

Martin Schlappner

Zur Genese der Religionskritik im modernen Film*

Die Zeit liegt noch gar nicht lange zurück, da man sich, mit dem Film konfrontiert, in kirchlichen Kreisen vorab und ausschließlich mit dem Problem des religiösen Films beschäftigt hat. Im Vordergrund standen die Probleme, die für die katholische oder für die protestantische Theologie mit dem religiösen Film verbunden sind. Die Untersuchungen konzentrierten sich auf die Frage, ob der religiöse Film Verkündigung sein könne und wie er Verkündigung sein kann, und auf die Frage sodann, ob und wie im religiösen Film die Geschichte als das verborgene Handeln Gottes dargestellt werden soll und auch könne. Man bemühte sich um Unterscheidungen des religiösen Films und verband mit diesen Unterscheidungen Wertungen, die den einzelnen religiösen Film als dokumentarisch, als frei gestaltet oder als phantastisch und dann meistens verfälschend einstufte.

Der religionskritische Film, den es schon immer gegeben hat und der doch, wenn nicht eine Spielart des religiösen Films, so möglicherweise sein Gegenbild ist, blieb am Rand und fesselte kaum die Aufmerksamkeit und das Interesse an seiner Analyse — jedenfalls kaum über jenen Punkt hinaus, an welchem man in bestimmten Filmen eine antiklerikale Tendenz, eine Polemik gegen die Autorität der Institutionen, zu denen die Kirche zählt, oder eine Blasphemie konstatierte. Schon der aktuelle religiöse Problemfilm, in welchem sich ja nicht unbedingt die Bindung an die Heilslehre ausprägen muß, der vielmehr seine besondere Akzentuierung in der Loslösung von der bindenden Kraft der Heilslehre haben kann, geriet mitunter an die Peripherie des Interesses, das sich hauptsächlich um die Problematik von Film und Verkündigung kümmerte und also letzten Endes auf die Möglichkeit und Wirkung der Missionierung durch den Film ausgerichtet war. Und wo der Film sich religionskritisch äußerte, etwa bei Luis Bunuel, da wurde entweder bloß die Blasphemie wahrgenommen und sogleich auch zurückgewiesen, oder es wurde versucht, die Zweideutigkeit der theologischen Position, sofern sie unverkennbar ist, im Sinn der Religion und des Glaubens — eines heimlichen Glaubens freilich — zu interpretieren. Das Phänomen der Religionskritik als einer eigenen Position blieb also am Rand oder sogar völlig unbeachtet.

Nun ist es auffallend, daß dort, wo die Kirchen sich mit dem Film beschäftigen — und sie tun es mit einem Einsatz an geistigen Energien, der nichts mehr spüren läßt von einer intellektuellen Verachtung des Films —, daß dort, wo das geschieht, diese Be-

* Text eines Vortrags bei einer Tagung der Katholischen Akademie in Bayern im Dezember 1969.

schäftigung in weit geringerem Maß als vor etlichen Jahren noch dem wie immer zu benennenden religiösen Film gilt. In den Vordergrund ist eindeutig der religionskritische Film getreten — was immer in diesen Filmen unter Religionskritik zu verstehen sein wird. Ich sehe am Grund dieser Entwicklung *vier Ursachen*, die so ineinanderwirken, daß die Entwicklung selbst, die seit geraumer Zeit sicherlich schon feststellbar gewesen ist, endlich manifest werden konnte. Die vier Ursachen sind, so meine ich, zu suchen erstens in der Theologie selbst, sodann in der mit der Theologie zusammenhängenden Wandlung der Kirchen in ihrem Verhältnis zur modernen Welt; ferner, mit der zweiten Ursache zusammenhängend, in der Aufwertung, welche der Film als Mittel der Kommunikation in Konsequenz dieser Hinwendung zur Welt erfahren hat, und zuletzt in der unübersehbaren Existenz einer Kategorie des Films, der sich mit höchster Bewußtheit und fast ausschließlich eben als religionskritisch versteht; oder — so man will — in der Existenz von Filmschaffenden, die, künstlerisch begabt und intellektuell erheblich, den Film als völlig persönlich-schöpferischen Ausdruck handhaben und ihn in diesem Sinn als das Instrument ihres kritischen Geschäfts mit der Religion benutzen.

Die Entwicklung der Theologie

Wie immer wir die Zeit, in der wir leben, benennen mögen, in jeder Benennung drücken wir das Gefühl und das Bewußtsein aus, in einer umfassenden Krise und in einem Übergang zu stehen. Es handelt sich um einen entscheidenden geschichtlichen Umbruch, in welchem alle Daseinsbereiche einbezogen sind. Die Welt ebenso wie das Bild des Menschen von der Welt haben sich verändert, und in diese Veränderung, die wir als Krise empfinden, ist auch der Glaube an Gott hineingerissen. Die christliche Botschaft, soweit sie noch in der überlieferten Gestalt verkündigt wird, gibt den wenigsten Menschen unserer Tage noch eine Antwort auf die Frage nach Gott. Müßten sich die Menschen mit den überlieferten christlichen Antworten begnügen, wie sie sich in der Welt zu verstehen haben und wie sie ihr Leben in dieser veränderten Welt bewältigen können, sie blieben in der Tat ohne eine ausreichende Möglichkeit der Antwort.

Die Theologie, konfrontiert mit der gewandelten Wirklichkeit der Welt, konfrontiert aber auch mit dem gewandelten Bewußtsein und damit dem gewandelten Verhältnis des Menschen zur Wirklichkeit der Welt, hat daher den Auftrag, ihr Reden von Gott, und zwar sowohl vor Gott als auch vor der Welt, neu zu begreifen. Sie hat diesen Auftrag nicht ausgeschlagen. Seit die Theologie in dem Aufbruch der Dialektischen Theologie alle historische, psychologische und spekulative Auffassung des Christentums hinter sich gebracht und die Offenbarung Gottes als die entscheidende theologische Denkkategorie wieder entdeckt hat, ist sie selbst — und das wird im Hinblick auf die uns hier beschäftigende Frage sicherlich angemerkt werden müssen — in einem entscheidungsvollen Grad religionskritisch geworden.

Wie immer diese Kritik der Religion theologisch sich äußert, sie hat, so glaube ich den Wendepunkt benennen zu können, ihren Anfang in Sören Kierkegaards Wort vom „unendlichen qualitativen Unterschied“ von Gott und Mensch. Die Konsequenzen für das Reden der Theologie von der Religion erschüttern seither alle Positivitäten, deren die Religion einst sich für versichert gehalten hat. Alles, was Religion heißt — „von der plumpsten Deisdämonie bis zum feinsten Spiritualismus, von der ehrlichsten Aufgeklärtheit bis zur saftigsten Metaphysik“, um mit Karl Barth zu reden —, bleibt „diesseits des Abgrunds“, der durch jenen von Kierkegaard so genannten unendlichen qualitativen Unterschied zwischen Gott und Mensch aufgerissen ist.

Diese Kritik der Religion, die sich gegen jede ihrer Arten richtet, zielt in der Spitze auf das Christentum und auf die Kirche. Christentum als Religion und die christliche Kirche, die es geben muß, weil es das Evangelium gibt und weil das Evangelium den Menschen verkündigt werden muß, sind zwei Fakten im Zwielficht, sind zweideutige Fakten. Als Gipfel der menschlichen Möglichkeiten ist die Religion, noch einmal in Anlehnung an Karl Barth, gerade der Gipfel der menschlichen Unmöglichkeit Gott gegenüber. Die Kirche, die als „geschichtliche Fassung, Leitung und Kanalisierung des selbst nie Geschichte werdenden göttlichen Tuns an den Menschen“ nicht zu umgehen ist, wird als der organisatorische Ort diesseits des Abgrunds, der den Menschen von Gott trennt, sich deshalb stets verstehen als der Gegensatz zum Evangelium. Der Christ, dieses unendlichen Unterschieds brennend bewußt, wird zwar die Kirche nicht verlassen und sich nicht als ein Zuschauer neben sie stellen, sondern in ihr bleiben, jedoch als ein „Wissender und Leidender“, „trauernd, bedenklich, fragend, erschrocken“.

Soweit der Hinweis auf die vor allem von der evangelischen Theologie betriebene Religionskritik. Sie ist als Hintergrund einer im künstlerischen Werk — im Film — sich vollziehenden Religionskritik in Betracht zu ziehen. Sie fällt als Auslöserin eines allgemeinen geistigen Klimas ins Gewicht — eines Klimas, das sich im Werk des Dänen *Carl Theodor Dreyer* oder dem des Schweden *Ingmar Bergman* zu Wort meldet. Sowohl bei Dreyer wie bei Bergman, so unterschiedlich, ja gegensätzlich diese beiden Künstler sind, ist die Religionskritik, soweit sie zum Befund ihres Werks gehört, immanent theologisch. Ihr Werk, gesamthaft betrachtet, bildet den einen Grundtypus der im künstlerischen Ausdruck niedergelegten Religionskritik — von einem zweiten und einem dritten Grundtypus unterscheidet er sich dadurch, daß der Ansatz zur Religionskritik im Metaphysischen liegt, nicht also in der Ablehnung aller Metaphysik wie bei *Luis Bunuel* oder in der Gesellschaftskritik wie bei *Pier Paolo Pasolini* begründet ist.

Es können an dieser Stelle keine ausführlichen Werkanalysen geboten werden — was präsentiert werden kann, sind die Ergebnisse dieser Analysen. Bei *Carl Theodor Dreyer* sieht dieses Ergebnis etwa so aus: In den Filmen des Dänen war das Thema immer Christus. Genauer: die Leiden Christi, nicht an der Person Christi selbst dargestellt, obwohl Dreyer zeit seines Lebens sich mit dem Plan getragen hat, eine Darstellung Christi im Film zu gestalten; dargestellt vielmehr an den Leiden in der Nachfolge

Christi. In allen Filmen Dreyers gibt es Verfolgte, und sie alle stehen in dieser Nachfolge. Man wird also sagen können, daß das Christliche die Filme Dreyers von Grund auf bestimme. Ganz und gar offensichtlich dargestellt ist das Leiden Christi in dessen Nachfolge in „*La passion de Jeanne d'Arc*“.

Diese Johanna ist keine heldische Frau, sie ist die Leidende, die Märtyrerin, ist nicht die Streiterin für den König, sondern die Geschlagene, und ihr schwerster Kampf ist der gegen den Versucher. Ihn, den Teufel, läßt Dreyer in die Gestalten der Richter schlüpfen, aus deren Mündern Angebot und Anmaßung von Recht und Macht der Erlösung kommen. Der Teufel ist, zumindest in den späteren Filmen Dreyers, immer unsichtbare Hauptperson. Seinen Einflüsterungen, die das Leben versprechen, während der Widerstand gegen den Widerruf den Tod auf dem Scheiterhaufen bringt, ist denn auch in der „*Passion der heiligen Johanna*“ der Kampf gewidmet.

Im Menschlichen eine Tragödie, wird diese Passion im Religiösen das Drama der Heiligung eines Menschenlebens, der Heiligung im Tod und der Vollendung durch die Gnade. Dreyer rückt — mehr oder weniger in jedem seiner Filme, vor allem aber in dieser „*Passion*“ und sodann in „*Ordet*“ — demnach die Gnade ins Zentrum. Es wäre nun allerdings falsch, dieses Thema als einer naturalistischen Darstellung zugehörig aufzufassen: Dreyer hat einer solchen Interpretation, die leider immer wieder versucht worden ist, selber einen Riegel geschoben, als er sein künstlerisches Bekenntnis niederlegte: „Der Künstler muß das innere Leben beschreiben, nicht das äußere. Das Vermögen zur Abstraktion ist wesentlich für jede künstlerische Schöpfung. Die Abstraktion erlaubt es dem Künstler, das Hindernis zu überschreiten, das ihm der Naturalismus entgegensetzt. Sie macht aus, daß Filme nicht nur mehr das Sichtbare zeigen, sondern daß sie geistig werden.“ Man wird deshalb „*Ordet*“ (nach Kai Munk) nicht auffassen dürfen als die Darstellung der Erweckung vom Tod, die der irre Johannes, der sich für Christus hält, an der toten jungen Frau, Inger, vornimmt.

Vielmehr ist dieser Film, und das läßt sich aus seiner Form nachweisen, das Dokument des Glaubens in die Kraft des Worts: die Verbindung mit dem Wort, dem Träger des Lebens, wird wiederhergestellt. Das Licht, das am Schluß die Leinwand füllt, entfaltet sich wie ein innerliches Hallelujah: als der Jubel über den Tod, der zur Quelle des wahren Lebens wird. Da bleibt nichts zurück vom scheinbaren menschlichen Skandal der Inkarnation. Alles aber bleibt, so wird konsequenterweise zu sagen sein, vom Skandal für ein Christentum der Kirche, das, um noch ein weiteres Mal mit den Worten Karl Barths zu sprechen, eine menschliche Unmöglichkeit ist, weil es den Anspruch erhebt, die geschichtliche Fassung des nie Geschichte werdenden göttlichen Tuns an den Menschen zu sein. Die einzige mögliche Haltung, in der der Mensch sich Gott nähern kann — so Dreyer —, ist die der Erwartung der Gnade, welche die einzige Haltung ist, die dem „unendlichen qualitativen Unterschied“ zwischen Mensch und Gott zu entsprechen vermag. In Carl Theodor Dreyers Werk wird eine Tradition greifbar, die ihren — für den Dänen unmittelbaren — Ansatz in Sören Kierkegaard hat, die aber weiter zurückweist, so meine ich, zu den Jansenisten, in deren Geist und Verständnis

des Christlichen man das Werk dieses großen Filmkünstlers wird deuten können; in deren Geist und Verständnis also auch seine Religionskritik, soweit sie als Opposition gegen die Kirchen aufsteht, zu verstehen ist.

Filmhistorisch wird man *Ingmar Bergman* zweifellos auch in der Nachfolge von Carl Theodor Dreyer sehen können. Will man aber von einem theologischen Einfluß reden, so wird gerade hier mit aller Deutlichkeit auf Kierkegaard zu verweisen sein. Das Werk Bergmans ist vielschichtig, aber eines seiner zentralen Themen ist die Ablösung von dem, was er selber die religiösen Zwänge nennt, und verbunden damit oder genauer: der innerste Kern dieses zentralen Themas, der Vollzug der Befreiung von den Positivitäten eines Glaubens, der eine täuschende Beruhigung wäre, hin zu einer Position nicht so sehr des Unglaubens, als vielmehr des Eingeständnisses des Zweifels, des Eingeständnisses der Ungewißheit, die zum Positivum wird.

Die Trilogie Bergmans, deren dritter und beschließender Teil „*Das Schweigen*“ ist, ist die über drei Stufen sich vollziehende Enthüllung dessen, der keinen Glauben mehr hat, nach dem Glauben indessen ruft, ohne ihn in einer Gewißheit verankern zu können und zu wollen. „*Das Schweigen*“ gibt die Situation des Endes, und der Weg zum Ende begann, als die Hoffnung sich meldete; das Ende aber ist die Hoffnungslosigkeit oder besser: die Anerkennung der Ungewißheit. Der erste Teil der Trilogie, „*Wie in einem Spiegel*“, ist das Stadium der Hoffnung; daß Gott sich in der Liebe offenbare; darin besteht diese Hoffnung, aber Gott offenbart sich so nicht, er tritt vielmehr abschreckend entgegen in Gestalt einer scheußlichen Spinne; diese ist das Bildnis des Zwangs gegenüber ihm, daß er sich offenbaren solle. Der zweite Teil, „*Die Abendmahlsgäste*“, führt fort in das Stadium der Erkenntnis, daß die Hoffnung, Gott offenbare sich durch Liebe, irrig gewesen ist. Daß Gott schweigt, ist das schrecklichste aller Leiden; schrecklicher als die körperlichen Schmerzen am Kreuz waren diese Zweifel Christi selbst, weil Gott schwieg.

Daß Gott schweigt, hat zur Voraussetzung überhaupt, daß es Gott gibt. Die Gewissensschärfe, die Selbstqual und die Selbstbedrängnis, mit denen Bergman diese Darstellung des Menschen unternimmt, stammen zunächst aus der Sphäre des pietistischen Protestantismus, sind aber tiefgründiger theologisch untermauert durch die Lektüre von Kierkegaard. An der Kunst Bergmans bewahrheitet sich die Einsicht Kierkegaards, daß Glaube und Gotteserfahrung für den Menschen in der Anfechtung sich entfalten. Bergman leugnet Gott nicht; dann wäre keines der Themen seiner Filme möglich. Daß der Mensch unter dem Schweigen Gottes leidet, ist zugleich seine Größe; Größe nämlich ist in der Verzweiflung über das Schweigen Gottes, die ein unauslösbare Teil der menschlichen Existenz ist. Da Gott qualitativ vom Menschen unendlich verschieden ist, ist sein Schweigen eine Form seiner Mitteilung, die zu akzeptieren ist.

Das Schweigen ist, so meine ich sagen zu dürfen, eine Konsequenz der Gewissensstrenge, die einer gerade dadurch — im Geist des Protestantismus — aufbringt, daß er das protestantische Selbstverständnis des Menschen als eines gottunmittelbar gewordenen Menschen nicht bedenkenlos und gleichsam romantisch hinnimmt; daß er diese

Gottesunmittelbarkeit bis zum Extrem der Glaubenslosigkeit hin ernst nimmt; ernst in einem Maß, das bereits Demut ist. Bergman stellt das Paradoxon der christlichen Situation dar, das Paradoxon des Glaubens, der die Wahrheit der Begegnung mit Gott darin erkennt, daß der Mensch, das Begrenzte, Gott, den Unbegrenzten, nicht fassen kann, die Zeit nicht die Ewigkeit. „Unbekannt ist und bleibt uns Gott“, und: „die direkte Kenntlichkeit ist gerade für die Götzen charakteristisch“, so hat es Kierkegaard ausgesprochen, was Bergman künstlerisch — in den Gestalten seiner von Dämonen und Ängsten umstellten Menschen — ausdrückt.

Aus dieser Erlebnissicht entwickelt sich denn auch die Religionskritik bei Bergman — wohl verstanden: keine theologische, sondern die eines Künstlers, der sich in Erlebnissen, nicht in Thesen ausspricht —, eine Kritik, die auf Religion lieber verzichtet als daß er diese annähme als eine bequeme Art der Vermenschlichung Gottes. Eben auf diese Bequemlichkeit mit allen ihren Folgen für eine unkritische Selbstberuhigung aber beziehen sich die Äußerungen und Darstellungen Bergmans von den Zwängen der Religion.

Das gewandelte Weltverhältnis der Kirchen

Was nun die zweite Ursache betrifft, die Wandlung der Kirchen in ihrem Verhältnis zur modernen, und das heißt doch wohl vorab zur säkularisierten Welt, so hat auch sie ihre theologische Grundlegung. Das Stichwort, das es in diesem Zusammenhang anzuführen gilt, lautet, daß die Selbständigkeit des Menschen und die Weltlichkeit der Welt Gegenstand des theologischen Nachdenkens geworden sind, indem dieses erkannt hat, daß zwischen der Säkularisierung und dem christlichen Glauben ein Zusammenhang besteht, daß im christlichen Glauben selbst, der die Welt entgöttert hat, der Ansatz zur Autonomie der Vernunft und damit zur Säkularisierung der Welt gegeben ist: die Welt — mit der Christusoffenbarung durch Gott entgöttert — ist zum Herrschaftsgebiet der Vernunft und damit frei für die Entwicklung der Wissenschaft und der Technik geworden. Der christliche Glaube, statt aus einer falsch verstandenen Apologetik zur Attacke auf die Mündigkeit des Menschen und der Welt anzusetzen, läßt sich — so lautet ein Befund der Theologie unserer Tage — mit der durch die Säkularisierung geschaffenen völlig neuen Situation konfrontieren. Der christliche Glaube sucht sich so zu verstehen, daß er nicht mehr ängstlich an der gewandelten Wirklichkeit der Welt vorbeizuschleichen braucht: selbst religionskritisch geworden bis zu jener extremen Position, daß in der Religion nur noch eine geschichtlich bedingte und daher vergängliche Ausdrucksform des Christentums gesehen wird, hat der christliche Glaube denn auch ein neues Verständnis des Atheismus gewonnen.

Der Atheismus, Konsequenz aus der Verweltlichung der Welt und der Verdrängung Gottes aus der Welt in einem, bestimmt das geistige und seelische Klima unserer Zeit. Für eine Mehrheit der Menschen zur existentiellen Lebenshaltung geworden, wird der

Atheismus, der einmal die Angelegenheit einer Minderheit von avantgardistischen Intellektuellen gewesen war, heute bedenkenlos praktiziert. Verantwortungsvolles Reden von Gott, so hat die Theologie erkannt, ist nur noch möglich angesichts dieser Position, in der sich der Atheismus verankert hat. Der Dialog, wir wissen es alle, ist in Gang gekommen und kennzeichnet mit seinem ganzen Reichtum der Spannungen des Denkens und der persönlichen Begegnung die geistige Situation unserer Tage.

Die Aufwertung des Films

An diesem Dialog, der vielseitig und vielschichtig ist, hat auch der Film teil, insofern er als künstlerisches und somit individuelles Werk konzipiert ist und folglich eine sowohl sensitive wie intellektuelle Reflexion der Wirklichkeit darstellt. Dem Film, der — aus welchen Positionen der Lebenshaltung heraus auch immer — solcherart die Wirklichkeit reflektiert und dadurch zu einer gestaltenden Kraft der Gegenwart geworden ist, wird also eine gesteigerte Aufmerksamkeit zuteil. Diese geschärfte Aufmerksamkeit trifft nun allerdings auf ihren Gegenstand: eben den religionskritischen Film, den es zwar in bestimmten Formen schon immer gegeben hat, der nach Gestalt und Gehalt indessen heute wenn nicht eigentlich ein weites Feld beherrscht, so doch eine Potenz darstellt und nicht zu übersehen ist. Eine Potenz so sehr, daß man sagen kann, der religiöse Film — sieht man vom aktuellen religiösen Problemfilm ab, der aber seinerseits, wie Bergman zeigt, bereits religionskritisch geworden ist — habe kaum mehr etwas zu bestellen.

Das Interesse an ihm ist eindeutig in den Hintergrund getreten, und zwar vor allem wohl deshalb, weil dem religiösen Film, sei er biblisch oder hagiographisch, katechetisch oder dokumentarisch-kulturell, eine Konzeption mangelt, die der dialogischen Situation gerecht würde, in welcher wir uns heute befinden. Der nur apologetisch konzipierte religiöse Film kann keine Antwort mehr geben auf die Frage nach Gott und damit auch keine verbindliche Antwort mehr auf die Frage, wie sich der Mensch in der Welt zu verstehen habe. Antworten können nicht einfach mehr angeboten werden: Wert und Rang, künstlerisch wie intellektuell, hat daher nur noch oder höchstens der religiöse Problemfilm.

Dieser kann fruchtbar sein: wie fruchtbar, machen etwa zwei so gegensätzliche Filme wie *Roberto Rossellinis „Francesco — giullare di Dio“* und *Pier Paolo Pasolinis „Il vangelo secondo Matteo“* deutlich. Der eine beschwört die Gestalt des Heiligen herauf als Inbild der strahlenden Gewißheit einer christlichen Gemeinschaft, als das Beispiel eines Lebens, das vollbracht ist in der unbedingten Hingabe an das evangelische Gebot der Liebe; der andere begreift die Gestalt Christi, indem er die biblischen Geschehnisse in süditalienische Landschaften transponiert, mit zwingender Konkretheit und physischer Präsenz als die eines Sozialrevolutionärs, dessen Wunder Aspekte

eines Realitätsverständnisses sind, das von utopischer Hoffnung durchtränkt ist und für das darum das Eingreifen Gottes als Garant dieser Hoffnung erscheint. Beide Filme, so gegensätzlich sie sind — der eine geprägt von der Hinneigung zu katholischer Mystik, der andere bestimmt durch die Vorstellung der marxistischen Utopie —, öffnen sich in einem dialogischen Verhältnis zum Betrachter hin, der die Frage stellt, wie er sich in der Welt zu begreifen und wie er in ihr sein Leben sinnvoll zu bewältigen habe. Beiden ist, wiewohl in unterschiedlichen Graden und in verschiedener Blickrichtung, auch Religionskritik eingeschrieben.

Roberto Rossellini, den heute schon fast Vergessenen, unter diesem Gesichtspunkt zu würdigen, ist gewiß nicht ohne Gewinn. Rossellini, der sich nie geweigert hat, sich als ein Produkt des christlichen Milieus zu verstehen, als ein Katholik, weil Italiener, hat wohl kaum einen Film gedreht, der nicht immanent religiös akzentuiert gewesen wäre: religiös akzentuiert, jedoch zugleich kritisch gegenüber der Religion, insofern diese sich selber darstellt als das wahre Gewand der christlichen Offenbarung. Gegen die Religion als die organisierte Glaubensübung hat er die Frömmigkeit des Franziskus gestellt, diese verstanden als die Liebe des Leidenden zum Leidenden, als Barmherzigkeit. Diese ist die Macht, die Gleichgültigkeit der menschlichen Gesellschaft aufzuheben und zu überwinden. Die Ehrung des Bruders im Menschen, für welche Rossellini die Gestalt des heiligen Franz als beispielgebend aufgegriffen hat, durchdringt sein gesamtes Werk — wohl eher intuitiv erfaßt, als intellektuell bewältigt, jedoch als Grundzug unverkennbar. Ihr ist, so scheint mir, immanent die Kritik an jeglicher Art von Ideologie, also auch an der Religion, soweit diese bloße Weltanschauung und damit Apparat zur Herstellung und Ordnung der Beziehungen zu Gott und in Konsequenz Apparat zur Aufrechterhaltung der gesellschaftlichen Ordnung ist.

Am deutlichsten wird Rossellinis Ideologiekritik in „*Europa 51*“, jenem Film, dessen Heldin eine Frau ist, die sich nach dem von ihr verschuldeten Tod ihres Kindes zur Heiligen berufen fühlt und deshalb für irrsinnig erklärt wird. Rossellinis Kritik richtet sich nach zwei Seiten: die Befolgung des evangelischen Liebesgebots ist die größere Revolution als jede rationale Organisation der Gesellschaft, die das irdische Paradies erschaffen will, aber sie ist auch, als die starke anarchische Kraft des Herzens, der Widersacher einer sich selbst als christlich verstehenden Gesellschaft, deren Prinzip bloß die Ordnung ist.

„*Europa 51*“ stehe als Beispiel für jene Gruppe von Filmen, die zum Thema die anarchische Kraft des Christentums haben, und die, indem sie die Tragödie der individuell gelebten Liebesbotschaft in der Welt darstellen, immer auch Kritik an der gesellschaftlich und kirchlich organisierten Religiosität implizieren; Kritik vor allem an der Kirche als einer Institution der Ordnung und der Bewahrung. Es sind Filme, die, von der Heilslehre ausgehend, dartun, daß wir der Welt immer nur in dem Maß angehören, als wir gegen sie aufbegehren. Religionskritisch sind diese Filme gewiß insofern erheblich, als sie sich gegen die Leitung und Kanalisierung der Frömmigkeit und des Glaubens wenden.

Daß es mit der Welt keine Verständigung gibt, ist das Thema auch einer anderen Gruppe von Filmen, die in bezeichnender Weise indessen stilistisch geprägt sind und die Rolle der Verwirklichung eines Manifests spielen. Es sind die Filme der Surrealisten, die als Provokationen angelegt sind und das Vertrauen in die etablierte und rationale Wirklichkeit erschüttern sollen. Die Auflehnung gegen die Welt äußert sich als Provokation und als Blasphemie, und in diese wie in jene sind alle Kräfte der Ordnung — Kirche und Familie, Polizei und Armee — einbezogen. Die Kritik, getragen von einer traumhaft assoziierenden Phantasie, welche die Wirklichkeit in ihrem paradoxalen Charakter aufzeigt, kehrt sich gegen alle Institutionen der Autorität und verbindet sich mit einem alles schleißenden Willen zur Aggression, für welche das Prinzip des „amour fou“ als Rechtfertigung dient: das Prinzip jener „absoluten Liebe“, der Leidenschaft, die den Menschen aus allen Fesseln sprengt und jede Konvention verneint, einer Liebesleidenschaft, die, indem sie die Schranken des sozialen wie des rationalen Bewußtseins abbricht, als die säkularisierte Form der anarchischen Kraft der christlichen Liebesbotschaft erscheinen mag. Hier vermischen sich, was Religion und Kirche betrifft, antiklerikale Polemik und der Wille zur Befreiung des Menschen, welcher das Niveau in der Regel hinaushebt über das bloße Pamphlet.

In diesem Zusammenhang wird deshalb von *Luis Bunuel* die Rede sein müssen, von seinem „*L'âge d'or*“ (1930) und dessen Weiterwirken in den späteren Filmen des Spaniers; aber auch von *Jean Vigo*, dem Franzosen, dessen Filme, vor allem „*Zéro de conduite*“ (1933), obgleich sie dem Stil des „poetischen Realismus“ verhaftet sind, in ihrer Art die Aggression der Surrealisten fortsetzen. „*Zéro de conduite*“ handelt vom Aufbegehren der Zöglinge eines strengen und konservativ geführten Internats gegen die Diktatur ihrer Erzieher, die verknorkste Kleinbürger, Bürokraten und Sadisten sind. Auch Jean Vigo stellt Befreiung dar, mit dem Mittel der Poesie und der Satire, die, so genau darin das Element der dokumentarischen Milieuschilderung erkennbar ist, ihre Abkunft von der Doktrin der Surrealisten, daß die Kunst, also auch der Film, ein systematisches „dérangement“ aller Sinne zu sein habe, nicht verleugnen kann. Mit der Irrealität der Fabel verbindet sich in „*Zéro de conduite*“ deshalb eine sehr konkrete Angriffsrichtung: das Ziel der Attacke ist das bürgerliche Erziehungssystem, das ins Lächerliche gezogen wird. Von der tiefen Bitterkeit des Humors ist keine der Instanzen der Autorität ausgenommen, weder Polizei noch Schule noch Kirche. So ist „*Zéro de conduite*“, obgleich ein realistischer Film des Dekors, nicht weit weg von „*L'âge d'or*“.

Thematische Religionskritik im Film

Dieser Film nun, 1930 abgeschlossen, repräsentativ vielleicht wie kein anderer für die Religionskritik des Surrealismus, ist der Ausgangspunkt, von welchem her das Werk von *Luis Bunuel* gerade unter dem Aspekt des kritischen Verhältnisses zur Religion und zum Glauben zu betrachten ist. Im Werk von Luis Bunuel wird Religions-

kritik überhaupt zum eigentlichen Thema. Es ist umfänglich und setzt aus verschiedenen Richtungen zu dieser Kritik an. Es gibt kaum einen Film aus seiner Hand, der sich nicht als ein Vehikel des Skandals verstünde; aber einige sind dieses Vehikel doch in besonderem Maß, und in jedem von ihnen erscheint die Gestalt Christi unmittelbar oder mittelbar.

„*Nazarin*“ und „*Viridiana*“, Bunuels beide Meisterwerke der reifen, das heißt zur endgültigen Formulierung des Weltverhaltens und des Weltverständnisses gelangten Mannesjahre, bezeugen mit Evidenz, daß dieser „*homme révolté*“, dieser intellektuelle und künstlerische Rebell, im Atheismus seine Sicherheit und seine Ruhe gefunden hat — jene Sicherheit, die ihn befähigt hat, in der „*Milchstraße*“ („*Voie lactée*“) humorvoll, nämlich in der Form eines Schlemmerromans, Distanz zu gewinnen. Insofern zeigt uns die „*Milchstraße*“ einen neuen, man möchte sagen, abgeklärten Bunuel; aber die Basis ist erstellt. Die Basis, von welcher aus er den Weg zur Revolution beschreitet, der Revolution gegen die bestehende Gesellschaftsordnung, als deren Zwangsmittel vor allem die christliche Religion erscheint. Das Christentum wird in fast allen seinen Filmen seit dem frühen „*L'âge d'or*“ angeklagt als ein weltumspannendes Unternehmen, das die Bedürfnisse der Menschen und der Völker nach dem Wunderbaren mißbraucht und ausbeutet, um so eine bestimmte soziale und moralische Ordnung um jeden Preis aufrechtzuerhalten — eine Ordnung, in welcher die Mehrheit der Menschen ausgebeutet wird.

Bunuel ist also Revolutionär, aber er ist es nicht so sehr in einem politisch-ideologischen Betracht als vielmehr in einem künstlerisch-intellektuellen Sinn. Er ist, anders ausgedrückt, kein Marxist, der sich als solcher deklariert; er ist vielmehr der Surrealist, der die Unterdrückung des Menschen durch eine religionsgebundene und bürgerliche Gesellschaft künstlerisch gestaltet und deutet und der die Befreiung erkennen will in der Absage an den Glauben, an jegliche Metaphysik. Durch diese Absage wird der Weg frei zur Selbstverwirklichung, vollzieht sich diese nun, wie „*Viridiana*“ vermuten läßt, in der Hingabe an die Leidenschaft der Liebe — eines „*amour fou*“ — oder, wie „*Nazarin*“ deutlich macht, in der Hingabe an die Neuordnung der Gesellschaft durch das rationalistisch-politische Prinzip, daß der Mensch sein Schicksal in die eigenen Hände zu nehmen habe: das Prinzip der Hoffnung, das in der politischen Solidarität besteht. Natürlich ist unverkennbar, daß zwischen dem Marxismus und dem Surrealismus Berührungspunkte, mehr: Identitäten vorhanden sind. Der wesentlichste Berührungspunkt ist wohl der, daß sowohl der Marxist wie der Surrealist die Theorie der Entfremdung des Menschen von sich selbst durch die religionsgebundene, das heißt bürgerliche, also ausbeuterische Gesellschaft, und die Theorie der neuen Menschwerdung durch die Änderung, den Umsturz, den Abbau der bestehenden gesellschaftlichen Ordnung profilieren.

Die Entfremdung des Menschen, das ist in der Tat das zentrale Thema von Bunuel in allen seinen Filmen seit „*Un chien andalou*“, „*La terre sans pain*“, „*L'âge d'or*“ und seither. Nazario, der mexikanische Priester in „*Nazarin*“, ist ein Beispiel von

hoher künstlerischer Strahlkraft für diesen mühsamen Prozeß der Selbstwerdung. Nazario hat seinen Glauben, und er übt ihn streng, buchstäblich aus, ist maßlos in seiner Anstrengung, ein heiligmäßiges Leben des Guttuns zu führen. Sein Wille, ein guter Mensch zu sein, sein ihm von Gott geschenktes und Gott daher verpflichtetes Leben zu heiligen in der Caritas, stiftet nichts als Unruhe und trägt ihm nichts als Verfolgung ein, und unter dem Drang dieser Verfolgung verliert er seinen Glauben. Er wird er selber in dem Augenblick, da er entdeckt, daß die Befolgung dessen, was die heiligen Bücher vorschreiben, was der Glaube lehrt, nur Unglück mit sich bringt, nur das Leiden in der Welt verschlimmert, verewigt; er wird er selber in dem Augenblick, da er, seines Glaubens an das eminent christliche Anliegen der Rettung und der Heilung der eigenen Seele und der Seelen der anderen verlustig gegangen, erfährt, daß nicht die Caritas die Welt heilen kann, sondern nur die Solidarität. In diesem Bekenntnis zur Solidarität zeichnet sich die Ideologie des politisch-sozialen Revolutionärs ab, zu dem — ist zu vermuten — Nazario wird.

Der Name Nazario hat für Bunuel einen guten Klang, denn Nazario, der so zum Antipoden gegen Christus wird, ist ein ehrlicher Mann, in seinem Herzen und seinem Geist; fern dieser Ehrlichkeit aber ist Christus selbst, der für Bunuel das Paradigma, das göltigste und bisher am schwersten ausrottbare, für alle Verdunklung des Lebens, für Metaphysik, Mystizismus und religiösen Glauben wird, das Paradigma für die Vergewaltigung eines Menschseins, das aus autonomer Kraft, ohne die Krücken der Religion, bestehen sollte.

Mit der Apotheose des Kampfs gegen die Religion, also eines Kampfs um die Freiheit, endete ja schon „*L'âge d'or*“, dieses künstlerische Meisterstück des filmischen Surrealismus, in welchem die Union von Säbel und Monstranz, von Kolonisation, Ausbeutung und Psalmodieren, von Unterdrückung und Hypokrisie sarkastisch gefeiert und blasphemisch entlarvt wird: am Schluß des Films, zum Ton eines ununterbrochenen Trommelwirbels und nachdem der Held alle Symbole der Sklaverei aus dem Fenster geworfen hat, als einer, der einen letzten, endgültigen Anlauf zur Revolte nimmt, treten aus einem einsamen Turm, der das Château de Seligny des Marquis de Sade ist, die vier „Überlebenden“ der bestialischsten Orgie, die je ausgetragen worden ist. Unter ihnen als erster der „Herzog von Blangis“ mit Schnurrbart und Kinnbart, gekleidet in der Art, wie die Juden es waren zur Zeit Christi. Der Herzog von Blangis ist unverkennbar Christus gleichgesetzt, der also auftritt als der vollkommene Heuchler, unter dessen Gesicht und Gewand der Frömmigkeit sich die verworfenste Ausschweifung verbirgt: ein Kreuz, an dem die Haare des Hypokriten hängen, von Schnee überdeckt und vom Wind umgetrieben, das ist das Schlußbild des Films.

Wie in „*L'âge d'or*“ wird auch in „*Viridiana*“ Christus die zentrale Figur des Schlusses, das heißt, auch in „*Viridiana*“ hat jene Absage ihren Höhepunkt in der Blasphemie gegen die Person von Jesus. Die Bettler und Lumpen, welche Viridiana in einem freien, nicht mehr klösterlich gebundenen Nonnentum und einer individuellen Caritas unter ihre Fittiche genommen hat, brechen, als ihre Herrin und deren Vetter außer Haus

sind, in das Schloß ein, plündern Küche und Keller, setzen sich zu einem wüsten Fest in den großen Saal. Und diese Orgie, musikalisch begleitet von Händels „Halleluja“ ist eine Persiflage auf das Abendmahl, formal bezogen auf die Darstellung des Abendmahls durch Leonardo da Vinci; die Persiflage auf das letzte Zusammensein Christi mit seinen Jüngern, nur daß auch Frauen dabei sind, und daß des Judas Verrat, begangen von einem Aussätzigen, der Verrat des Nebenbuhlers ist. Der Verrat vollendet sich im Mord an dem unter den Bettlern, der in der Travestie als Jesus erscheint, am Blinden.

Der Blinde kommt in der künstlerischen Mythologie Bunuels nicht nur in „*Viridiana*“ vor, vielmehr immer wieder als der Böse überhaupt, als der antipathische Böse; der, weil er nicht sehen kann, alle beneidet, selbst die Tauben, die doch wenigstens Augen haben zum Sehen, und der alles erdenklich Widrige tut, um sich für seinen körperlichen Mangel zu rächen; und der das Böse eben tut mit einer Miene der Sanftmut, zu welcher die Blindheit seiner Augen das Antlitz verniedlicht. Doch die Miene der Sanftmut ist Maske, das Gesicht der vollkommenen Hypokrisie, der bürgerlichen Sentimentalität, der christlichen Frömmigkeit, das Gesicht dessen, der das Paradigma der erlogenen Liebe und die geistliche wie moralische Rechtfertigung aller gesellschaftlichen und politischen Unterdrückung ist.

Solcherart wiederholt sich am Schluß von „*Viridiana*“ das Bild Christi aus „*L'âge d'or*“. Es ist ein wildes, ein wüstes, blasphemisches Bild, herausgeschleudert aus tiefster Abneigung, die vielleicht weniger konstitutionell ist, als vielmehr der Ausdruck sowohl persönlichen Leidens als auch einer ideologischen Fixierung, die künstlerisch in den Formen des Surrealismus zur Provokation führt. Bunuel hat, so habe ich angedeutet, Distanz gefunden, und aus ihr vor allem, wiewohl noch aus anderen Motiven, erklärt sich das ganz andere Christusbild in der „*Milchstraße*“.

Dieser Film ist ein Film der theologischen Disputationen. Die Wallfahrt nach Santiago de Compostela, auf welcher zwei Landstreicher unterwegs sind, wird zu einer Wallfahrt durch die christlichen Lehren und Irrlehren. In Bildsequenzen, die trotz der formalen Klarheit immer auch einen unauflösbaren Rest von Poesie haben, werden die christlichen Ideen abgehandelt und gegeneinander in Diskussion gebracht: Gottesbeweise und deren Widerlegungen, der freie Wille und dessen Leugnung, die Häresien und die Dogmen, die Ketzerverhöre und die Sakramente, die Sexualität (de Sade, der also auch hier wiederersteht). Und alle diese theologischen Diskussionen, zu denen bald ein Bild, bald ein Wort assoziativ hinführt, kreisen um Jesus. Die zentrale Gestalt ist nunmehr ein Jesus, den Bunuel in seiner alltäglichen Existenz zeigt: als einen unbekümmerten jungen Mann, der scherzend ernst wird und der mit seinen Aposteln, einer lebenswürdigen Bande von langhaarigen Landstreichern, durch die Lande zieht und gerne tafelt und der, als wäre er ein Vorläufer von Marx, das Gleichnis vom schlechten Verwalter erzählt; und, wie die Heilung zweier Blinder meint, Wunder vollbringt, die auch ungeschehen sein könnten. Die Wanderung auf dem Jakobsweg nach Santiago de Compostela ist eine Wallfahrt durch die Jahrhunderte, Epochen und

Personen; Ideen und Argumente stehen unvermittelt nebeneinander, gehen ineinander über.

In dieser offenen und doch so präzise assoziierenden Form ist das Erbe des Surrealismus lebendig. Man macht eine Reise durch Raum und Zeit mit, eingesponnen in die traumhafte Poesie, mit der sie vorgetragen wird. Diese offene Form entspricht auch der Offenheit der theologischen Diskussion, und die Abenteuerlichkeit, die den Weg der beiden Clochards aus Paris kennzeichnet, hat schließlich die Art eines pikaresken Romans, wie er für den Spanier Bunuel literarisch als Tradition vertraut ist.

Es stellt sich natürlich die Frage der Blasphemie. Das Erstaunliche ist, daß die „Milchstraße“ keineswegs blasphemisch wirkt. Der Grund liegt im Humor, er liegt auch darin, daß Bunuel, so genau er von seinem Atheismus her den „Jakobsweg“ als einen Irrweg aufzeigt, diesen Irrweg als einen tief humanen darstellt. Als den Irrweg einer komischen wie tragischen Suche nach dem Absoluten, den teilnehmend zu meditieren die geistige und geistliche Lust eines zur Luzidität gereiften Atheisten ist, der zu wissen meint, daß es für den Menschen keinen archimedischen Punkt außerhalb seiner selbst gibt. Daher fehlt, so offenkundig es um Glaubensdinge geht, dem Film jede Metaphysik. Das Christentum, genauer der Katholizismus als eine Form des Christentums, wird so für Bunuel zum intellektuell und ästhetisch reichen und faszinierenden Gleichnis für diese menschliche Suche. Und dieses Gleichnis war das Christentum für ihn immer. So daß sich die Frage stellt, ob er in seinem Atheismus so beruhigt wirklich ist.

Das Besondere an Bunuels Werk besteht zweifellos darin, daß dieser Künstler wie kaum ein anderer von den Problemen des Glaubens und damit auch von den Problemen der Theologie gefesselt ist. Als Künstler, aber gewiß nicht als Denker, leistet Bunuel in seiner Art einen unschätzbaren Beitrag an die Religionskritik und darüber hinaus an die Theologie; er redet theologisch mit, wie das ja überhaupt ein Kennzeichen des modernen Atheismus ist, daß er von den theologischen Fragen ständig heimge sucht ist; redet freilich nicht mehr wie einst in „L'âge d'or“ von der Position der pamphletären Negation des Glaubens aus, sondern von einem Atheismus her, der eine eigene Position geworden ist. Von einem Atheismus her allerdings, der anders als der konventionelle, wie er unseren Alltag durchtränkt, theologisch reflektiert.

Allgemeiner indessen wird Bunuel im Blick auf die Religionskritik zu sehen sein als Teilhaber an dem in unseren Tagen breit ausgefächerten gesellschaftskritischen Film schaffenden. Religionskritik und Gesellschaftskritik gehen bei ihm Hand in Hand, jene entwickelt sich in wesentlichen Momenten aus dem sozialen Aggressionswillen, der sein Werk durchgehend auszeichnet. Vom gesellschaftskritischen Film, wie es ihn gibt, seit der Film erkannt worden ist als ein Medium der Reflexion über unsere Verhältnisse, kann in allen seinen Ausprägungen an dieser Stelle natürlich nicht die Rede sein.

Seinen in vielerlei Aspekten variierenden Beitrag an die Religionskritik wird man indessen generell festhalten müssen. Es wird auch nicht unstatthaft sein, die Genese eines Teils der Religionskritik im Film oder einer bestimmt geprägten Religionskritik

in einem ursächlichen und prinzipiellen Zusammenhang mit der Gesellschaftskritik zu erklären. Wo immer von dieser Position aus, welche auch deren ideologische Fundierung sein möge, die Instanzen der Autorität angegriffen werden, zielt der Angriff auch auf die Kirche als Institution und als Sachwalterin der Religion. Das Spektrum dieser Kritik freilich ist breit, und es wäre im Rahmen einer Überschau, wie sie hier versucht wird, aussichtslos, es im einzelnen zu bezeichnen. Im Mittelpunkt dieser Kritik steht, das läßt sich zweifellos übereinstimmend feststellen, die Auffassung, daß mit dem Ende der Religion auch ihr Versagen konstatiert werden muß.

Von ihrem Versagen geht, in seiner Art, auch *Pier Paolo Pasolini* aus. Beispielhaft konstatiert der Italiener dieses Versagen in „*Teorema*“, der, wie schon „*Il vangelo secondo Matteo*“, aber auch wie alle seine anderen Filme metaphorischen Charakter hat und in der Verschlüsselung einer am Sakralen gebildeten Sprache ein Wirklichkeitsverständnis aufzeigt, das ausgerichtet ist auf die utopische Hoffnung; im göttlichen Eingreifen konkretisiert sich diese Hoffnung. „*Teorema*“, von der Heimsuchung einer bürgerlichen Familie durch einen göttlichen Jüngling meditierend, ist die mittels Deduktion zur Anschauung und Einsehbarkeit gebrachte Konkretisierung des Satzes, daß der Glaube Berge versetzt. Dabei geht es nicht um Glauben in christlichem Geist. Pasolinis Religiosität, selbst wenn sie sich biblischer Gleichnisse und der Sätze des Evangeliums bedient, selbst wenn sie sich in den soziologischen und kultischen Formen des Katholizismus äußert, die das religiöse Lebensgefühl eines Italieners prägen und seine persönliche Kultur über die Absage an die Kirchlichkeit hinaus bestimmen — diese Religiosität ist ein numinos beschaffener Humanismus: eine Mythologie, so möchte man sagen, des Glaubens an die Veränderbarkeit des Menschen; zu ihr gehört das Göttliche, gehört ein Gott, der konsequenterweise vor allem charismatischen Charakter hat.

Pasolini demonstriert diese Veränderbarkeit an den Schicksalen der Angehörigen dieser Familie, die ohne Möglichkeit eines Widerstands der Gegenwart des „göttlichen“ Jünglings ausgeliefert sind. Des Jünglings, der Gott ist (ein Gott, sicher nicht der des Evangeliums), und der in ihnen allen, Frauen wie Männern, Liebe erweckt und ihnen Liebe schenkt, im ganz und gar körperlichen Sinn. Man wird also sagen dürfen, daß Pasolinis politisches und soziales Weltbild in seinem Fundament marxistisch ist, in seiner Selbstdarstellung aber von sakraler Gebärde und einer Religiosität, die sinnfällig macht, daß die totale Selbstentäußerung des Menschen der unabdingbare Wert ist, der schließlich zur Veränderung, das heißt zur Revolution führt. Wertet man „*Teorema*“ auf seinen gedanklichen Gehalt hin, so wird man die Symbiose zu analysieren haben, die in diesem Werk Marx und Freud eingegangen sind. Freudsche Perspektive wird greifbar darin, daß Pasolini seine These der Veränderbarkeit im Gleichnis der Befreiung und Erfüllung des Sexus exemplifiziert; die Perspektive Marxens darin, daß er als konstituierendes Element dieser Veränderbarkeit zugleich die Methode des Klassenkampfes freilegt.

Diese Grundhaltung von „*Teorema*“ wird man nun aber zweifellos in doppelter Weise, gegensätzlich nämlich, interpretieren können. Man wird erstens fragen kön-

nen, ob Pasolini die Wichtigkeit Gottes in seiner Abwesenheit vorstellt: durch seine Abwesenheit (nach dem Abschied von der Familie) spricht sich dann seine Notwendigkeit aus. In diesem Fall zeigt Pasolini, wie Gott, als Gast empfangen, die Mitglieder der Familie, sie alle nacheinander in Besitz nehmend — sie heimsuchend —, alle zu sich selber führt, sie alle sich selbst erst entdecken läßt; in der Meditation des Fleisches sich entdecken läßt, die sie so lange glücklich macht, als Gott sie besucht; danach verlieren sie den „Kopf“ und werden unglücklich. Man wird aber auch umgekehrt interpretieren können, daß die Gegenwart des Gastes die Familie schändet und jeden von ihr für sein Glück unerreichbar macht, alle aber, als er geht, in ihrer Bestimmung zurückläßt, ihrem Heil oder ihrer Verdammnis: der Wahn des Dienstmädchens würde dann wirklich Heiligkeit, die Existenz des Vaters, des von seinem Reichtum wie von seinen Kleidern entblößten Mannes, die der Selbstentsagung, gleichnishaft im Gang durch die Wüste und im Schrei, der einzig noch Kommunikation vermittelt (der Schrei der letzten Verlassenheit vor Gott); die Mutter würde ihren Komfort, nachdem sie ihn im Geschlecht gesucht hat, künftig im Gebet suchen (nicht den Glauben, sondern die Selbsttäuschung davon); der Sohn bliebe von den Halluzinationen einer selbstsüchtigen, sinnentleerten Kunst umgetrieben, die Tochter würde in der Dämmerung von Körper und Seele verwesen.

In jedem Fall ist es Pasolini möglich, durch die Schicksale der Heimgesuchten sein Bewußtsein von der Welt auszudrücken: In der Mutter die Rückkehr, nach einer Phase der Selbsterkenntnis, in die Abgestorbenheit des bürgerlich beruhigten Gewissens; im Vater die Lösung der sozialen Probleme, der Probleme von Arbeit und Eigentum; im Sohn die Auffassung von den Funktionen der Kunst und der Kritik, deren eine in der authentischen Berufung, deren andere in der Fähigkeit besteht, eine Schöpfung danach zu beurteilen, wie sie die Schemen bricht. Die wichtigste Figur indessen ist die Magd: sie verkörpert die Sehnsucht nach der Erde, mit der sie sich vereinigt, indem sie sich lebendig begraben läßt, und aus welcher das Wunder der Träne quillt. Das heißt: die Erde wird fruchtbar, die Ödnis (die Wüste des Vaters) wandelt sich in Frucht. Pasolini gestaltet in dieser Figur, die als Kontrast zu der des Vaters zu begreifen ist, den Mythos von der Veränderung der Welt, die, so politisch sie gemeint ist — und die Magd symbolisiert das Subproletariat, von dem die Rettung kommen soll —, bei ihm die Geste des Sakralen hat.

Was an Pasolinis filmischem Werk und in allen seinen Äußerungen vielleicht am schwersten verständlich erscheint, ist die Art, wie er seine Neigung zum Marxismus mit einer ausgesprochen religiösen Grundhaltung verbindet. Zeigt sich darin ein innerer Konflikt? Pasolini selbst streitet einen solchen Konflikt ab. Er sieht darin keinen Konflikt, jedenfalls nicht, wenn wir den Marxismus und das Christentum als das betrachten, was beide — nach seiner Auffassung — ursprünglich waren, und nicht bloß als das, was aus ihnen im Lauf der Jahre und infolge des menschlichen Bestrebens geworden ist, die Geschichte den eigenen Bedürfnissen anzupassen. „Ich betrachte mich als Marxisten

im ursprünglichen Sinn, und ich sehe keinen Zwiespalt zwischen dieser Weltanschauung und der christlichen Auffassung von der Liebe. Das Problem liegt viel eher darin, daß die Kirche in der heutigen Welt nicht mehr christlich im ursprünglichen Sinn genannt werden kann.“ Für Pasolini schließt eine atheistische Weltanschauung die Achtung vor der Religion nicht aus. Zudem ist für ihn eine atheistische Weltanschauung nicht die einzige, die innerhalb des Marxismus möglich ist. Sobald man sich über die wahre Natur der Wechselbeziehungen zwischen den verschiedenen sich bekämpfenden Ideologien unserer Gesellschaftsordnung klar wird — so sagt er —, erkennt man, daß der große Feind Christi nicht der kommunistische Materialismus ist, sondern der bürgerliche Materialismus — das geht aus „*Teorema*“ deutlich hervor.

Pasolinis Filme, soweit sie dieser religiösen Fragestellung verpflichtet sind, und diese Fragestellung ist in ihnen zentral, setzen künstlerisch die These, daß es, wenn die Welt und mit ihr die Kirche sich erneuern sollen, der Rückkehr zu den Ursprüngen bedarf. „*Teorema*“ zeigt eine Welt des bürgerlichen Materialismus, in welcher die Kirche nicht unmittelbar anwesend ist — was ja eben für die bürgerliche Welt typisch ist —, die aber das Bild einer Kirche spiegelt, welche sich einer Moral anpaßt, die in ihrem Wesen vorchristlich ist, weil sie nicht auf der Nächstenliebe, sondern auf dem Ehrgefühl beruht, einem Ehrgefühl, das sich in der Bürgerlichkeit profaniert und verflacht hat. Ehrgefühl statt Nächstenliebe: diese Weltanschauung steht für Pasolini in enger Beziehung zur stoischen und epikureischen Philosophie, die ein Überbleibsel aus der römischen Kultur ist. Auf dieses zentrale Ehrgefühl geht denn auch — so lautet seine Kritik — viel von dem Pomp und von der Prunkfreudigkeit der Kirche zurück. Die Betonung des Ehrgefühls jedoch steht in direktem Gegensatz zu allem, wofür Christus sich eingesetzt hat.

Dieser Auffassung entspringen denn auch in „*Il vangelo secondo Matteo*“ Pasolinis Darstellung und Interpretation von Jesus. Sein Film über Jesus ist künstlerisch die Konsequenz eines Schaffens, in dem sich von allem Anfang an sozialer Realismus und poetische Sakralsymbolik verbunden haben — in „*Accatone*“ sowohl wie in „*Mamma Roma*“. Pasolini nimmt Jesus sakral, wenn auch nicht in der Tradition der Offenbarung, wahr und setzt ihn als sozialrevolutionäre Gestalt von gegenwärtiger Bedeutung vor uns hin. Der Film geht also, wenn man so will, auf den Entschluß und den Wunsch zurück, eine Annäherung zwischen den gesellschaftlichen und religiösen Formen der Erneuerung, die nottut, herbeizuführen. Die Wahl der Stoffquelle, das Matthäus-Evangelium, erklärt sich dadurch, daß für Pasolini der besondere Wert dieses Evangeliums im Blick auf unsere Zeit darin besteht, daß es ein „Beispiel großer Strenge und absoluter Kompromißlosigkeit darstellt, ohne aber je moralistisch zu wirken. Einer der Grundsätze, auf denen es meiner Meinung nach beruht, ist der, daß jeder Kompromiß als größte Sünde zu betrachten ist. Das Matthäus-Evangelium erscheint mir zudem als Vorbild klaren und unabhängigen Denkens und als Musterbeispiel der Lehre einer unsentimentalen Liebe, die weder väterlich noch brüderlich ist.“

Jesus im „*Vangelo secondo Matteo*“ ist denn auch eine Konstrastgestalt, und in solcher Art polemisch formuliert, zu einer Kirche, die sich auf Christus beruft und — nach den Worten Pasolinis — „blindlings Nächstenliebe predigt, ohne die Ursachen ihrer Liebe und ihres Hasses zu kennen . . . Sie stellt der Wirklichkeit bloß eine vage, allumfassende Idee der Liebe gegenüber, die sich in ihrer Verallgemeinerung antidemokratisch auswirkt. Die Kirche hat kein Verständnis für das fest begrenzte demokratische Erlebnis; ihre Verbrüderung (oder ihr unentwickelter Sozialismus) umfaßt alle ohne jeden Unterschied. Es gehört aber zu den Rechten des Menschen, nicht einfach blindlings geliebt zu werden.“

Pasolini sieht sich selbst wohl richtig, wenn er — trotz der religiösen Problemstellung in seinen Filmen — von sich sagt, daß er einer der am wenigsten vom Katholizismus beeinflussten Männer im heutigen kulturellen Leben Italiens sei. Er streitet ab, überhaupt einen katholischen Hintergrund zu haben und bekräftigt diese Feststellung mit dem Hinweis, daß sich seit seinem vierzehnten Lebensjahr seine religiöse Lektüre auf die Bibel beschränke. Wenn man bei ihm also von einem religiösen Bekenntnis sprechen möchte, so wird man dieses mit seinen eigenen Worten so tun können, daß man dieses Bekenntnis als eine allgemeine geistige Haltung definiert, die darin besteht, daß er die Welt als eine sakrale Einheit sieht. „Meine Vision vom Menschen ist im wesentlichen episch-sakral, besonders wo es um die vom Schicksal benachteiligten, außerhalb des historischen Gewissens stehenden Menschen geht.“