Zur Genesis der Religionskritik im modernen Film [Schluss]

Autor(en): **Schlappner, Martin**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Der Filmberater**

Band (Jahr): **30 (1970)**

Heft 5

PDF erstellt am: **29.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-964528

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

Neuerungen im Filmbüro

Technische und wirtschaftliche Entwicklung schreiten im Bereich der Kommunikationsmedien rasch voran. Sie verändern das Angebot an Information, Belehrung und Unterhaltung und schaffen auch auf seiten der Empfänger neue Situationen. Dem muss sich die Arbeit, wie sie im «Filmberater» und vom Filmbüro des Volksvereins überhaupt geleistet wird, anpassen. Es gilt, neue Möglichkeiten fruchtbar zu machen und veränderte Bedürfnisse zu berücksichtigen. Letztere sollen nicht ohne Mithilfe unserer Leser bestimmt werden; eine Umfrage ist in Vorbereitung, für die wir schon jetzt um möglichst viele Meinungsäusserungen bitten.
Neue Aufgaben rufen nach neuen Kräften. Seit einiger Zeit hatte Franz Ulrich allein die Stelle des Filmbüro-Leiters und des Redaktors unserer Zeitschrift versehen. Nunmehr hat es uns die Unterstützung des Fastenopfers — dem dafür auch an dieser Stelle gedankt sei — ermöglicht, die Arbeitslast wieder aufzuteilen. Seit 1. Mai 1970 liegt die Leitung des Filmbüros in den Händen von P. Ambros Eichenberger, während Franz Ulrich weiterhin für den «Filmberater» verantwortlich zeichnet. P. Eichenberger, der dem Orden der Dominikaner angehört, ist in der kirchlichen und sonstigen Medien-Arbeit kein Unbekannter. Während seiner langjährigen Tätigkeit als Mittelschulseelsorger hat er in seinem eigenen Wirkungsbereich, in der Filmkommission des Volksvereins, aber auch in neutralen Institutionen Erfahrungen vor allem mit dem Film gesammelt. Im vergangenen Jahr gab ihm eine zehnmonatige Studienreise rund um die Welt Gelegenheit, Eindrücke nicht nur über die soziale Entwicklung, sondern auch über die Lage im Sektor Massenkommunikation zu sammeln.
P. Eichenberger wird sich allerdings nicht ausschliesslich der Filmarbeit widmen. Er steht zugleich der Arbeitsstelle für Radio und Fernsehen des Volksvereins als theologischer Mitarbeiter zur Seite. Darin liegt für uns einerseits eine Beschränkung, die auch in Zukunft unsere Arbeitsbasis im Verhältnis zu den anfallenden Aufgaben schmal bleiben lässt. Anderseits wird aber mit dieser Doppelstellung von P. Eichenberger auch eine erfreuliche und notwendige Entwicklung eingeleitet: Die Zusammenarbeit zwischen Filmbüro und Arbeitsstelle für Radio und Fernsehen, die in den kommenden Monaten weiter verbessert werden soll. Damit soll nicht nur eine unumgänglich gewordene Konzentration der Kräfte erreicht werden. Vielmehr geht es gerade hier auch darum, der eingangs erwähnten Entwicklung Rechnung zu tragen, die immer mehr zu Überschneidungen zwischen den verschiedenen Medien, etwa zwischen Film und Fernsehen, führt. — Allen in der kirchlichen Medienarbeit Stehenden, vor allem aber dem neuen Leiter des Filmbüros, wünscht die Filmkommission des Volksvereins für ihre Tätigkeit guten Erfolg.

Edgar Wettstein
Präsident der Filmkommission SKVV

Zur Genesis der Religionskritik im modernen Film

(Fortsetzung und Schluss)

Roberto Rossellini

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» (Fb 6/51) und Pier Paolo Pasolinis «Il vangelo secondo Matteo» (Fb 6/65) 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 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 die Barmherzigkeit, welche die Macht ist, 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 Beziehung zu Gott und in Konsequenz Apparat zur Aufrechterhaltung der gesellschaftlichen Ordnung ist. Am deutlichsten wird Rossellinis Ideologiekritik in «Europa 51» (Fb 4/53), 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 Liebesgebotes 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 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 Masse 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.

Thematische Religionskritik im Film

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 Fantasie, 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 Buñuel 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».

Luis Buñuel

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 Buñuel gerade unter dem Aspekt des kritischen Verhältnisses zur Religion und zum Glauben zu betrachten ist. Im Werk von Luis Buñuel wird Religionskritik 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 verstände; aber einige sind dieses Vehikel doch in besonderem Mass, und in jedem von ihnen erscheint die Gestalt Christi unmittelbar oder mittelbar. «Nazarin» (Fb 3/68) und «Viridiana» (Fb 4 und 5/62), Buñuels beide Meisterwerke der reifen, das heisst zur endgültigen Formulierung des Weltverhaltens und des Weltverständnisses gelangten Mannesjahre des Künstlers, 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 «Voie lactée» (Fb 6 und 7/69) humorvoll, nämlich in der Form eines Schelmenromans, Distanz zu gewinnen. Insofern zeigt uns die «Milchstrasse» einen neuen, man möchte sagen, abgeklärten Buñuel; 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.
Buñuel 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, vollziehe 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 Soldarität 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 Gesellschaft, also ausbeuterische Gesellschaft, und die Theorie der neuen Menschwerdung durch die Änderung, den Umsturz, den Abbau der bestehenden gesellschaftlichen Ordnung hochhalten.

«Nazarin»

Die Entfremdung des Menschen, das ist in der Tat das zentrale Thema von Buñuel in allen seinen Filmen seit «Un chien andalou», «La terre sans pain» und «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, 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, das 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 Buñuel einen guten Klang, denn Nazario, der so zum Antipoden von Christus wird, ist ein ehrlicher Mann in seinem Herzen und seinem Geist; fern dieser Ehrlichkeit aber ist Christus selbst, der für Buñuel das Paradigma (das gültigste und bisher am schwersten Ausrottbare), für alle Verdunkelung 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 Kampfes gegen die Religion, also eines Kampfes 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 un-

unterbrochenen 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 Selligny 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 Hypokryten hängen, von Schnee überdeckt und vom Wind umgetrieben, das ist das Schlussbild des Films.

«Viridiana»

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 unter die Fittiche ihrer in einem freien, nicht mehr klösterlich gebundenen Nonnentum und einer individuellen Caritas genommen hat, brechen, als ihre Herrin und deren Vetter ausser Haus sind, in das Schloss ein, plündern Küche und Keller und setzen sich zu einem wüsten Fest in den grossen Saal. 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 Buñuels 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 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. Buñuel 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 «Voie lactée».

«La voie lactée»

Dieser Film ist ein Film der theologischen Disputationen. Die Wallfahrt nach Santiago de Compostela, auf welcher zwei Stromer 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 Widerlegung, der freie Wille und dessen Leugnung, die Häresien und die Dogmen, die Ketzerverhöre und die Sakramente, die Sexualität (de Sade,

der also auch hier wiedererscheint). 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 Buñuel in seiner alltäglichen Existenz zeigt: als einen unbekümmerten jungen Mann, der scherzend ernst wird und der mit seinen Aposteln, einer liebenswürdigen Bande von langhaarigen Stromern, 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 präzis 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 Buñuel 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 Buñuel, 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 Buñuel 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 Buñuels 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 Buñuel 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 heimgesucht 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 Buñuel im Blick auf die Religionskritik zu sehen sein als Teilhaber an dem in unseren Tagen breit ausgefächerten gesellschaftskritischen Filmschaffen. 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.

Pier Paolo Pasolini

Von ihrem Versagen geht, in seiner Art, auch Pier Paolo Pasolini aus. Beispielhaft konstatiert der Italiener dieses Versagen in «Teorema» (Fb 6/69), der, wie schon «Il vangelo secondo Matteo» (Fb 6/65), 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 Geiste. Pasolinis Religiosität, selbst wenn sie sich biblischer 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 Veränderlichkeit des Menschen; zu ihr gehört das Göttliche, gehört ein Gott, der konsequenterweise vor allem charismatischen Charakter hat.

«Teorema»

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 können, 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 Falle 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 das, was aus ihnen im Laufe 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 von 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.

«Il vangelo secondo Matteo»

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» (Fb 5/64) sowohl wie in «Mamma Roma». Pasolini nimmt Jesus sakral, gewiss, 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 not tut, 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 beruht, dass es ein «Beispiel grosser Strenge und absoluter Kompromisslosigkeit darstellt, ohne aber je moralistisch zu wirken. Einer der Gundsätze, 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 Kontrastgestalt, 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 sich um die vom Schicksal benachteiligten, ausserhalb des historischen Gewissens stehenden Menchen geht.»

Dr. Martin Schlappner

Federico Fellini — ein Visionär der Vergangenheit?

Zur Fellini-Retrospektive in München

Fellinis bisher letzter Film «Satyricon» (Fb 2/70) — der beinahe termingemäss zu seinem 50. Geburtstag in den Kinos angelaufen ist — fand eine umstrittene Aufnahme. Kommerziell scheint sich zwar ein Erfolg abzuzeichnen, trotz (oder dank?) der zwiespältigen Beurteilung durch Liebhaber und Kritiker, die sich ihre Aufgabe nicht dadurch vereinfachen, bloss innerhalb eines ästhetisch-autonomen Spielraums zu sehen und zu werten. Zugegeben, der Verführung «Satyricons», sich wegen der unglaublichen, noch nie dagewesenen, hochqualitativen Bilderflut staunend dieser imagina-