

Franz Everschor

Die Darstellung religiöser Inhalte im Film

Jean Epstein, der heute kaum noch bekannte französische Regisseur und Filmtheoretiker, glaubte im Film, als einer dynamischen Kunst, eine Realität von luziferisch-diabolischem Wesen sehen zu können. In seinen Augen bedeutet diese Einschätzung nichts Negatives, wohl aber etwas unentziehbar Verführerisches, das in einem unvereinbaren Widerspruch zu seiner Auffassung des Religiösen steht. Gott nämlich definiert er als „die Kraft des Gewesenen, das Gewicht des Erworbenen, der bewahrende Wille des Vergangenen, das sich behaupten will, unbeweglich sowohl in der Gegenwart wie in der Zukunft“. In Gott erkennt er das „Beharrungsvermögen, die statische Masse, die ins Maß gebrachte, ausgewogene Ruhe des Universums“. Der Konflikt der Darstellung des Religiösen im Film wird an dieser Vorstellung deutlich: der Kontrast zwischen dem dynamisch Vorwärtsdrängenden, auf Bewegung und Entwicklung Ausgerichteten des Films und dem Bewegungslosen, dem unveränderlich Gültigen.

Der Konflikt

Dieser von Epstein schon vor Jahrzehnten erkannte Widerspruch hat sich im Verlauf der Filmgeschichte nicht ausräumen lassen. Wann immer Filme in die Dimension des Religiösen vorgedrungen sind, wo immer über die Darstellbarkeit religiöser Inhalte im Film diskutiert wurde, stand dieser Konflikt einer überzeugenden Lösung, einer vollauf befriedigenden Antwort im Weg. Alle, oft mit viel Vehemenz geführten Diskussionen über die Angemessenheit filmischer Mittel, über die so unterschiedlich beantwortete Grundfrage der Theologen, ob und wieweit der Film im Dienst der Verkündigung stehen könne, sind eigentlich erst interessant, wenn man die Vorfrage Epsteins für sich beantwortet hat. Die Antwort hängt entscheidend vom subjektiven Religions- und Gottesbegriff ab, der zweifellos im Katholizismus dynamischer ist als in der Definition Epsteins. Eines jedoch kann uns allen Epsteins These im Vorfeld jeder Beschäftigung mit dem Film als religiösem Film ins Gedächtnis rufen: daß eine Antwort auf die Probleme, die der religiöse Film aufwirft, primär von dem Gottesbild des Fragenden und seiner Zeit abhängig ist. Oder umgekehrt müßte man mit Hans Urs von Balthasar fordern: „Auch das Gottesbild unserer Zeit hat einen Stil, und der Christ müßte ihn erkennen und sich in ihm auszudrücken wissen. Und dies nicht eigentlich von außen, diplomatisch und apologetisch, sondern von innen: als das Kind dieser Zeit.“

In der Filmgeschichte hat es Beispiele für die Realisierung dieser Forderung gegeben,

für eine Überwindung des elementaren Widerspruchs durch den Versuch, einen dem Transzendenten gemäßen Stil zu entwickeln. Alle diese Versuche aber – gleichgültig, ob man dabei nun an Dreyer, an Bresson oder auch an Pasolini denkt – konnten zumindest partiell nicht dem Vorwurf des Unfilmischen entgehen, eine logische Konsequenz aus der Erkenntnis, daß sich das Medium Film im Prinzip jeder Abstraktion, jeder kontemplativen Haltung verweigert. Die Darstellung des Religiösen bedeutete deshalb zumeist eine Entfernung von den traditionellen Eigenarten des Films und damit meist auch von dessen Unterhaltungsqualität. Wo immer aber der Kompromiß zwischen dem spektakulär „Filmischen“ und dem Religiösen gesucht wurde, war andererseits eine Veräußerlichung des Sujets die Folge. In diesem Dilemma steckt der Film bis zum heutigen Tag, und jede Untersuchung des sogenannten religiösen Films kann im Grund nichts anderes sein als eine Abwägung, wieweit ein Film oder gar eine ganze Gattung von Filmen der einen oder der anderen Versuchung erlegen bzw. ausgewichen ist.

Christus- und Bibelfilme

Nähern wir uns unter diesem Aspekt der großen Gruppe der Christus- und Bibelfilme, so wirken heute die frühesten Erzeugnisse dieses Genres fast am überzeugendsten. Auf eine relativ kurze Laufzeit fixiert, war ihr Bemühen von vornherein auf eine ausschnittshafte, holzschnittartige Darstellung des biblischen Geschehens gerichtet, in der die damals noch sehr begrenzten filmischen Mittel zum reinen Illustrationszweck eingesetzt wurden. Das Ergebnis war eine Art lebendige Bebilderung der biblischen Geschichte, darin dem Geschmack und der Vorstellungswelt ihrer Entstehungszeit folgend. Beispiel dafür ist etwa *Louis Lumières* 1897 entstandene Serie (wie wir heute sagen müßten) „*Das Leben und die Passion Christi*“. Sie bestand aus 13 Folgen, die zusammen nicht länger als 220 Meter waren. Die Brüder Lumière gaben dazu einen Katalog heraus, dessen Beschreibung eine klare Übersicht der Schemata gibt, die man glaubte anwenden zu müssen, um das Evangelium in assimilierbare Zwischenspiele aufzuteilen. Dieser erste Christusfilm behandelte in kurzen Szenen die ganze Lebensgeschichte Jesu von der Anbetung der Könige bis zur Auferstehung.

Ob nun der Erfolg dieses Films so besonders nachhaltig gewirkt hat oder ob nur die damals sehr scharfe Konkurrenz zwischen den Erfindern des jungen Kinos dazu geführt hat, jedenfalls erschien bereits zwei Jahre später ein weiterer Christusfilm, diesmal von *Georges Méliès* gedreht, der die Trickdarstellung des Heilsgeschehens zum erstenmal erprobte. Das Fragment nannte sich „*Christus auf den Wellen schreitend*“ und machte sehr bald Schule in einem Sinn, der Méliès bei der Herstellung wohl kaum vorgeschwebt hatte. Mit ihm begann nämlich jene Ära, die in der Bibel eine ideale Fundgrube für Ausstattungs- und Katastrophenfilme fand. Allein unter der Rubrik „Christusfilme“ lassen sich bis heute rund 40 Titel ausfindig machen, während die stärkste

Konkurrenz, die Zigeunerin Carmen, es nur auf knapp über dreißig Beweise ihrer Beliebtheit brachte.

Der Bibelfilm, der sehr bald ausschließlich dem Bedürfnis des Kinopublikums nach Zerstreuung diene, entwickelte schnell eigene Spielregeln, die weniger die religiöse Substanz als die äußere Handlung betonen. Die Geschichte des Glaubens wird „zerbildert“, die Lust des Zuschauers, das Leben zerbildert zu sehen, wird provoziert und das Religiöse dadurch vulgarisiert. Beispielhaft dafür ist Cecil B. de Milles Film „Die 10 Gebote“ geblieben. Mit dem entschlossenen Anspruch auf historisch beglaubigte Darstellung in Angriff genommen, entgeht er gerade durch die immer noch bewundernswerte technische Perfektion nicht dem Charakter eines Sensationsstücks. Zu den eindrucksvollsten Momenten gehören bezeichnenderweise die Massenszenen, das Treiben im alten Ägypten, die Aufrichtung des Obeliskens oder der Auszug der Hebräer und der Tanz um das Goldene Kalb. Den Laien faszinieren die technischen Tricks – der Durchzug durch das Rote Meer zum Beispiel, entstanden durch Kopplung mehrerer Aufnahmen, bei denen jeweils ein Teil des Objektivs durch eine Maske abgedeckt war. Der Inszenierungsstil de Milles und seiner zahlreichen Nachfahren ist pathetisch, opernhafte; der Monumentalstil der äußeren Dimensionen überträgt sich auf die Haltung der Schauspieler; die Grundstimmung entspricht einer Unbekümmertheit dem geschichtlich-religiösen Stoff gegenüber, die Naivität mit Selbstsicherheit mischt. Eine Naivität, die schon rührend klingt, wenn man nachliest, daß sich de Mille die Schrift auf den Gesetzestafeln eigens aus altkananäischen Buchstaben anfertigen ließ, daß er sich über die zahlenmäßige Verteilung der Gebote auf den Tafeln den Kopf zerbrach und in den Quellen nach einem Hinweis auf die Klangfarbe der Stimme Gottes suchte.

Bibelfilmen dieser Art wächst eine ausgesprochen komische Dimension zu, wenn man sich auf die Verhaltensweisen ihrer Protagonisten konzentriert. Geschult an den großen Genres des Hollywood-Films entgeht Autoren wie Regisseuren mit schöner Regelmäßigkeit das Charakteristische der biblischen Figuren. Sie übertragen auf sie vielmehr die Psychologie des großstädtisch-amerikanischen Gangsterfilms und stellen z. B. den Philisterkönig in „Samson und Dalilah“ als eine Art Bandenchef vor, eine moderne Mischung aus Brutalität, Zynismus und Intoleranz, und den Daniter Samson als muskelprallen Herkules, der zum Rebellen wird. Vereinfacht auf die dem Publikum geläufigen Typenklischees fanden Bibelfilme dieser Art auch den Beifall derer, die mit Religion nicht viel im Sinn hatten, und wurden zu kommerziellen Riesenerfolgen, die ihrerseits wieder für das Gesetz der Serie bürgten.

Skeptik

Angesichts dieser Tradition des Christus- und Bibelfilms bildete sich in den christlichen Kirchen eine skeptisch-ablehnende Haltung heraus, die ihre rigoroseste Ausprägung in einer Konferenz des Filmwerks der Evangelischen Kirche 1950 in Schwal-

bach fand. Dort hieß es in einer Erklärung: „Wir wehren uns dagegen, daß Inhalt und Formen der christlichen Verkündigung in sog. religiösen Filmen lediglich als Humanität oder Sentimentalität oder gar als sadistische Sensation verfälscht werden. Wir müssen auch bitten, die filmische Darstellung der göttlichen Offenbarung (Christusleben, Vorgang des Wunders, Vollzug der Sakramente) zu vermeiden.“ Erst 15 Jahre später sah man sich veranlaßt, dieses Urteil einer differenzierenden Betrachtung zu unterziehen, nachdem zwei einander sehr unähnliche Christusfilme die Diskussion erneut entfacht hatten. Es waren *George Stevens' „Die größte Geschichte aller Zeiten“* und *Pier Paolo Pasolinis „Das erste Evangelium – Matthäus“*. Pasolinis Film legte, wie Hermann Gerber auf einer erneut diesem Thema gewidmeten Akademietagung sagte, das Problem der Gestaltung vor und veranlaßte dadurch die Überlegung, ob etwa die jahrelange Ablehnung des Christusfilms in den bisherigen Realisationen begründet gewesen sei. Stevens' Film dagegen konfrontierte mit dem Problem der Primitivverkündigung und der Frage nach Recht und Wirkung der naiven Bibelerzählung durch Laien im Film. Da zahlreiche Testpersonen bezeugten, durch diesen Film sowohl Information als auch Stärkung des Glaubens erfahren zu haben, erschien es denkbar, daß die Schultheologie die Wirkung eines modernen Mediums noch nicht erkannt hatte.

Unsicherheiten

Warum nun tauchte diese Frage erst bei der „Größten Geschichte aller Zeiten“ auf, warum nicht schon beim „Gewand“ oder bei Nicholas Rays „König der Könige“? Vermutlich weil Stevens' Film unverkennbar weniger Monumentalschau ist, weil er doch ein bißchen offenkundiger – ich will nicht sagen, um religiöse Substanz –, aber um pastorale Würde bemüht ist. Wesentlicher noch, weil der „Größten Geschichte“ so unmittelbar der Christus-Film Pasolinis, „Das erste Evangelium – Matthäus“, vorausging, der für viele kritische Betrachter des Genres Möglichkeiten ahnen läßt, denen Stevens' Film nun wieder diametral entgegensteht.

Die Katholische Filmkommission nahm damals folgendermaßen Stellung:

„Der Film erzählt in freien Ausweitungen und Kürzungen die Lebensgeschichte Jesu. Er zeigt sich dabei durch ein spezifisch amerikanisches Frömmigkeitsgefühl geprägt. Der auf Schauwirkung bedachte Stil Hollywooder Kolossalfilme wird zugunsten einer den Eindruck bestimmenden Würde und Feierlichkeit abgewandelt. Aller Problematik der angewandten Darstellungsmethoden zum Trotz läßt der Film in mehreren Szenenfolgen eine Verbindung des historischen Geschehens mit der Offenbarungsbotschaft durchscheinen. Er ist deshalb als Anstoß zur Besinnung und Aussprache für alle (etwa ab 10) sehenswert.“

Das Bemerkenswerte an dieser Beurteilung ist die Tatsache, daß die sonst auf unterschiedene und eindeutige Formulierungen Wert legende Filmkommission hier in fast gleicher Anzahl positive wie negative, lobende wie tadelnde Äußerungen anbringt. Positiv ist da die Rede von einer den Eindruck bestimmenden Würde und Feierlichkeit,

davon, daß eine Verbindung des historischen Geschehens mit der Offenbarungsbotschaft durchscheine, daß der Film Anstoß zur Besinnung und Aussprache sein könne. Negativ wird hingewiesen auf das spezifisch amerikanische Frömmigkeitsgefühl, auf den äußerlichen Stil der Kolossalfilme aus Hollywood oder auf die Problematik der angewandten Darstellungsmethoden. Nicht recht überzeugend lautet das Fazit: für alle sehenswert.

Dieses Urteil scheint mir Spiegel für zwei Phänomene zu sein, die gerade an diesem Film deutlich in Erscheinung treten: 1. eine Unsicherheit, inwieweit geschmackliche, formale, ästhetische Bedenken für die Beurteilung eines Christus-Films relevant sein können, 2. eine Unsicherheit, wieweit man von einem Film überhaupt die Bewältigung transzendentaler Wahrheiten erwarten und verlangen kann, genauer auf den Christus-Film bezogen: wieweit Christus nicht nur als Mensch, sondern als Gottes Sohn dargestellt werden kann. Diese Fragen sind nicht neu, sie tauchen immer wieder auf, seit es Christus-Filme gibt. Edwin Arnet hat sich schon 1942 in seinem bemerkenswerten Aufsatz „Das Religiöse im Film“ ausführlich – und zwar skeptisch – dazu geäußert. Die Fragen haben aber durch Pasolinis Film einen neuen Akzent bekommen, weil dort erstmals ein Stil entwickelt wurde, der dem behandelten Thema angemessener erscheint als das vielfältig abgewandelte Hollywood-Klischee.

Warum nun machen sich solche Unsicherheiten, die nicht zwangsläufig Unsicherheiten der verschiedenen Beurteiler sein müssen, sondern einfach aus der Andersartigkeit und Unvereinbarkeit der Meinungen entstanden sein können, im katholischen Bereich deutlicher bemerkbar als im evangelischen? (Im Urteil des „Evangelischen Film-Beobachters“ heißt es wesentlich eindeutiger über den gleichen Film: „Für Kinder ist er deshalb wenig geeignet. Älteren kann er wohl nicht verwehrt, aber auch nur unter der Einschränkung angeraten werden, daß nachfolgende Gespräche zur besseren Urteilsbildung beitragen.“)

Die Antwort ist letztlich in einer grundsätzlich andersartigen Auffassung zu finden, die sich zunächst gegenüber der – vorsichtig ausgedrückt – in der evangelischen Publizistik überwiegend vertretenen Ansicht als großzügiger und weitherziger ausnimmt, die dann aber im konkreten Fall vor um so größere Schwierigkeiten stellt. Ich denke an die Verschiedenheit der Auffassungen hinsichtlich einer „Verkündigung durch den Film“.

Verkündigung

Auf evangelischer Seite gilt im wesentlichen nach wie vor die These, die Gerd Albrecht in seinem Buch „Film und Verkündigung“ aufgestellt hat. Albrecht geht zwar gegenüber früheren Stellungnahmen einen wichtigen Schritt weiter, indem er einen Dienst des Films an der Verkündigung für möglich hält; doch billigt er dem Film nicht die Fähigkeit zu, verkündigen zu können. Verkündigung ist für ihn „Proklamation des Wortes Gottes und Proklamation seiner Herrschaft“ und nur dies. Auf katholi-

scher Seite bestanden hier nie grundsätzliche Schwierigkeiten. So schreibt etwa Stefan Bamberger im „Filmberater“: „Die überspitzte Anwendung des ‚Wort-Prinzips‘, dieser ‚absolute Literarismus‘, in dem die Welt der Worte anstelle der Welt der Dinge tritt, ruft gebieterisch nach einer Pflege des Bildes. Wenn einerseits der Film Kunst sein kann und andererseits das Merkmal einer jeden Kunst darin liegt, eine unersetzbare Ausdrucksmöglichkeit zu sein, dann wird der Christ im Film ein neues Lied begrüßen, eine neue Art, die Schöpfung (und darin den Schöpfer) zu sehen und zu loben.“

Ist nun einmal die „Verkündigung durch den Film“ als Möglichkeit bejaht, so stellen sich verschiedenste Fragen wesentlich deutlicher, als wenn man den Film bestenfalls als Hilfsmittel gelten läßt. Vor allem diese: Läßt sich ausschließen, daß eine auf Intellektuelle banal oder naiv wirkende Predigt – oder ein solcher Film – auf einfach denkende Menschen religiös bereichernd wirkt? Eine Filmkritik, die auf das eine wie auf das andere Publikum Rücksicht nehmen soll, befindet sich dann aber in einer Zwickmühle. Nennt sie Kitsch, was dem Intellektuellen als Kitsch erscheint, so begibt sie sich in die Gefahr zu übersehen, daß der solchermaßen abgewertete Film für andere Besucherkreise doch die Möglichkeit einer echten Verkündigung umschließt. Die katholische Filmarbeit ist sich dieser und ähnlicher Schwierigkeiten damals sehr bewußt geworden, wie etwa ein Absatz aus einer der beiden Rezensionen zur „Größten Geschichte aller Zeiten“ im „Film-Dienst“ 1965 verdeutlichen kann:

„Es ist schon bedauert worden, daß noch keine filmische Leben-Jesu-Darstellung von eindeutig christlicher Seite vorliegt. Das scheint einen guten Grund zu haben. Weder ein katholischer noch ein evangelischer Film wäre auf Grund der heutigen exegetischen Einsichten ernsthaft möglich. Denn die Botschaft der Evangelien setzt den Glauben an den Auferstandenen voraus, sie will nicht über seine Biographie ‚informieren‘. Ein Film von heute wendet sich jedoch an die Masse der Ungläubigen. Ihnen ist, vielleicht, mit der ‚Größten Geschichte aller Zeiten‘ durchaus gedient. Sie werden damit auf eine ‚naivere‘ Weise angerührt, als es einem streng theologisch und bibel-exegetisch durchdachten Film möglich wäre. Was dieser Film enthält, ist alles andere als ‚vollkommen‘, aber er ist mit seinen ‚Durchlässigkeiten‘ nicht so falsch, daß man ihn ablehnen dürfte.“

Gesehen werden die Probleme gewiß. Doch lassen sich die vorhin erwähnten Unsicherheiten nicht an der Wurzel packen? Gibt es nicht Kriterien von größerer Maßgeblichkeit als die Blickrichtung auf den Konsumenten? Eine Frage, die auf das alte Dilemma zwischen vermuteter Filmwirkung einerseits und nachweisbarem Filmwert andererseits hinausläuft – oder auf die Forderung nach vermehrter sachkundiger Filmanalyse. Theoretische Vorarbeiten sind auf evangelischer wie auf katholischer Seite geleistet worden. Doch sind die theoretischen Erkenntnisse – wie mir scheint: auf beiden Seiten – der Praxis noch nicht in genügendem Maß dienlich gemacht.

Im Grund bleibt bis zum heutigen Tag nur ein Film übrig, der im Genre des Bibelfilms der Veräußerlichung entgeht und trotzdem den Vorwurf des Unfilmischen nur in wenigen Partien auf sich gezogen hat: Pasolinis „Das erste Evangelium – Matthäus“. Pasolinis strenge, fast literarische Gliederung des darzustellenden Stoffs, seine Rigorosität in der Beschränkung der filmischen Mittel, sein Versuch, Bild und Wort zu einer

Einheit zu verschmelzen, verweisen uns erneut auf die entscheidende Bedeutung des Stils. Jenseits der Problematik, ob sich Transzendentes überhaupt im Film erfassen läßt, ob der Film nicht stets auf Manifestationen des Glaubens beschränkt bleibt und deshalb jeder religiöse Film notwendig Stückwerk sein muß, ist die Frage des subjektiven Stils die wichtigste.

Thema und Stil

Die Diskussion des religiösen Films hat sich über Jahrzehnte im wesentlichen an der Thematik der Filme orientiert. Nur wenn ein Film erkennbar religiöse Fragen aufwarf, wenn er entweder das Leben Christi oder das eines Heiligen schilderte, wenn er von den Sakramenten oder zentralen Problemen des Glaubens handelte, wenn er zumindest – wie oft bei Bresson – den Einfluß der göttlichen Gnade spürbar werden ließ, wurde er in das Gespräch über den religiösen Film einbezogen. So sind stets Filme als religiös diskutiert worden, nur weil sie ihr Sujet aus der Bibel oder aus Grundfragen des christlichen Glaubens bezogen haben, ohne daß ihr Stil überhaupt nahelegt, daß der Autor einen Beitrag zur Thematik des Glaubens gewollt und gemeint hat.

Die Untersuchung gerade der Christus- und Bibelfilme macht deutlich, auf welches Glatteis man sich begibt, wenn man der begrifflichen Tradition des religiösen Films einseitig weiter folgt. Theologen und Kritiker haben sich immer wieder zu umständlichen Exegesen hinreißen lassen, weil sie meinten, das biblische Thema stelle ihnen von vornherein die Aufgabe, sich mit dem religiösen Wert oder Unwert eines solchen Films auseinanderzusetzen. In Wirklichkeit haben sie ihre exegetischen Fähigkeiten oft am falschen Objekt vertan. Denn wie sich unschwer an der Mehrzahl dieser Filme nachweisen läßt, gehören sie nicht der Kategorie des religiösen, sondern des Abenteuerfilms an. Ähnlich steht es mit den zahllosen Heiligenfilmen oder mit den verfilmten Marienwundern. Sie bedienen sich zwar handlungsmäßiger Bestandteile aus der Geschichte des Christentums, aber sie zählen fast ausnahmslos zum Genre des Melodrams. Als solches mögen sie dann sogar Qualitäten besitzen, die ihnen zu attestieren schwerfällt, solange man sie primär als religiös ansieht.

Es wird Zeit, den Kriterienkatalog für den sogenannten religiösen Film gründlich auf den Kopf zu stellen. Nicht das Vorhandensein einer biblischen Figur macht den religiösen Film aus, sondern der ernsthafte Wille und die künstlerische Fähigkeit eines Autors, die Selbstverwirklichung des Menschen und seinen Bezug zum Transzendenten darzustellen. Eigentlich erst in den sechziger Jahren begann diese Erkenntnis sich bei einigen Kritikern durchzusetzen. Freilich scheuten auch sie meist noch davor zurück, die am Einzelfall gewonnenen Einsichten einem grundsätzlichen Umdenken nutzbar zu machen. Wenn wir uns der Diskussion des religiösen Films widmen, so sollten wir dies zukünftig an den Filmen eines Bunuel, eines Bergman, Fellini bis hin zu Werner Herzog tun und nicht mehr an denen de Milles und seiner Nachfahren. Neben dem

Christus Carl Theodor Dreyers sollten wir den Christus Dalton Trumbos nicht auslassen, neben den Figuren Robert Bressons nicht die Vision von Kubricks „2001“.

Christus der siebziger Jahre

Es ist nicht mehr der Christus der „Größten Geschichte aller Zeiten“ und auch nicht mehr der Christus Pasolinis, der uns in den Filmen der siebziger Jahre begegnet. Er ist zur romantisch-nostalgischen Fluchtfigur geworden, zum Kristallisationspunkt des Zivilisationsüberdrusses, zur Identifikationsfigur einer „Easy-Rider“-Mentalität, die längst dem Geschäft und der Konsumindustrie überantwortet ist. Aus Christus wurde Jesus Christ Superstar, Musical-Held der Sehnsucht nach einem befreienden humanitären Vorbild, oder (in „*Silent Running*“) der Außenseiter in einer technokratischen Umwelt, Leitstern und Traumfigur aller Blumenkinder. Während die sechziger Jahre zahlreiche Filme hervorbrachten, die das Leiden des Menschen an der Abwesenheit Gottes formulierten, taucht Christus vor allem im amerikanischen Film der siebziger Jahre häufig wieder auf. Freilich erscheint er uns in diesen Filmen nicht als Erlöser, sondern als Projektion der Leiden und Sehnsüchte der Menschen, als Traumfigur. In Dalton Trumbos „*Johnny Got His Gun*“ erscheint dem an der Front von einer Granate zerfetzten Jungen Christus in seinen Fieberphantasien. Aber Christus ist ohnmächtig und unfähig, die Leiden des Jungen zu verkürzen. Selbst die wenigen Augenblicke des mitleidigen Gesprächs müssen sehr bald der mitleidlosen Realität weichen. Und Christus sagt von sich selbst: „Ich bin so unwirklich wie jeder andere Traum, der nicht Wirklichkeit wird.“

Der Traum vom besseren Menschen

In allen diesen Filmen ist Christus ein Synonym für die Flucht in die Freiheit, für den Traum von einem neuen, besseren Menschen. Die wesentliche „religiöse“ Dimension der in dieser Hinsicht relevanten Filme der siebziger Jahre scheint mir die Suche nach einer neuen Orientierung, die Sehnsucht nach Individualität und Verantwortung zu sein. Kein Genre, in dem sich die Anzeichen einer solchen Erneuerung nicht finden ließen. James Frawleys „*Kid Blue*“ zum Beispiel handelt dieses Thema sogar im Gewand des Westerns ab: Ein junger Outlaw kann seiner Vergangenheit und den Zwängen einer hermetischen „Law-and-order“-Gesinnung seiner Mitbürger nur durch eine ganz und gar unrealistische Flucht entkommen. Die selbstgebastelte Flugmaschine eines ausgestoßenen, Indianer taufenden Predigers trägt ihn vor den Verfolgern davon. Im Film gelingt die Flucht in die Freiheit, aber sie trägt alle Züge einer bitteren Farce, die den Ausgang sogleich als Wunschtraum entlarvt.

Jede Untersuchung des Films als eines religiösen Films, jede Befragung eines Films nach religiösen Inhalten darf die Zeit und die Zeitumstände nicht außer acht lassen, in

denen der Film entstanden ist. So wird uns heute ein Film wie „*The Conversation*“ mit seinem für uns unabweisbaren Gewissenskonflikt wichtiger sein müssen als der Gewissenskonflikt des Martin Luther in Guy Greens fast gleichzeitig entstandener Verfilmung des Osborne-Stücks. Die Erkenntnis, daß die filmische Interpretation biblischer Ereignisse, religionsgeschichtlicher Konflikte und dogmatischer Grundsätze allein noch keinen religiösen Film ausmacht, muß sich verbinden mit der Frage nach der religiösen Aktualität des behandelten Themas. Unter diesem Gesichtspunkt kann auch die Formulierung des Zweifels, wie er in *Bunuels* „*Milchstraße*“ oder in *Sauras* „*Anna und die Wölfe*“ enthalten ist, fruchtbarer sein als die Lebensgeschichte des Thomas Morus in *Zinnemanns* „*Ein Mann zu jeder Jahreszeit*“.

Das beste Beispiel eines religiös relevanten Films scheint mir immer der Film zu sein, der gleichzeitig das Denken und Empfinden der jeweiligen Generation von Filmzuschauern am optimalsten wiedergibt. In dieser Hinsicht ist *Kubricks* „*2001*“ der vielleicht signifikanteste Film der letzten Jahre. Es hat in der Filmgeschichte nur wenige Filme gegeben, die so kontinuierlich das Interesse gerade eines jungen Publikums gefunden haben wie „*2001*“. Allein die Zahlen sind erstaunlich: daß der Film in den Vereinigten Staaten bisher 20 Millionen Dollar eingespielt hat und weltweit mindestens noch einmal soviel, daß er immer noch – sieben Jahre nach seiner Uraufführung – in der Spitzengruppe der kommerziell erfolgreichsten Filme rangiert. Der Attraktionswert des Films, den viele Besucher im Lauf der Zeit sogar mehrmals ansehen, läßt sich sicher nicht allein mit der technisch perfekten Realisierung einer Science-fiction-Story erklären. Vielmehr scheint mir „*2001*“ wie kaum ein anderer Film gerade in seiner metaphysischen Dimension einen Nerv zu treffen.

Die Menschheitsgeschichte, verkürzt auf ihren Anfangs- und Endpunkt, erscheint hier wie eine Durchgangsstation, in der das schwer artikulierbare Unbehagen an der totalen Technisierung und Funktionalisierung in einem überdimensionalen psychedelischen Traum überwunden wird. Die menschliche Intelligenz, die sich schließlich an ihrem geistigen Ursprung bricht, erscheint relativiert angesichts jener höheren Intelligenz, deren Sinnbild im Film der unveränderliche Monolith ist. Die menschliche Existenz ist nichts anderes als der Übergang in ein neues, besseres Sein. Ein Traum steht hinter dem ganzen Film: Der Traum von der Zerstörung des Geistes durch den Geist und der Wiedergeburt eines neuen Menschen. Das Dynamische der Entwicklung findet seine Grenze am unverändert Gültigen und – um wieder auf die Terminologie Epsteins zurückzukommen – an der „statischen Masse, der ins Maß gebrachten, ausgewogenen Ruhe des Universums“.

Kubricks Film, so offen er für Interpretationen sein mag, so sehr er sich im Detail auch Angriffen ausgesetzt sehen mag, nähert sich als erster Film der Filmgeschichte einer Überwindung der Diskrepanz zwischen der Realität des Films und der Realität des Religiösen. Vielleicht hat zu seinem dauerhaften Erfolg das unbewußte Gespür eines jungen, filmgewohnten Publikums für diesen Schritt in ein unentdecktes filmisches Neuland beigetragen.