

## „Das Evangelium in Zelluloid“

Moderne Filme als Vermittler einer religiös-christlichen Botschaft

„Viele Filme waren wie Gebete, und ich hoffe, Gott erhört sie. Leise Stimmen, Klagelieder, Erzählungen von Elend und Einsamkeit, übermütige Kehrverse, Hiobs Fragen und Magdalenas Tränen, alles konnte ich entdecken, wo meine Augen offen waren für das Evangelium in Zelluloid.“<sup>1</sup> So beschreibt Pfarrer Michael Graff die religiöse Dimension, die sich ihm in modernen Filmen erschlossen hat. Doch die Geschichte von Kirche und Film ist ein eigenes Kapitel. Die Palette der Reaktionen kirchlicher Kreise reicht von der anfänglichen Begeisterung für das neue Medium über das Verbot für Welt- und Ordensgeistliche in Italien, öffentliche Kinos zu besuchen, bis zur anerkannten Arbeit kirchlicher Filmkritik. Urteile wie „Filme zeigen eine Halbwelt“ – „Kinostunden sind vergeudete Zeit“ – „Ein Gotteskind geht sonntags in die Andacht und nicht ins Kino“ – „Das Geld für Kinokarten ist hinausgeworfenes Geld“ haben viele noch aus Kinder- und Jugendtagen im Ohr<sup>2</sup>. Davon ist heute nichts mehr zu hören, doch ist das Interesse breiter christlicher Kreise am Filmschaffen gering, sieht man von dem Engagement einzelner oder den zweifelhaften Aktionen gegen angeblich blasphemische Filme ab.

Es ist hier nicht der Ort, die historische Entwicklung zwischen Kirche und Kino aufzuarbeiten, so wichtig ein solcher Beitrag auch wäre. Nur soviel: Nach dem Optimismus der Anfangsjahre um die Jahrhundertwende mit spektakulären Jesus- und Missionsfilmen und der wachsenden Skepsis infolge der Kommerzialisierung und Verkitschung in der Zeit nach dem Ersten Weltkrieg, die zur völligen Distanz christlicher Intellektueller dem Film gegenüber führte, gab es nach dem Zweiten Weltkrieg einen hoffnungsvollen Neuansatz. Die Enzyklika „Vigilanti cura“ von Pius XI. vom 29. 6. 1936 und die Ausführungen Pius XII. über den „idealen Film“ (21. 6. und 28. 10. 1955 auf Audienzen) dürfen als Meilensteine katholischer Filmbewertung gesehen werden. Man erkannte die hohe Bedeutung, die das optische Medium im Leben der Menschen einnahm und suchte es auch für die kirchliche Verkündigung (im weitesten Sinne) zu nutzen.

1948 promovierte beispielsweise *Caspar Willeke*, der spätere Hauptschriftleiter des Paderborner Bistumblatts „Der Dom“, bei dem Moraltheologen Werner Schöllgen an der katholisch-theologischen Fakultät Bonn mit einer Arbeit zum Thema „Film, Kunst und Moral“, in der – neben zeitgebundenen Urteilen und



der üblichen Wertungssicherheit – Sätze stehen, die ohne Abstriche noch heute gelten:

„Man soll den Film bzw. die Filmkünstler nicht immer schulmeistern, auch nicht im Namen der Theologie. Zwar bleibt das Böse böse und muß als solches unabdingbar gerügt werden, wenn es nicht im Gesamtsinn des Kunstwerks berechtigt ist, sondern nur Kundenfang bezweckt. Aber im Bereich des Erlaubten, sei es alltäglich oder erhaben, sollte man der Filmkunst keine willkürlichen Schranken setzen. Sie wird ihre Formgesetze immer klarer entwickeln, ihre Gestaltungsmittel immer mehr verfeinern und vervollkommen, so daß sie der Welt des Religiösen auch in ihren höchsten Themen immer gerechter werden kann. Man traue den Filmkünstlern Ehrfurcht zu, schenke ihnen Vertrauen und ermutige sie zu hohen Wegen, anstatt sie davor abzuschrecken.“<sup>3</sup>

Damals richtete sich die Hoffnung auf eine eigene katholische Filmproduktion, ein Projekt, das nach unserer heutigen Auffassung von der Freiheit der Kunst dem Filmschaffen sicherlich nicht dienlich gewesen wäre, da es die Produzenten und Regisseure ideologisch zu stark eingeengt hätte. Eine solche Gefahr sah bereits Willeke, wenn er Luitpold Nussers Forderung von 1929 zitiert:

„Der Begriff des katholischen Films darf sich aber unter keinen Umständen auf den Begriff des ausgesprochen religiösen (gemeint sind eng gefaßte biblisch-kirchliche Stoffe, d. Verf.) Films beschränken, sondern er muß seine Stoffe aus allen Lebensgebieten der Gegenwart und der Vergangenheit schöpfen – wie die übrigen Filme auch –, nur muß er sie vom katholischen Standpunkt aus behandeln, muß das Verwerfliche, das Minderwertige brandmarken und das ethisch Wertvolle aufzeigen.“<sup>4</sup>

Willeke denkt an das breite Publikum in den öffentlichen Lichtspielhäusern. Hier sieht er eine „Missionsaufgabe“ (Nusser), wenn er schreibt:

„Die pädagogische Tendenz (darf) nicht aufdringlich, gleichsam nicht mit lehrhaft erhobenem Zeigefinger, spürbar werden, sondern die Handlung muß in eine so allgemein menschlich packende Form gegossen werden, so daß ein derartiger Film den Nichtkatholiken ebenso ergreift wie den katholischen Zuschauer.“<sup>5</sup>

Für Willeke bestand das Hauptziel in der Beschäftigung mit dem Film darin, daß die katholische Kirche von „der Filmdefensive in die Filmoffensive“ übergehen mußte.

### Ansätze einer kirchlichen Filmarbeit

Neben Willekes Büchlein gab es in den späten 40er und in den 50er Jahren eine Fülle von ermutigenden nationalen und internationalen Ansätzen beider Konfessionen, das Medium Film in die Glaubensverkündigung einzubeziehen. Angeregt durch die erste Film-Enzyklika „Vigilanti cura“ gründete 1946 die Deutsche Bischofskonferenz das „Filmapostolat“, ein „Referat für Bild- und Filmarbeit“ mit etlichen Organen und Abteilungen, deren wichtigste, die Katholische Filmkommission für Deutschland, alle auf den Markt kommenden Filme seit 1949 bis heute für den „Film-Dienst“ bewertet. 1950 kam die „Katholische Filmkorrespondenz“ hinzu (Nachfolgeorgan der 1924 gegründeten „Film-Rundschau“), in



der grundlegende Fragen erörtert wurden. Ähnliche Bemühungen liefen im Raum der Evangelischen Kirche. 1950 wurden auf einer gemeinsamen Tagung beider Konfessionen in Schwalbach die „Schwalbacher Entschlüsse“ verfaßt, die bis heute als Filmbewertungskriterien Gültigkeit haben. Darin wird unter anderem betont, das immer wichtiger werdende Medium „in bewußter Weltoffenheit einem moralischen Ziel oder der christlichen Verkündigung dienstbar zu machen“<sup>6</sup>. In den Jahren von 1946 bis 1968 reißen die konfessionellen, nationalen und internationalen Aktivitäten nicht ab<sup>7</sup>.

Danach wird es – abgesehen von den monatlichen Filmkritiken und vereinzelten Aufsätzen in Zeitschriften – stiller um die kirchliche Filmarbeit. Das Konzilsdekret von 1965, das auf Film und Fernsehen eingeht, ist vergleichsweise blaß und abstrakt. Etwa 20 Jahre lang wurde keine größere richtungsweisende Publikation, die der hohen Bedeutung der optischen Medien Film und Fernsehen Rechnung trüge, mehr vorgelegt. Außer dem Film-Dienst und den Handbüchern der Filmkritik (sowohl auf evangelischer wie katholischer Seite) und gelegentlichen Einzelwürdigungen besonderer Autorenfilme fehlt ein umfassendes Handbuch, das sowohl eine Filmgeschichte wie auch eine systematische Aufarbeitung des Mediums Film aus christlicher Sicht lieferte. Während in der evangelischen Theologischen Realenzyklopädie (1983 ff.) immerhin drei Seiten von Gerd Albrecht dem Film gewidmet sind und die große, von deutschen und französischen Theologen herausgegebene Enzyklopädie „Der Christ in der Welt“ Stefan Bambergers Monographie „Christentum und Film“ herausbringt, findet sich zum Beispiel in den 37 bisher erschienenen Bänden des katholischen Werks „Christlicher Glaube und moderne Gesellschaft“ (1981 ff.) das Stichwort nicht. Dabei hat die katholische Filmarbeit Grund genug, stolz zu sein, geht doch auf deren Filmarbeit das große, zehnbändige „Lexikon des Internationalen Films“ mit seinen 21000 Kurzkritiken zurück. Auch das Lexikon „Religion im Film“ von 1992 mit Kurzbesprechungen und Stichworten zu 1200 Kinofilmen basiert auf der Arbeit des „Katholischen Instituts für Medieninformation“ in Köln, und ebenso der Sammelband mit Filmkritiken „Spuren des Religiösen im Film. Meilensteine aus 100 Jahren Filmgeschichte“ von Peter Hasenberg u. a. Erst in den letzten Jahren mehrten sich wieder die Beiträge, die dem Verhältnis von Religion und Film sowohl in Einzelanalysen als auch in Gesamtdarstellungen nachgehen, was sicherlich auch durch das Jubiläum des Mediums, 100 Jahre Film, bedingt ist<sup>8</sup>.

Es gilt also, an die in den 50er Jahren entwickelten Gedankengänge und Aktivitäten sowie an geleistete Arbeit anzuknüpfen und sie populär zu machen. Sieht man von der zeitgebundenen pastoralen Sprachverwendungsweise ab, so sind sie heute ebenso aktuell wie damals. So wie die Verantwortlichen in der Nachkriegszeit katholisches Glaubensgut über die visuellen Medien verbreiten wollten, so ist heute angezeigt, Hilfen zu einem sinnvollen Leben zu vermitteln. Zwar geht es nicht um den Aufbau einer katholischen Filmproduktion – obwohl die Gründung



eines christlichen Fernsehprogramms ein diskussionswürdiges Projekt wäre –, sondern vor allem darum, Spuren des Existentiellen, des Religiösen oder des Christlichen im reichen Filmschaffen der Gegenwart zu entdecken, zu würdigen und gegebenenfalls für die kirchliche Verkündigung zu nutzen. Das geschieht in der Praxis noch zu wenig. Denn wie anders als über optische Medien sind die Menschen heute zu erreichen?

Allerdings muß hier eins mit Nachdruck erwähnt werden: Die evangelischen und katholischen Akademien in Deutschland, Österreich und der Schweiz leisten bereits einen wertvollen Beitrag zur Bekanntmachung, Analyse und Kritik moderner ästhetischer Filme, auch wenn sie nur eine kleine Schar Interessierter erreichen. Besonders hervorzuheben ist die praktische Filmarbeit des Pfarrers Michael Graff, seine Filmwochen sowie sein Kino „Subiaco“ im ehemaligen Benediktinerkloster in Alpirsbach/Schwarzwald<sup>9</sup>. Zudem sind kirchlich gebundene Kritiker stets auf Filmfestivals vertreten, arbeiten in Jurys mit und verleihen auch anerkannte Filmpreise. Die Arbeit des „Katholischen Instituts für Medieninformation e.V.“ in Köln bietet überdies durch die Herausgabe der wöchentlich bzw. vierzehntäglich erscheinenden Organe „FERNSEH-Dienst“, „film-dienst“, „FUNK-Korrespondenz“ eine unverzichtbare Hilfe für alle Orientierung Suchenden. All diese Aktivitäten genießen bei Filmschaffenden und Rezipienten ein hohes Ansehen.

### Die Bedeutung des Films für die religiöse Erfahrung

Über den Wert der ästhetischen Literatur für den christlichen Glauben wurde bereits viel gesprochen und geschrieben, über die Bedeutung des Films hingegen bisher nur wenig publiziert. Das hat vielerlei Gründe, vor allem aber den, daß die meisten Wissenschaftler und Kritiker beim Stichwort „Film“ oder „Kino“ in der Regel an die seichte Massen- oder einfache Unterhaltungsproduktion denken. Wenn im folgenden von „Film“ die Rede ist, so ist nicht an diese gedacht, sondern – wie dies auch bei den Print- und Bildmedien üblich ist – an einzelne Werke (Autorenfilme), die aufgrund ihrer künstlerischen Gestaltung als ästhetisch bedeutsam herausragen, was nicht heißt, daß auch sogenannte Kassenschlager in diesem Bereich wertvoll sein können. Filme wie „Rain Man“, „Der Club der toten Dichter“, „Das Piano“ und „Forrest Gump“ beweisen das.

Auch wenn nicht Literatur gegen Filmkunst ausgespielt werden soll – beide Medien haben ihren Wert für die Spiritualität des Menschen; Wort und Bild vermögen zur Reflexion zu führen über die Fragen nach dem Sinn von Leben und Tod oder gar nach Gott –, so ist es doch ein Faktum, daß der Film die Menschen von den Anfängen an bis heute ungleich mehr faszinierte, als Bücher dies je vermochten. Und es ist ebenso ein Faktum, daß dies von den christlichen Intellek-



tuellen lange Zeit, ja bis heute kaum erkannt wurde. Die Faszination, die der Film, selbst der anspruchsvolle, ausübt, hängt sicherlich vor allem mit den physiologischen Voraussetzungen zusammen: Bilder und Töne gehen in den Menschen unmittelbar, ohne Anstrengung ein und formen sich in seiner Vorstellung mühelos zu einer geschauten und gehörten Welt. Texte hingegen müssen mühsam aus den abstrakten Zeichen der Schrift entziffert und vom Leser mittels seiner Vorstellungskraft zu einer inneren Bildwelt aufgebaut werden. (Laut Auskunft von Studenten heute lesen viele zum Beispiel umfangreiche Romane erst dann, wenn sie durch eine vorher gesehene Verfilmung eine Verstehenshilfe erhalten haben.)

Sodann bewirkt die poetische Dramaturgie der Filmbilder „eine große Emotionalität und aktiviert den Zuschauer“<sup>10</sup>; Bildkompositionen – erzeugt durch Anordnung und Mobilität der Objekte, durch Licht und Farbe – werden durch die Einstellung, die Verweildauer und die Bewegung der Kamera zu eindringlicher Aussage gesteigert. Filmisches Gestalten erschöpft sich eben nicht im Fotografieren kunstvoll arrangierter bewegter Objekte, sondern gründet in der Führung und Stellung der Kamera, in der Beleuchtung und in der Montage des gefilmten Materials. Bildtotale oder Bildausschnitt, Kameradistanz und Kamerawinkel ergeben im Zusammenklang von Lichtstärke und Lichtführung unzählige Nuancen der Bildaussage. Hinzu kommen die akustischen Reize: Geräusche, Musik, Sprache und Stille, die in Kombination, Isolierung oder Aussparung von nachhaltiger Wirkung sind. Durch die Montage endlich ergeben sich für den Künstler zahlreiche Möglichkeiten der Zuordnung, des Spiels mit Raum und Zeit, der Verknüpfung äußerer und innerer Vorgänge<sup>11</sup>. All das wird durch die Art der Vorführung noch gesteigert: Die hell flimmernden, bewegten Bilder in meist abgedunkelter Umgebung ziehen das Auge wie magisch an; dem Eindringen des Schalls ist der Mensch ohnehin „schutzlos“ ausgeliefert.

Zudem unterliegt der Betrachter von Filmen ungleich mehr der Fiktion von der Faktizität der Ereignisse als der Leser, da die fotografierte Welt, selbst wenn sie gestellt ist, dem authentischen Leben näher zu sein scheint als das verschlüsselte Wort. So glaubt der Zuschauer seine Lebenserfahrung direkt zu erweitern. Über die Identifikation mit dem Filmhelden nimmt er teil an allem, was er selbst verpaßt oder verloren hat, wonach er sich sehnt oder was er nie erreichen wird.

### Die Sinnebene hinter dem Geschauten

Das besonders Faszinierende am Film jedoch ist, daß der Kamerakünstler Bilder vor allem aus dem grauen, schmutzigen Alltag fotografiert und zusammenstellt, die viele sehen und doch nicht wahrnehmen, daß er aus der Fülle der Lebenswirklichkeit einen Ausschnitt wählt oder so inszeniert, daß äußeres und inneres Ge-



schehen zusammenfallen. Das heißt, Filme von künstlerischem Wert bilden die Realität nicht ab (wenn das überhaupt möglich ist), illustrieren nicht nur oder erzählen vordergründig eine Geschichte, sondern machen durch die Konstellation der Figuren und Requisiten, durch die Beleuchtung, die Bewegung der Objekte oder der Kamera und die Montage der Sequenzen den verborgenen Sinn der Geschichte sichtbar (in des Wortes ursprünglicher Bedeutung). Damit stößt der Filmkünstler in den Bereich des Parabolischen bzw. des Religiösen vor. Er vermittelt eine Sinnebene hinter dem Geschauten. *Andrej Tarkowskij* bringt dies so zum Ausdruck:

„Ein solcher Künstler vermag die Besonderheiten der poetischen Struktur des Seins zu erkennen. Er ist in der Lage, über die Grenzen der linearen Logik hinauszugehen und das besondere Wesen der subtilen Bezüge und geheimsten Phänomene des Lebens, dessen Komplexität und Wahrheit wiederzugeben.“<sup>12</sup>

Diese Weiterfahrung ist für Tarkowskij eine Art religiöser „Offenbarung“<sup>13</sup>. Infolgedessen kann das von ihm erzeugte filmische Geschehen beim spirituell empfänglichen Zuschauer zu einer religiösen Erfahrung führen und auf Gott verweisen.

„Die poetischen Offenbarungen legen Zeugnis davon ab, daß der Mensch zu erkennen und auszudrücken vermag, wessen Ebenbild er ist.“<sup>14</sup>

Diese hohe Auffassung von Filmkunst wird allerdings nur selten realisiert. Aber angelegt ist die Möglichkeit der Transparenz auf eine tiefere Wahrheit in vielen Filmen, auch solchen, die zu Kultfilmen und Kassenschlagern wurden. In diesem Sinne müßte man den Film „als Instrument des Geistigen und Spirituellen“ weitaus ernster nehmen, als dies bislang geschieht, und „ihn einsetzen zur Erforschung unserer Existenz“<sup>15</sup>. Geht es doch primär darum, den Menschen der Gegenwart, der allem Spirituellen und Religiösen mehr mit Gleichgültigkeit als mit Ablehnung begegnet, sensibel zu machen für diese Kräfte, aus denen er – im Gegensatz zum Spiritismus der Gurus und dem modernen Aberglauben – zuverlässige Kraft zur Lebensbewältigung gewinnen kann. Dazu muß ihm seine desolate Situation erst einmal bewußt sein. Genau das leisten viele zeitgenössische Filme. Sie zeigen meist im Negativbild des Verworrenen (Woody Allens „Verbrechen und andere Kleinigkeiten“), zynischer Zurückweisung (Krzysztof Kieslowskis „Ein kurzer Film über die Liebe“), Kinderschändung und Heimatlosigkeit (Gianni Amelios „Gestohlene Kinder“) das, wonach der Mensch sich sehnt.

Wie kaum ein anderes Medium vermag der Film in die tiefsten Schichten der menschlichen Person einzudringen und innere Vorgänge sichtbar zu machen, indem er zum Beispiel das Gesicht eines Menschen in Großaufnahme „zum Sprechen“ bringt, die Bewegung seiner Hände hervorhebt oder seine psychischen Regungen in Metaphern spiegelt. Wer erinnerte sich nicht an erschütternde Filmausschnitte, die durch den Ausdruck des Schauspielers oder der Schauspielerin, durch das Spiel des Lichts und durch die Verweildauer der Kameraeinstellung zu-



stande kamen, etwa an Jane (Nastassja Kinski) hinter der Peepshow-Scheibe in „Paris, Texas“ von Wim Wenders; Gretta (Angelica Huston) auf der Treppe beim Erklängen des Liedes in „The Dead“ von John Huston, den leeren Blick des Autisten Taymond (Dustin Hoffman) in „Rain Man“ von Berry Levinson, das zerstörte Kindergesicht der geschändeten Lisa (Christine Tremarco) in „Der Priester“ von Antonia Bird, die zärtliche Hand Josephs, die sich dem schwangeren Leib Marias nähert, ohne ihn zu berühren, in „Maria und Joseph“ von Jean-Luc Godard oder an Requisiten und Landschaften, die zu „Landschaften der Seele“<sup>16</sup> wurden, wie das leitmotivisch eingesetzte Dreikönigsbild von Leonardo da Vinci oder der verdorrte Baum in „Opfer“ von Andrej Tarkowskij, der vom Zirkuszelt verlassene Platz mit dem einsamen Daniel in „Der Himmel über Berlin“ von Wim Wenders, der trostlose Strand mit dem verrosteten Anker in „Cinema Paradiso“ von Giuseppe Tornatore.

Die besten Filme deuten nur an, zeigen, legen den Finger auf Wunden – ohne pädagogische Absicht. Lösungen bieten sie meist nicht. Die sind von einem Zeitgenossen auch kaum zu erwarten. Filmemacher sind wie Buchautoren und Bildschöpfer Menschen wie wir, die nur genauer sehen und deren Sinne sensibler aufspüren, was andere nicht wahrnehmen. Sie verfügen über formende Kräfte, um das Erlebte in hintersinnige Sequenzen, in modellhafte Parabeln zur Erhellung bekannter Lebenssituationen umzusetzen. Dem zeitgenössischen Künstler ist also im Film ein hochsubtiles Medium gegeben, das Wesen des Menschen tiefer zu erfassen und das Sichtbare transparent zu machen für geistige Wirklichkeit. Auf diese Weise leisten viele Autoren- und Kunstfilme einen wertvollen Beitrag zur religiösen Erfahrung, selbst wenn vordergründig Glaube oder Gott nicht thematisiert sind. Etlichen Regisseuren sind inzwischen Filme gelungen, die man als Parabeln den biblischen Gleichnissen an die Seite stellen könnte. Sie werfen vielfach Fragen auf, die nur durch Glauben zu beantworten sind. Vielleicht brächte auch Jesus heute seine Parabeln vom Gottesreich (Vom barmherzigen Vater; Vom königlichen Gastmahl; Von den Winzern im Weinberg) als Filmautor unter die Leute. Da er es selbst nicht mehr kann, hält er sich womöglich einige Filmregisseure (wie man ein Wort von Kurt Marti abwandeln könnte<sup>17</sup>), die seine Botschaft in unsere Zeit übertragen, weiß er doch, daß der Mensch der Anschauung bedarf. Was Botho Strauß im Anschluß an die Gedankengänge George Steiners „Von realer Gegenwart“ (1990) schreibt, ist unverkürzt auf viele Filme anzuwenden, die den Logos Gottes präsent machen. In diesem Sinn sieht ein Filmkünstler wie Tarkowskij seine Arbeit als prophetischen Auftrag. Deshalb gilt es, den geistig und religiös sensiblen Menschen anzuregen, seine Augen zu öffnen für die Botschaft vieler Filme. Um so rätselhafter ist es – wie Stefan Bamberger schreibt:

„warum nicht gerade die Christen die ungeheuren Möglichkeiten dieses neuen Mediums entdeckt und sie ausgeschöpft haben. Hätte nicht die christliche Lehre von der Schöpfung und Menschwerdung als Werk des transzendenten, aber in den irdischen Wirklichkeiten sich offenbarenden Gottes sie dazu



führen müssen, ihr Seinsverständnis im Film neu auszudrücken? Und ist nicht das Gespür für das Transzendente die besondere Gabe und Aufgabe der Christen von heute? Hatte der Mangel an Aufmerksamkeit seinen Grund darin, daß das christliche Welt- und Menschenbild in traditionellen Formeln erstarrt war? Fehlte der Entwurf eines Teilhard de Chardin, der die providentielle Aufgabe des neuen Mediums hätte erkennen lassen?“<sup>18</sup>

Diese Fragen, vor mehr als 20 Jahren formuliert, haben nur wenig an Brisanz verloren. Es scheint schwer für eine verkopfte Theologie und Kirche, den Wert einer solch spirituellen Kunst zu erkennen.

### Filme und kirchliches Interesse

Wenn dem Film also eine so hohe Bedeutung zukommt, wieso entgehen so viele Filme mit religiösen Verweisen oder christlichen Elementen der Aufmerksamkeit weiter kirchlicher Kreise? Womit ist die Reserve zu erklären, die Vertreter der Kirchen auf der einen und Filmemacher auf der anderen Seite gegeneinander hegen? Denn abgesehen von Preisen, Akademieveranstaltungen oder Besprechungen in kirchlichen Organen ist das geistige Interesse an autonomer, moderner Kultur, hier dem Film, immer noch gering.

Kaum einmal werden Filme wie „Rain Man“ von Barry Levinson, „Paris, Texas“ von Wim Wenders, „Verbrechen und andere Kleinigkeiten“ von Woody Allen, „Der Club der toten Dichter“ von Peter Weir, „Kurosawas Träume“ von Akiro Kurosawa, um nur ein paar sehr erfolgreiche Beispiele zu nennen, im Religionsunterricht behandelt. Als Medium zur Unterstützung einer Predigt im Gottesdienst sind sie noch tabu. Dabei könnte man etwa am Film „Rain Man“ die Verwiesenheit der Brüder aufeinander, an „Der Club der toten Dichter“ die aufopferungsvolle Erziehungsarbeit des Lehrers, an „Paris, Texas“ die befreiende Wirkung des Bekenntnisses vor der Peepshow-Scheibe, an „Verbrechen und andere Kleinigkeiten“ die Frage nach dem Gewissen und an der Episode „Tunnel“ (Kurosawas Träume) die Entschlossenheit zum Neuanfang nach Schuld und tödlicher Bedrohung mittels eindrucksvoller Sequenzen herausstellen. Wohl gibt es hier und da einzelne Pfarrer, die es wagen, Filmausschnitte im Gottesdienst anstelle von Lesung oder Predigt einzusetzen – und der Erfolg (erhöhter Besuch von Jugendlichen) gibt ihnen recht –, doch sind nur wenige zu einer solchen „Predigt“ überhaupt in der Lage. Priester, Diakone, Gemeindereferenten und Gemeindereferentinnen sind ebenso wie Lehrer und Lehrerinnen bei der Rezeption moderner Filme meist überfordert. Während man nämlich Lesen und Literaturinterpretation in der Regel in Schule und Hochschule lernt, bleiben Analyse und Deutung von Filmen dem einzelnen überlassen. Weder in der Studienordnung für den Lehrer noch in der für den Pfarrerberuf ist das Studiengebiet „Filmanalyse/Filmkritik“ vorgesehen. Es wird sogar an den meisten Universitäten nicht einmal



als Wahlfach angeboten. Dabei steht die Notwendigkeit, mit dem Medium Film/Fernsehen fachgerecht umzugehen, außer Frage. Neben diesem mehr vordergründig praktischen Grund gibt es eine Reihe von historisch und theologisch bedingten Einwänden, die die Beschäftigung mit Filmen bis heute erschweren:

1. Dem Medium Film und dem Veranstaltungsort Kino haften immer noch etwas von Massenunterhaltung, seichter Ablenkung, unseriöser Manipulation, sittegefährdender Verführung an. Diese Erscheinungen sind auch nicht von der Hand zu weisen, doch gibt es sie ebenso im Bereich von Bild und Buch. Hier müßte vorurteilsloser unterschieden werden.

2. Die künstlerischen Autorenfilme, die für religiöse Erfahrung in Frage kommen, übersteigen vielfach das Verständnis des breiten Volkes (wozu auch Kirchenvertreter zählen). Es steht der Gegenwartskunst meist distanziert gegenüber, erwartet Illustration religiöser Wahrheiten nach bewährten Mustern; alles Neue ist ihm suspekt. Zudem stehen solche Filme in den Lichtspielhäusern oft nur wenige Tage oder in Spätvorstellungen auf dem Programm, so daß sogar Interessierte kaum Gelegenheit haben, sie anzuschauen.

3. Vielfach wird auch der technische Apparat zur Barriere: Kosten, Zeit, Kenntnisse und Kraft sind nötig, um Filme und Vorführgeräte zu beschaffen und in Gang zu setzen.

4. Manche werfen auch – besonders den deutschen Filmen – einen Mangel an Spiritualität vor, was soviel besagt wie: In den meisten Fällen läßt sich keine Spur des Religiösen ausmachen. Das ist sicherlich im allgemeinen zutreffend. Doch gilt – wie gesagt – dasselbe für die Literatur. Die Spurensuche bleibt mühsam, aber sie ist lohnend<sup>19</sup>. Bezieht man in die Suche ausländische Produktionen mit ein – und das ist bei der Filmkunst leichter als in der Literatur, wo die Übersetzungen oft Probleme aufwerfen –, so findet man mehr Filme, mit denen man arbeiten könnte, als Zeit zur Verfügung steht.

5. Schließlich wird dem Film als visuellem Medium ein Einwand entgegengehalten, der vor allem in der Diskussion protestantischer Christen eine große Rolle gespielt hat: der Vorrang des Wortes in der christlichen Verkündigung vor dem Bild. Offenbart sich Gott dem Menschen auch im Raum der Kamera? Ist Glaube überhaupt noch Glaube, wo er filmisch objektivierbar wird? Ist der Film vielleicht besonders dann christlich, wenn er die Erfolglosigkeit des Glaubens zum Thema hat? Solche Fragen wurden seinerzeit von evangelischen Theologen<sup>20</sup> als Vorbehalte dem Filmschaffen gegenüber vorgebracht, und sie bilden wohl immer noch den Hintergrund für die Reserve, die manche offiziellen Vertreter der Kirchen, auch im katholischen Raum, Filmen entgegenbringen, obwohl die Päpste Pius XI. und Pius XII. den Wert des Films bereits vor mehr als fünfzig Jahren betont haben. Da wird etwa vorgebracht: Gott hat sich im „Wort“ geoffenbart. Glaube kommt vom Hören. Diese Wahrheit steht offensichtlich einer Theologie des Films entgegen.



Ohne daß diese Wahrheit geschmälert werden soll, ist jedoch einiges zu bedenken. Auch wenn wir von Gott nur durch die Botschaft des Wortes hören, so darf nicht übersehen werden, daß unsere Sprache zu einem hohen Prozentsatz mit verblaßten Metaphern operiert, die die tiefsten Geheimnisse des Lebens fast immer in bildhafter Rede zur Sprache bringt, und daß wir von Gott nur in Metaphern, in Bildern und Gleichnissen zu sprechen vermögen. Bereits das Neue Testament hat die enge Wortwörtlichkeit des Buchstaben geweitet. Zudem hat die Tatsache, daß in Israel das Hören dem Schauen vorgezogen wurde und daß die Israeliten Gott im gesprochenen Wort wahrnahmen, nicht zuletzt ökonomisch und kulturell bedingte religiöse Gründe. Als Nomadenvolk waren sie an keinen Ort gebunden, wo sie hätten Bildwerke errichten können; sie bewahrten den Glauben an den Gott ihrer Väter in immateriellen Geschichten und in Liedern, die sie unterwegs sangen. Zudem war es ihr Bestreben, sich von den Heidenvölkern und deren Götzenbildern deutlich zu unterscheiden und ihre Eigenständigkeit durch die offenbarte Wortreligion zu betonen. Im Bilderverbot des Dekalogs bestätigt Jahwe diese Ausrichtung. Im Neuen Testament beginnt dann die Wandlung, die von der jungen Kirche weiter entwickelt wird. Indem Gott sich in Jesus dem Menschen „zeigt“, seinen Willen durch Jesu Gleichnisse und Parabeln illustriert, weist er einen Weg, ihm in Wort und Bild zu begegnen.

Somit wäre der Weg frei, die christliche Botschaft sowohl in Wort- als auch in Filmparabeln zu verkünden. Aber auch von seiten der Filmemacher gibt es Reserven der Kirche gegenüber<sup>21</sup>:

1. Die Kirche, besonders die offizielle, gilt als rückständig und unzeitgemäß. Die fraglose Verteidigung bürgerlicher Moral, die Flucht in fertige Antworten und die konservative Weltorientierung stören nicht wenige Künstler. Es geht vielen gar nicht darum, bewährte Wahrheiten oder das Liebes- und Friedensgebot abzuschaffen, aber die Sicherheit, mit der amtliche Kirchenvertreter den Willen Gottes zu kennen glauben, treibt viele in die Opposition. Dann kommen Provokationen heraus wie „Das Gespenst“ von Herbert Achternbusch, „Der Weichkäse“ von Pier Paolo Pasolini oder „Der Priester“ von Antonia Bird.

2. Von vielen wird auch die Kritik kirchlich gebundener Personen – es sind meist nicht die Filmbeauftragten, sondern Film Laien – als unsachgerecht mißbilligt. In der Tat haben Vokabeln wie „guter Film“, „saubere Leinwand“, „Schmutz und Schund“ nicht zum wechselseitigen Verstehen beigetragen, und die ausschließlich moralischen, besonders auf die Durchbrechung sexueller Tabus bezogenen Verurteilungen verraten Inkompetenz gegenüber filmästhetischen Kategorien. In diesen Bereich fällt auch der Ruf nach Indizierung, Verboten, Staatsanwalt sowie die Aktionen gegen angeblich blasphemische Filme („Maria und Joseph“, „Die letzte Versuchung“, „Das Gespenst“, „Der Priester“). Zwar werden diese Aktivitäten als Spontanreaktionen des Kirchenvolks erkannt, doch wirft man den offiziellen Vertretern vor, daß sie zu wenig gegen diesen Antimodernismus und



diese Unmündigkeit tun. Zudem wäre hier zu bedenken: Wenn vielen Filmen wirklich solch ein negativer Einfluß zugeschrieben wird – was in dieser einfachen Rechnung übrigens nicht stimmt –, so müßte man doch den religiösen oder christlichen Film wegen seines positiven Einflusses um so mehr fördern.

3. Schließlich wünschen sich Filmproduzenten den finanziellen Einsatz zur Förderung von problemorientierten Spielfilmen, wie dies in der Schweiz und in den USA geschieht.

### Filme mit religiös-christlichen Elementen

Ähnlich wie bei der Literatur ist auch beim Film zu unterscheiden zwischen Werken mit religiösen oder biblischen Stoffen (wie Bibel- und Jesusfilme, Verfilmungen von Heiligenleben, Priesterschicksalen und Glaubensproblemen), die zur Illustration und Information religiöser Sachverhalte dienen, erbauen oder unterhalten, und zeitkritischen oder historischen Filmen, die religiöse oder christliche Verweise enthalten oder so zu deuten sind. Wenn auch der ersten Gruppe eine oft religiöse Intention bei der Herstellung oder auch eine solche Wirkung beim Zuschauer nicht abzusprechen ist, so sind die Produkte vom Inhalt her oft tendenziös und vom Filmischen her nur fotografiertes Spiel bzw. gefilmte Aufmärsche (so die Kolossalfilme eines Cecil B. de Mille u.a.). Hier geht es um die zweite Gruppe, also um Filme, die mittels filmischer Semiotik die Frage nach dem Sinn des Lebens und Sterbens, nach Erlösung aus Schuldverstrickung, nach einer sich aufopfernden Liebe, nach Hoffnung auf ein ewiges Leben und schließlich nach Gott andeuten und für den Zuschauer eine Lebenshilfe sein können.

Zur Bestimmung einzelner Filme sollte auch hier das Stichwort „religiös“ prägnanter gefaßt werden<sup>22</sup>. Es hat sich bekanntlich eingebürgert, den Begriff in einem sehr weiten Sinne zu verwenden. Diese Praxis hat ihren Grund letztlich auch hier darin, daß es kaum ernstzunehmende ästhetische Filme gibt, die sich den oben genannten Glaubensfragen ausdrücklich stellen, wie dies zum Beispiel in den frühen Filmen von Ingmar Bergman, in Harald Brauns „Nachtwache“, Robert Bressons „Tagebuch eines Landpfarrers“ u.a. geschah. Wo sollen auch in einer Gesellschaft, in der der Anteil an praktizierenden Christen immer mehr zurückgeht, viele Jugendliche sich nach anderen Heilslehren umschaun und die Berufung auf christliche Werte eher belächelt als ernstgenommen wird, Regisseure und Produzenten herkommen, die Filme aus christlichem Geist gestalten? Das Klima ist eher kirchen- und glaubensfeindlich.

Ähnlich wie bei der Literatur sei auch hier eine Einteilung in drei Kategorien vorgeschlagen:

Zur ersten Gruppe gehören Filme mit allgemein menschlichen Themen, wie die Frage nach Ich und Du, Einsicht in persönliches Versagen, Sorge für die Um-



welt, Teilen der Güter, Einsatz für Gerechtigkeit und Frieden. Sie bringen also nicht nur unverbindliche Unterhaltung oder Nervenkitzel, sondern führen die Zuschauer an bedenkenswerte Sachverhalte unserer Welt und an Fragen des persönlichen Lebensentwurfs heran. Sie leiten an zur Reflexion. Aber sie gehen nicht über das Sichtbare hinaus, öffnen kein Fenster mit Blick auf eine andere, größere Welt. Sie sind als existentiell oder ethisch wertvoll einzustufen. Als Beispiele der jüngsten Filmgeschichte wären hier zu nennen: „Der Club der toten Dichter“ und „Fearless“ („Furchtlos“) von Peter Weir, „Verbrechen und andere Kleinigkeiten“ von Woody Allen, „Rain Man“ von Barry Levinson, „The Dead“ von John Huston, „Grüne Tomaten“ von Ron Avnet, „Das Piano“ von Jane Campion, „Indien“ von Paul Harather.

Sobald in einzelnen Filmen jedoch die Sehnsucht nach dem ganz anderen, einem außerirdischen Schöpfer, Richter, ewigen Partner deutlich und die Erlösungsbedürftigkeit unserer Welt nicht durch Selbsterlösungsprogramme beantwortet wird, kann man vom religiösen Film sprechen. In vielen zeitgenössischen Filmen werden Bilder und Sequenzen so komponiert, daß sie durchsichtig werden auf eine andere Welt hin, etwa in „Kurosawas Träume“ von Akira Kurosawa, in „Wenn der Wind weht“ von J. T. Murakami, in „Nachtsonne“ der Brüder Paolo und Vittorio Taviani, in „Die Kommissarin“ von Alexander Askoldor, in „Der Himmel über Berlin“ von Wim Wenders und „Maria und Joseph“ von Jean-Luc Godard.

Als christliche Filme gelten schließlich jene, die aus dem Geiste Jesu von Nazareth, dem Gekreuzigten und Auferstandenen, leben und das auch thematisieren, das heißt, diesen Glauben durch erkennbare Signale in Bild und Ton, zum Beispiel durch wörtliche Anspielungen, offenen Verweis auf biblische Gestalten oder Transfiguration, durch biblische Metaphern, christliche Symbole, Darstellung kirchlicher Feste und Bräuche zum Ausdruck bringen. Hier ist die Ausbeute, gemessen an der hohen Zahl jährlicher Filme, verständlicherweise gering, zweifellos gehören dazu die des Polen Krzysztof Kieslowski „Dekalog“ (ein zehnteiliger Fernsehfilm über die zehn Gebote in unserer Zeit), „Ein kurzer Film über das Töten“ sowie „Ein kurzer Film über die Liebe“, außerdem „Mission“ von Roland Joffé, „Opfer“ von Andrej Tarkowskij, „Auf Wiedersehen, Kinder“ von Louis Malle und „Der Priester“ von Antonia Bird, aber auch „Die letzte Versuchung“ von Martin Scorsese und „Jesus von Montreal“ von Denys Arcand.

Was sich definitorisch leicht abgrenzen läßt, erweist sich im Umgang mit Beispielen oft als höchst schwierig. Es gibt zahlreiche Filme, die – obwohl sich die Autoren nicht offiziell zum Christentum bekennen – nach Stoff, Bilderwelt und Intention christliches Gedankengut präsentieren und auch als christliche rezipiert werden können. Hier wirkt sich aus, daß unsere Kultur christlich geprägt ist und die biblischen Stoffe, Gestalten und Metaphern Urmodelle menschlicher Lebensweise sind. Als Beispiele sind hier zu nennen „Nazarin“ von Luis Buñuel, „Das er-



ste Evangelium – Matthäus“ und „Der Weichkäse“ von Pier Paolo Pasolini, „Wilde Erdbeeren“ und „Licht im Winter“ von Ingmar Bergman, „Christus kam nur bis Eboli“ von Francesco Rosi sowie „Maria und Joseph“ von Jean-Luc Godard.

Andere Filme stellen dem Zuschauer eine Parabel vor Augen, die er auf eine religiöse Ebene transponieren kann, obwohl sie vordergründig nicht so gemeint ist. So könnte man die Lehrergestalt in „Der Club der toten Dichter“<sup>23</sup> von Peter Weir als eine Transfiguration Jesu verstehen. Wie dieser kommt John Keating in eine völlig in Tradition erstarrte Welt, wie dieser macht er den jungen Menschen Mut, sich zu ihrer eigenen Identität zu bekennen und ihren Weg unbeirrt zu gehen, auch wenn sie an den Widerständen der Umgebung zu zerbrechen drohen. Die humorvolle Szene in der Englischstunde, als der Lehrer die Schüler anweist, aus ihren Poetik-Lehrbüchern die Seiten mit den trockenen Anweisungen zur Beurteilung von Gedichten herauszureißen, erinnert an manche Ich-aber-sage-euch-Szene im Neuen Testament. Ja selbst die Konsequenzen aus dieser „Schüler-Aufwieglung“ sind bei John Keating ähnlich wie bei Jesus: Er wird als „Sündenbock“ und „Ruhestörer“ geopfert, und die Schüler bleiben nachdenklich zurück. Ihr Leben aber hat sich durch die Begegnung mit diesem Lehrer verändert. Der Gleichnischarakter ist evident.

Besonders schwer zu deuten ist der Schluß von Jimmy T. Murakamis grotesk-makabrem Zeichentrickfilm „Wenn der Wind weht“ (1986). Er behandelt die allseits gefürchtete Katastrophe einer Atomexplosion. Das liebenswerte alte Ehepaar Jim und Hilda hat die Explosion überlebt, stirbt aber qualvoll an den Strahlenfolgen. In naiver Unkenntnis und rührender Hilflosigkeit suchen sie sich über die Folgen der Verseuchung in ihrer Umgebung und am eigenen Leib hinwegzuträsten. Nachdem sie am Schluß in die alten Papiersäcke gekrochen sind, sich gleichsam selbst in den aus Türen gebildeten Holzverschlag zum Sterben niedergelegt haben und Jim seine Frau nochmals mit dem Hinweis auf die Hilfe der „amtlichen Autoritäten“ und „herrschenden Mächte“ zu trösten versucht hat, gipfelt ihre Orientierungslosigkeit in einem Gebetsversuch, der durch das begleitende Bild zu einer überirdischen Rettungsmöglichkeit stilisiert wird. Man sieht zunächst ein grauschwarzes, fast völlig unbeleuchtetes dunkles Bild, erkennt die sich in den Papiersäcken bewegendenden Gestalten, die sich selbst „zur letzten Ruhe legen“. Dann hört man nur noch die Stimmen und entdeckt auf dem dunklen Holzbrett einen blauvioletten hellen Fleck.

Sie: Sollen wir beten, Liebling?

Er (stammelnd): Beten? Du lieber Himmel. Zu wem?

Sie: Zu Gott natürlich.

Er: Ach so, ich verstehe, ja, ja. Wenn du meinst, daß das richtig ist, dann sollten wir das tun.

Sie: Es kann nicht schaden, Liebling.

Er: Also schön, dann los! (Stammelnd) Sehr geehrter Herr!

Sie: Nein, das geht anders.

Er: Ja, wie fängt's an?



Sie: Lieber Gott!

Er (ihr ins Wort fallend): Sei du unser Hort in guten wie in schlechten Zeiten.

Sie: Ja genau so, mach weiter!

Er: Allmächtiger und allergütigster Vater!

Sie: Das ist gut.

Er: Liebe Gemeinde! Wir sind hier versammelt.

An dieser Stelle beginnt sich das Bild zu verändern, der bunte Fleck auf dem Holzbrett entwickelt sich zu einer lichten, kreuzförmigen Himmelserscheinung, das dunkle Umfeld wird zum bewölkten Himmel; die Wolken verändern sich in rascher Bewegung, der helle Fleck wandelt sich zum Sonnenlicht, bis am Schluß ein völlig heller blauer Himmel zu sehen ist, der ins Weiß des Endes aufgeblendet wird.

Er (mit Hall): Du bist bei uns. Ich fürchte kein Unglück. Dein Stecken und Stab trösten mich an allen Tagen meines Lebens. Du weidest mich auf einer grünen Aue ... Ich weiß nicht, wie es weitergeht. Ich hab's vergessen.

Sie: Das war schön, Liebes. Das Stück mit „der grünen Aue“ mag ich besonders gern.

Er: Ach, jetzt weiß ich's. Und ob ich schon wanderte im finstern Tal ...

Sie: Nicht weiter, nicht weiter ...

(Blende: Heller Himmel)

Anonyme Stimme: Retten die Sechshundert.

Die Deutung dieses Schlusses ist nicht einfach, da im gesamten Film nur das Grauen und die Alltäglichkeit thematisiert und nie auf Religion oder Gott angespielt wird. Wird nun hier am Ende Gott als Lückenbüßer in ausweglosen Situationen herbeizitiert? Wird ein naiver Kinderglaube ironisiert? Steckt gar eine zynische Einstellung dahinter? Die Komposition von Bildern der Qual des Strahlentods mit Passagen aus dem 23. Psalm „Der Herr ist mein Hirte“ kann von Nichtgläubigen nur so verstanden werden. Oder ist es dem Regisseur ernst mit dem Hinweis auf den Guten Hirten seines Volkes? Die Länge dieser Sequenz, die stammelnd suchende Rede des Mannes und das sich aufhellende Bild sprechen für letztere Deutung. Doch ist auch zu verstehen, wenn Außenstehende diese Szene als blanken Zynismus beurteilen.

Wie bei der Literaturinterpretation machen auch diese Beispiele deutlich, daß ohne zusätzliches Wissen von Biographie und Glaubenshaltung der Filmautoren ein Werk nur schwer als „religiös“ oder „christlich“ zu bestimmen ist. Zudem unterliegt die Eindeutigkeit der Zuordnung von Filmen zur einen oder anderen Kategorie der Gefahr der ideologischen Verengung und widerspricht der Polyvalenz des Kunstwerks. Die Etikettierung von Filmen auf christlichem Fundament zu „christlichen“ verschiebt die Betrachtungsebene von film-ästhetischen zu gesinnungs-ethischen Maßstäben und verstößt letztlich gegen die Autonomie des künstlerischen Films. Er gerät dadurch leicht in den Verdacht des Tendenzfilms. Deshalb spricht man auch hier besser von „religiösen“ oder „christlichen“ Elementen in der Filmkunst als von religiösen oder christlichen Filmen.



Abschließend muß eine selbstverständliche Wahrheit nochmals betont werden, denn nur in der Beachtung dieser lassen sich Fehlurteile – wie sie zum Beispiel über M. Scorsese gefällt wurden – vermeiden: Jeder Film spiegelt die subjektive Glaubensauffassung seines Autors. Dieser ist weder autorisiert, im Namen des Lehramts zu sprechen, noch könnte man dies wünschen. Wie bei jedem Kunstwerk ist auch der Film die Reaktion des einzelnen auf die Herausforderung unserer Zeit und des Glaubens. Und die kann durchaus von der offiziellen oder gängigen Meinung abweichen.

#### ANMERKUNGEN

<sup>1</sup> M. Graff in: *Christ in der Gegenwart* 41 (1989) 102.

<sup>2</sup> Vgl. B. Brecht, *Die unwürdige Greisin*, in: *Ges. Werke* 11, Prosa I (Frankfurt 1967) 315–320; als erste aller der Großmutter unangemessenen Handlungen wird deren Kinobesuch genannt (316f.).

<sup>3</sup> C. Willeke, *Film, Kunst u. Moral* (Düsseldorf 1948) 83.

<sup>4</sup> L. Nusser, *Die Weltmacht des Films*, in dieser Zs. 116 (1929) 355.

<sup>5</sup> Willeke (A. 3) 84.

<sup>6</sup> *Ev. Welt* (1948) 87.

<sup>7</sup> Vgl. Tabellen in: St. Bamberger, *Christentum u. Film* (Aschaffenburg 1968) u. K.-W. Bühler, *Die Kirchen u. die Massenmedien: Intentionen u. Institutionen konfessioneller Kulturpolitik in Rundfunk, Fernsehen, Film u. Presse nach 1945* (Hamburg 1969). Z. gesch. Abriß vgl. *Spuren des Religiösen im Film. Meilensteine aus 100 Jahren Filmgesch.*, hg. v. P. Hasenberg u. a. (Mainz 1995), bes. Hasenberg, 18–23.

<sup>8</sup> Lit.verz. vgl. Hasenberg (A. 7) 252–257.

<sup>9</sup> Vgl. M. Graff, *Mein Kino – meine Kirche*, in: *Christ in der Gegenwart* 50 (1998) 198f.

<sup>10</sup> A. Tarkowskij, *Die versiegelte Zeit. Gedanken zur Kunst, zur Ästhetik u. Poetik d. Films* (Frankfurt 1989) 22.

<sup>11</sup> Vgl. Bamberger (A. 7) 78.

<sup>12</sup> Tarkowskij (A. 10) 24.

<sup>13</sup> Ebd. 47. Eine ähnlich hohe Meinung von der Filmkunst vertritt J.-L. Godard, *Verteidigung u. Darlegung der klass. Einstellungsfolge*, in: *Ausgewählte Kritiken u. Aufsätze über Film (1950–1970)* (München 1971) 21–28, hier 22.

<sup>14</sup> Ebd. 84.

<sup>15</sup> Bamberger (A. 7) 84.

<sup>16</sup> Ebd.

<sup>17</sup> Vgl. K. Marti: „Vielleicht hält Gott sich einige Dichter (...), damit das Reden von ihm jene heilige Unberechenbarkeit bewahre, die den Priestern und Theologen abhanden gekommen ist“, in: *Zärtlichkeit u. Schmerz. Notizen* (Darmstadt 1984) 16.

<sup>18</sup> Bamberger (A. 7) 81. Vgl. dazu auch H. U. v. Balthasar, *Herrlichkeit. Eine theol. Ästhetik*. 3 Bde. (Einsiedeln 1961 ff.).

<sup>19</sup> Vgl. Hasenberg (A. 7).

<sup>20</sup> Vgl. H. W. Dannowitz, *40 Jahre ev. Filmarbeit*, in: *Film u. Theol. Diskussionen, Kontroversen, Analysen*, hg. v. W. Roth u. a. (Stuttgart 1989) 19f.; vgl. auch W. Schneider, D. Kiesel, *Thesen z. Verhältnis von Theol., Kirche u. Film*, in: *epd Film* 5 (1989).

<sup>21</sup> Vgl. Dannowitz (A. 20) 20f.

<sup>22</sup> Hasenberg (A. 7) erörtert in der Einl. d. v. ihm hg. Buchs auch den Begriff u. problematisiert ihn nach drei Richtungen umgangssprachlich auf den Film, auf den Regisseur u. auf die Zuschauer bezogen (11–18).

<sup>23</sup> Vgl. H.-A. Höntges, *Club der toten Dichter. Von der befreienden Botschaft eines Films*, in: *Christ in der Gegenwart* 42 (1990) 164.