliche Filmkritik – *in der Intention des Evangeliums*. Im Interesse der Wahrheit gibt es eine legitime Kritik an Volksverdum-

mung und Verführung mit billigen ästhetischen Mitteln. Filmkritik zugunsten des Menschen argumentiert ethisch im Blick auf die Wirkung des Films. Die „Perspektive Gott“ kritisiert jede Verkürzung des Lebens und jede Verabsolutierung. In der Intention des Evangeliums schließlich fragt Theologie nach Ziel und Subjekt der Erlösung, im Schatten des Kreuzes und im Licht der Auferstehung. Da der Dialog mit dem Filmschaffenden selbst noch selten gelingt, ist das Objekt der Kritik zunächst der Film selbst in seiner ganzen Mehrdeutigkeit, weder als Gegenstand der Verteufelung noch der vorschnellen Taufe. Die christliche Bergman-Rezeption wäre daraufhin zu überprüfen. Analog zur theologischen Aufmerksamkeit kann auch die Kritik sich an Filmsprache und Inhalt orientieren.

Auch ohne die Kriterien einer – bislang noch fehlenden – theologischen Filmästhetik entdeckt der Theologe selbst als Laie die *Gefahren einer problematischen Filmsprache*. Die suggestive Kraft des perfekten Films nötigt zur Wachsamkeit gegenüber einer manipulatorischen Entmündigung des Zuschauers, der im Traumzimmer Kino besonders leicht zu fesseln ist. Die Transparenz der Dramaturgie, vorbildlich etwa in „Schrei aus der Stille“, und die Offenheit der Erzählung ohne den Zwang zu einlinigen Schlußfolgerungen, könnten Kriterien im Interesse der Freiheit sein. Die oben genannten spezifischen Chancen der Filmsprache sind zugleich ihre Grenzen. Theologische Filmkritik wird Fragen formulieren, wenn die Entgrenzung von Raum und Zeit zur Verführung zum Irrationalen mißrät, wenn die Spannung zwischen Realität und Fiktion sich in Identität verliert, wenn das Prinzip Bewegung zum Triumph der Chaotik führt, wenn die Möglichkeit zur Identifikation durch die Perspektive der Kamera die Verschleierung der tatsächlichen Entfremdung bedeutet und wenn schließlich die Szenerie – etwa im Ausstattungsfilm – den Blick auf den Menschen verstellt.

Theologische Filmkritik kann aber auch den Umgang des Autors mit seinem Thema befragen, der oft zum *Umgang des Themas* selbst führt. Im Blick auf die genannten zeitgenössischen Themen wäre zu fragen: Wo kommen die Wurzeln der Einsamkeit des Menschen zur Sprache? Wird die Erfahrung von Ohnmacht mit der Kompetenz des menschlichen Subjekts und/oder der Möglichkeit eines Sinnzusammenhangs kontrastiert? Steht die Frage nach der Geschichte unter dem eschatologischen Vorbehalt, so daß die Zweideutigkeit des Lebens gewahrt bleibt? Und bleibt die Suche nach Ganzheit unterwegs, ohne sich auf halber Strecke am Ziel zu wähen? Wird schließlich die Befreiung gar zur Erlösung deklariert?

Darüber hinaus kommt man langfristig nicht um die Frage herum, ob und welche relevanten Themen überhaupt ausgeklammert werden. Wenn Religion zum Menschsein gehört, so müßte der Film als „Sprache der Wirklichkeit“ doch auch diese Dimension thematisieren. Fast alle Klassiker der Filmgeschichte hatten ihren „religiösen“ Film, zumindest im Horizont des Fragens und Suchens.

Angesichts der Vieldeutigkeit jedes Kunstwerks müßten diese Fragen im Blick auf ihre *Wirkung beim Zuschauer* diskutiert werden. Gar so unschuldig ist der Filmemacher

nun auch wieder nicht. Ob sein Werk Angst oder Hoffnung verstärkt, Passivität oder Aktivität fördert, verurteilt oder befreit, ist nicht nebensächlich. *Albert Camus* skizziert einmal das Ethos des humanen Künstlers: „Die Kunst verfolgt nicht den Zweck, Gesetze zu erlassen oder zu herrschen, sondern zuallererst zu verstehen... Darum spricht der Künstler am Ende seines Weges frei, anstatt zu verdammen. Er ist nicht Richter, sondern Rechtfertiger. Er ist der unermüdete Fürsprecher des lebendigen Geschöpfes, eben weil es lebendig ist“ (in: *Kleine Prosa*, Hamburg 1961, S. 24).

In seinem Vortrag „Kunst und Sinnfrage“ formulierte *Hans Küng* vor dem Deutschen Künstlerbund die Bitte des Theologen: „Kunst möge human sein: das heißt, sie möge – mit welchen Motiven und Stilmitteln auch immer – dem Menschen dienen und möge gegen alle heutige Entmenschlichung des Menschen die noch ausstehende Vermenschlichung des Menschen aufleuchten lassen.“ Somit „ohne schlechten Trost und falsche Weihe das... versinnbildlichen, was noch nicht ist, wie Mensch und Gesellschaft sein könnten, worauf menschliche Sehnsucht wartet“ (Stuttgart, 29. 9. 79).

Damit versteht sich der theologische Filmkritiker dezidiert als Anwalt des Menschen, konkret als Anwalt des Zuschauers in seiner ganzen Menschlichkeit. Die entscheidende Frage an den Filmemacher lautet: Wie gehst du mit dem Menschen um?

Es wäre borniert zu unterstellen, diese Frage sei dem Re-

gisseur fremd oder gar neu. Die meisten sehen im Zuschauer den „zweiten Autor“, relativieren ihr Werk zu einem „Vorspiel“, hoffen auf den Dialog zwischen Leinwand und Publikum. Und *Ermanno Olmi* weiß: „Lösungen können nicht von oben geliefert werden. Weil sie nämlich nicht unser Innerstes anrühren, wenn sie nicht in jedem einzelnen selbst geboren werden.“

### Eine Frage praktischer Fantasie

Angesichts dieses Verständnisses für theologisches Interesse in der Welt des Films sind die *Möglichkeiten für einen Dialog zwischen Theologen und Filmschaffenden* optimistisch zu beurteilen. Daß de facto noch wenig Gespräche praktiziert wurden, hat vor allem klimatische Gründe. Vor aller Sachdiskussion und erst recht vor möglicher Kooperation müssen sich beide Partner als ernsthaft bemühte Menschen erfahren, möglichst ohne institutionellen Rahmen, der jeden Künstler am Gespräch hindert. Daß dieses Gespräch not tut im Interesse beider Seiten, sollte nach dem Gesagten einleuchten. Wo und wie es gelingt, ist eine Frage praktischer Fantasie. Vielleicht sind die Akademien die nächsten Orte als Gasthäuser auf der Grenze. Filmemacher werden einer Einladung um so lieber folgen, wenn sie spüren, daß Theologen auch ihr Gasthaus, das Kino, ernst nehmen.

*Michael Graff*

## Kirchliche Zeitfragen

# Priesterlose Sonntagsgottesdienste

## Zur Diskussion über eine Folgeerscheinung des Priestermangels

„Die abnehmende Zahl der Priester bringt es mit sich, daß es immer schwieriger wird, jeder Gemeinde an allen Sonntag und Feiertagen die Eucharistiefeier zu ermöglichen.“ Diese Feststellung der Würzburger Synode (Beschluß: Gottesdienst, 2.4.3.) verweist auf eine der besonders problematischen Begleiterecheinungen des Priestermangels, mit der sich die Kirche auch in den westeuropäischen Ländern in zunehmendem Maß konfrontiert sieht. Was in Missionsländern schon seit längerem in oft beträchtlichem Umfang kirchliche Praxis ist, erweist sich nun auch für die Kirche in Europa als unumgänglich: die Feier sonntäglicher Gemeindegottesdienste ohne Priester. Die Gemeinsame Synode hat sich diesem Problem für den Bereich der Bundesrepublik gestellt. Inzwischen haben einige Bistümer Regelungen für die Gestaltung priesterloser Sonntagsgottesdienste erlassen (z. B. München, Trier, Limburg,

Rottenburg). Ähnliche Regelungen sind auch in Österreich getroffen worden. Auch in den Niederlanden hat der wachsende Priestermangel zu entsprechenden Überlegungen und Modellen geführt. So hat sich beispielsweise *Kardinal Willebrands* mit einem Brief zum Thema „Gebetsgottesdienste und Eucharistiefeier“ vom 8. Dezember 1978 an die Priester des Erzbistums Utrecht gewandt. Darin heißt es: „Es ist besser, wenn die Gläubigen zu einem Wortgottesdienst zusammenkommen, um auf das Wort Gottes zu hören, oder zu einer Kommunionfeier, um sich mit dem Herrn zu vereinigen, als daß die gemeinsame Feier ganz aufgegeben wird“ (Archief van de Kerken, 1979, 243).

Auf eine längere Erfahrung mit Sonntagsgottesdiensten ohne Priester kann man in der DDR zurückblicken. Der dortigen Ordinarienkonferenz wurde bereits 1965 die Er-