

Zeitschrift: Zoom : Zeitschrift für Film
Herausgeber: Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst
Band: 44 (1992)
Heft: 12

Artikel: Pfade zum Absoluten?
Autor: Zwick, Reinhold
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-931771>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 18.04.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Pfade zum Absoluten

WANN UND WARUM EIN FILM ALS RELIGIÖS ODER SPIRITUELL BEZEICHNET WERDEN KANN, DARÜBER HERRSCHT ALLES ANDERE ALS EINIGKEIT. DIESE SKIZZE EINER KLEINEN TYPOLOGIE DES RELIGIÖSEN FILMS VERSUCHT, ETWAS KLARHEIT ZU SCHAFFEN.

«Durch das Bild erschaffen wir alles, was ausserhalb des Bildes ist.»
Dusan Makevejev

Reinhold Zwick

Wird ein Film «religiös» genannt oder wird ihm, vorsichtiger, zumindest eine Dimension zugesprochen, die zu einer religiös-theologischen Reflexion einlädt, dann ist damit in aller Regel eine Eigenschaft der Inhaltsebene gemeint. Ein solches inhaltlich bestimmtes «Religiöses» kann sich dabei in ganz unterschiedlichen Graden an Deutlichkeit manifestieren: Der Bogen spannt sich von explizit religiösen Stoffen, wie etwa im Heiligen- oder Bibelfilm, über Bearbeitungen von Themen wie Schuld, Umkehr, Sinn- oder Identitätssuche sowie über motivliche oder parabolisch-indirekte Bezugnahmen auf religiös bestimmte Handlungs-Paradigmen wie «Pilgerfahrt» oder «Passion» bis hin zu mythischen Dimensionen in der Tiefenstruktur von dann nur mehr vermeintlich «profanen» Filmerzählungen. Angewandt auf Beispiele des neueren Filmangebots reicht das Spektrum also von Filmen wie Alain Cunys «*L'annonce faite à Marie*» (Mariä Verkündigung, 1991, vgl. ZOOM 9/92, S. 8ff.) über Terry Gilliams «*The Fisher King*» (König der Fischer, 1991, ZOOM 21/91) bis hin zu einer Variation von Motiven des biblischen Sündenfall-Mythos im Hintergrund von Sean Penns «*The Indian Runner*» (1990, ZOOM 22/91).

P

«Det sjunde inseglet»
(Das siebente Siegel, 1956)
von Ingmar Bergman

TITEL TYPOLOGIE DES RELIGIÖSEN FILMS

Nicht zuletzt auch in Kreisen der christlichen Filmarbeit wird andererseits schon seit geraumer Zeit vor einer einseitigen Fixierung auf die Inhaltsebene gewarnt. Zum einen waren bekanntlich offensichtliche stofflich-thematische Bezugnahmen auf die Sphäre des Religiösen allzu oft nur ein Vorwand für ganz anders gelagerte Interessen, für prächtige Schaustücke etwa oder kassenträchtige Skandale. Zum anderen sah man sich desto eher dem Vorwurf einer Okkupation von Filmen für die eigene «Ideologie» ausgesetzt, je mehr die religiöse Qualität eines Films nur in je tieferen Schichten seiner inhaltlich-thematischen Struktur festzumachen war und diese dann in dazu geeigneter Weise beschrieben (und eben bisweilen auch umgeschrieben) wurde. Schliesslich gelte es auch, das Proprium des Films, seine *visuelle* Dimension also, gegenüber den weithin auch im Medium Literatur transportierbaren *Erzählinhalten* stärker zu gewichten.

Nicht anstelle, sondern *komplementär* zu einer Vertiefung und Ausdifferenzierung der inhaltlichen Kriterien, wie sie jetzt auch das neue vom Katholischen Institut für Medieninformation Köln herausgegebene Lexikon «Religion im Film» vornimmt, muß auch das Nachdenken über die Ausdrucksseite vertieft werden. Darum geht es im folgenden um eine Bestimmung und Beschreibung des «Religiösen» an einem Film von seiner Ästhetik her – Ästhetik verstanden in jenem engeren Sinn einer Reflexion über die «formalen Ausdrucksqualitäten eines Kunstwerks» wie sie kürzlich erst wieder Karl Heinz Bohrer gegen den Trend zu einer Pan-Ästhetisierung aller Lebensbereiche verteidigt hat. Bei der Skizzierung der Wege, die im Film eingeschlagen wurden, um über die Ausdrucksebene eine Verbindung zur Sphäre des Religiösen herzustellen, wird verschiedentlich an bereits vorliegende Theorieansätze angeknüpft. Ich will dabei versuchen, diese und die noch zu ergänzenden Wege zu *Pfaden zum Absoluten* zu ordnen.

I. DAS WUNDERBARE

Eine in der Film-literatur beliebte Unterscheidung zweier grundlegender Traditionslinien bildet den geeigneten Ausgangspunkt für eine Auffächerung der Pfade filmästhetischer Gestaltung im Bemühen um einen Brückenschlag vom Sichtbaren zum Unsichtbaren: die Unterscheidung zwischen einem *formativen* und einem *realistischen* Kino. Während der realistische Film tendenziell der *vorgegebenen* Wirklichkeit folgt und diese selbst zu erschließen sucht, schafft das formative Kino *neue* (filmische) Wirklichkeiten. Jede der beiden in sich sehr vielgestaltigen Linien führt sich auf einen der «Erzväter» des Films zurück: Die formative Linie wird oft programmatisch mit dem Namen *Sergej M. Eisenstein* verbunden; hinsichtlich ihres Strangs einer Imagination phantastischer Welten reicht sie aber bis auf den Kintopp-Zauberer *Georges Méliès* zurück. Die andere, auf die «äußere, natürliche» Realität fokussierte Tradition kann die Gebrüder Lumière, die als Dokumentaristen des Alltäglichen begonnen haben, als ihre Ahnherren anführen. Sie hat im französischen Filmkritiker *André Bazin* ihren maßgeblichen Theoreti-

ker gefunden. In Anlehnung an Abbé *Amédée Ayfre*, einen seiner Schüler, seien die beiden Richtungen schlagwortartig als die des Wunderbaren und die des Wirklichen angesprochen.

DAS ILLUSIONISTISCHE WUNDERBARE

Eingedenk Lessings Diktum vom Wunder als «des Glaubens liebstem Kind» ist es nicht überraschend, dass sich das Kino, als es sich um die religiösen Gefühle der Zuschauer zu bemühen begann, frühzeitig einen starken Hang zur Méliès-Linie an den Tag legte. Der Erfindungsreichtum von Méliès, was immer neue Filmtricks anbelangt, kam dabei der Bewegung des Films zum Wunderbaren sehr entgegen. Ein solch Wunderbares kann zweifelsohne auch von ausgesprochen nicht-illusionistischer Charakteristik sein. Worum es aber zunächst gehen soll, ist das illusionistische Wunderbare: jene inszenatorischen Verfahren, mittels derer – unter möglichst geschickter Nutzbarmachung des inhärenten Realismus des Bildes – das Wunderbare als mehr oder minder wirklich erscheinen soll.

Das «mehr oder minder» ist keine Floskel: Bei «Illusionierung» denkt man zwar immer an ein «Einwickeln» des Zuschauers, immer daran, dass er im Eintauchen in die projizierten Welten vergessen soll, dass er im Kino sitzt. Dennoch sollte hinsichtlich der Orientierung dieser Illusionierung differenziert werden: näherhin hinsichtlich des intendierten (bzw. aus den Werkstrukturen hervorgehenden) Anspruchs, der sich mit dem vor Augen gestellten Bild- oder Ereigniszusammenhang verbindet. Es macht ja einigen Unterschied, ob eine Filmerzählung (a) ein «wahres» Korrelat in der Wirklichkeit (in Vergangenheit, Gegenwart oder auch Zukunft) zu repräsentieren beansprucht oder ob (b) von vornherein und unzweifelhaft auf eine derartige Plausibilität verzichtet wird. Ob also zum Beispiel das gewissermassen Makro-Wunder der Menschwerdung Gottes thematisiert wird oder ob ein Science-Fiction-Klassiker wie Frank Herberts Roman «*Dune*» eindrucksstark zu verfilmen gesucht wird wie 1983 von David Lynch in seinem gleichnamigen Film.

Zunächst zur zweiten Variante: zur Illusionierung ohne Anspruch, in historischen Kategorien beschreibbare Wirklichkeit zu repräsentieren. Wird eine «andere» Wirklichkeit illusionistisch etabliert und der Zuschauer in sie zu entführen gesucht, dann geschieht dies sicher oftmals allein deshalb, um den stets vorhandenen «Appetit auf Illusion» zu befriedigen. Diese zweite Variante eröffnet aber auch weite Räume, um z.B. Denk- und Vorstellungsmöglichkeiten modellhaft durchzuspielen und so die «ewigen» existentiellen Fragen je neu erzählend zu reflektieren. Es ist kein Zufall, daß viele der Filme, die sich der Dimension des Religiösen öffnen, dem Pfad des Phantastisch-Visionären folgen. Denn damit können sie einerseits unmißverständlich auf die Ebene des parabolisch-indirekten Sprechens weisen und andererseits trotzdem den reichen Möglichkeiten des Kinos Raum geben. Blickt man z.B. auf Tarkowskij's «*Stalker*» (1980) oder «*Solaris*» (1972), dann werden selbst die entschiedensten Verfechter eines asketischen Realismus zugeben müs-

sen, daß es nicht die schlechtesten Filme mit religiöser Valenz sind, die in dieses Lager gehören.

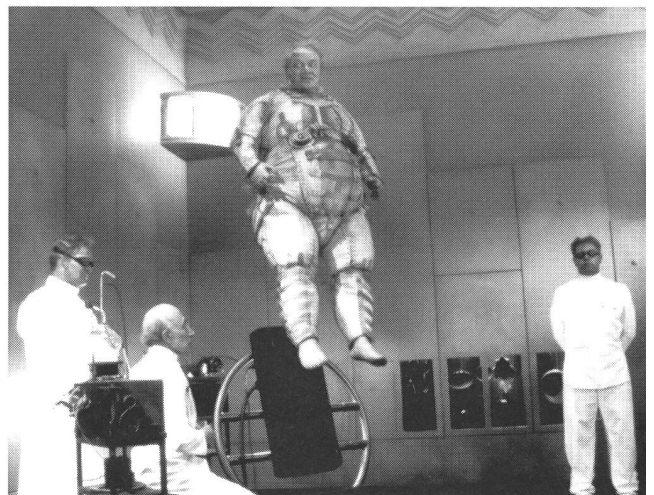
Bei all ihrer bildmagischen, illusionierenden Kraft fordern *Andrej Tarkowskij*s Filme vom Betrachter immer zugleich ein gehöriges Maß an geistiger Aufmerksamkeit und hermeneutischer Anstrengung ein; und gerade aus dieser Gleichzeitigkeit im Anrühren von Emotion und Intellekt speist sich ihre Energie. In ebenso entschiedener wie problematischer Konzentration auf emotionale Überwältigung und Suspendierung der kritischen Vernunft präsentieren sich dagegen die Werke, die dem anderen Subpfad innerhalb des illusionistisch vorgestellten Wunderbaren zuzuordnen sind: jene Filme also, die sich – sei es in ihrer Gesamtanlage oder «nur» in besonders aufgeladenen Momenten – bemühen, den Eindruck einer *Realpräsenz*, einer wirklichen Gegenwart des Numinosen zu beschwören. Diese Präsenz kann dabei entweder in einer Bewegung der «*Transszendenz*», in Richtung auf ein positiv besetztes Göttliches, gesucht werden, oder aber – in gegenläufigem Sinn – in einer Bewegung der «*Transdeszendenz*», in Richtung auf das Diabolisch-Dämonische, die «dunkle» Seite des Heiligen. Beispiele dafür, mit welchen Mitteln versucht wird, das Übernatürliche als «anwesend» erscheinen zu lassen, könnten zuhauf dem Genre des Horrorthrillers entnommen werden: Denn damit der Thrill gelingt, muss der Eindruck einer Realpräsenz des Sinistren möglichst intensiviert werden.

Ich möchte mich hier aber auf die transszendente Linie, die Linie einer *positiven* Bezugnahme auf das Absolute, konzentrieren. Die wohl prominentesten Beispiele, dass Filme mit einem auch thematischen Bezug zum Numinosen antreten (bzw. wenigstens von vielen Zuschauern dessen verdächtigt werden müssen), ein Bild von Ereignissen zu vermitteln, wie diese «wirklich» waren oder wenigstens gewesen sein könnten, hält das Genre des *Jesusfilms* bereit. Hier findet sich ein ganzes Bündel von inszenatorischen Verfahren, mit denen sich immer wieder die Hoffnung verbindet, dass sie die Bilder förmlich mit Transzendenz zu imprägnieren vermögen. Dass sich nicht wenige dieser Verfahren ausgerechnet an Franco Zeffirellis «*Jesus of Nazareth*» (1977) sehr schön illustrieren lassen, ist erstaunlich. Erstaunlich deshalb, weil hier sogar dem vergleichsweise eindrucksschwächeren Fernsehbild die Fähigkeit zugetraut wird, eine Erfahrung des Numinosen zu stiften, und dies obendrein mit Blick auf ein Publikum, von dem eigentlich erwarten werden dürfte, dass es nach achtzig Jahren Kinogeschichte in den filmischen Mitteln schon recht versiert und entsprechend «immunisiert» ist. Sieht man Zeffirellis Mehrteiler, könnte man meinen, das Numinose komme im illusionistischen Wunderbaren und dieses wiederum im Mirakel zu sich. Jedenfalls müssen es sich hier etliche der neutestamentlichen Wundergeschichten gefallen lassen, naturalistisch und emotionsheischend ausgemalt zu werden.

Zwar erbauten sich viele Zuschauer an Zeffirellis Epos, und der Osservatore Romano attestierte ihm sogar: «Dieser Christus



«L'annonce faite à Marie» von Alain Cuny (1991)



«Dune» von David Lynch (1983)



«Stalker» von Andrej Tarkowskij (1980)

TITEL TYPOLOGIE DES RELIGIÖSEN FILMS



«Jesus of Nazareth» von Franco Zeffirelli (1977)



«Il vangelo secondo Matteo» von Pier Paolo Pasolini (1964)

ist *wahrer Gott* und *wahrer Mensch*, wie wir ihn schon lange gern einmal in den Medien dargestellt haben wollten.» Zeffirelli zeige «einen Christus, dem *nichts* von seinen wesentlichen Zügen fehlt.» Bei vielen anderen stieß der Film aber auch auf heftige Ablehnung, und zwar nicht zuletzt aufgrund der (in ihren Augen) angestrengt und aufdringlich um den Eindruck einer Hierophanie bemühten Szenen («Hierophanie» verstanden mit Mircea Eliade als «Manifestation des Heiligen»). Wie bei Zeffirelli läuft das

«Wunderbare» in religiösen Filmen stets Gefahr, zu einem kontraproduktiven Moment zu werden, weil man meint, es allzu illusionistisch beschwören zu sollen: Einmal als synthetisches Produkt der Traummaschine «Kino» durchschaut, zieht es auch seine ganze Umgebung in den Strudel des Misstrauens.

DAS NICHT-ILLUSIONISTISCHE WUNDERBARE

Mit dem doch grundsätzlichen Vorbehalt gegenüber der Maximalstufe des «Wunderbaren» im Sinne einer intendierten «Realpräsenz» ist das mit dem Namen Méliès verbundene Paradigma keineswegs insgesamt als untauglich für den religiösen Film abgewiesen. Neben dem bereits skizzierten, ins Parabolische gewendeten Subpfad illusionistischer Ausrichtung, verdient in diesem Zusammenhang vor allem auch die Möglichkeit eines «Wunderbaren» von dezidiert nicht-illusionistischem Zuschnitt Beachtung.

Nach Massgabe der auf seine Inszenierung verwandten Mittel gliedert sich der Pfad eines nicht-illusionistischen Wunderbaren wieder in zwei Stränge: in ein (vermeintlich) *naives* und in ein ausgesprochen *artifizielles* Wunderbares. Das artifizielle Wunderbare steht in grösserer Nähe zu den visionären, mit einem «poetischen» Wahrheitsanspruch verbundenen Welten des illusionistischen Pfades. Es unterscheidet sich von ihnen aber darin, dass es weniger «andere» Wirklichkeiten imaginiert als die *vertraute Realität* oder, weiter gefasst, die erste Wirklichkeit deformiert oder durch extreme Stilisierung verfremdet. Durch einen möglichst forcierten, bisweilen förmlich exaltierten Einsatz filmischer Mittel will das artifizielles Wunderbare das Wahrnehmungskontinuum und mit ihm das Vertrauen in die Alleingeltung der «ersten» Wirklichkeit aufbrechen oder eingeschlifene Sehweisen irritieren und die gewohnte Sicht der Wirklichkeit – vielleicht auch über die Dauer der Projektion hinaus – mit einem Fragezeichen versehen. Verbindet sich die Destabilisierung der Betrachterperspektive mit einem religiösen Sujet, wie z.B.

in Sergej Paradschanows «*Teny sabytych prjedkow*» (Die Feuerperle, 1965) mit der Geschichte von einer den Tod transzendierenden Liebe, dann wird die religiöse Wertigkeit solcher Destabilisierungen oder Desorientierungen unterstrichen und spezifisch ausgerichtet. Neuere Beispiele in diese Richtung finden sich im Epilog von Rainer Werner Fassbinders «*Berlin Alexanderplatz*» (1980) oder in Derek Jarmans «*The Garden*» (1990), einer apokalyptisch-bizarren Variation der Sündenfall-

und Leidensgeschichte.

Vom artifiziellen Wunderbaren, das sich gegen eine Illusionierung sperrt, zu unterscheiden ist ein «naives» Wunderbares. Statt des furiosen, die Wahrnehmung destabilisierenden Wirbels der filmischen Mittel oder extrem künstlicher Stilisierungen ist es bei diesem «naiven» Subpfad gerade die Plumpheit, das Durchschaubare eines direkt inszenierten Wunderbaren, was sich einem emotionalen Mitgehen in den Weg stellt. Klassische Paradigmen hierfür finden sich in Filmen Pier Paolo Pasolinis: beispielsweise die Wunderszenen in «*Il vangelo secondo Matteo*» (Das Erste Evangelium – Matthäus, 1964), die Franziskusepisode und die Raben-Handlung in «*Uccellacci e uccellini*» (Grosse Vögel – Kleine Vögel, 1965) oder die Elevation der Magd Emilia und der aus ihren Augen fließende Tränenbach in «*Teorema*» (Teorema – Geometrie der Liebe, 1968). Erinnert werden könnte etwa auch an die «zauberhaften» Szenen in Vittorio De Sicas «*Miracolo a Milano*» (Das Wunder von Mailand, 1951). Die scheinbare Naivität, mit der hier wie dort wundersame Vorgänge in Szene gesetzt sind, darf nicht mit künstlerischem Unvermögen verwechselt werden; sie ist vielmehr ein reflektiert (oder in künstlerischer Intuition) eingesetztes Mittel, um die *Zeichenhaftigkeit*, die *poetische* Wahrheit des Dargestellten zu akzentuieren und die Frage nach der Bedeutung auf die Ebene des analogen Sprechens zu verweisen. Abgesehen von filmischen Mysterienspielen wie etwa Bergmans «*Det sjunde inseglet*» (Das siebente Siegel, 1956), die man am besten hier einordnet, hält sich kaum ein Film durchgängig auf dem Niveau des «naiv» Wunderbaren. Wie in den genannten Beispielen sind es in vielen Fällen lediglich einzelne in diesem Stil gehaltene Segmente, die gewissermassen wie Impulsgeber eine parabolische Lektüre anstossen und – so z.B. bei der religiösen Charakteristik der Emilia-Wunder in «*Teorema*» – deren Richtungssinn anzeigen.

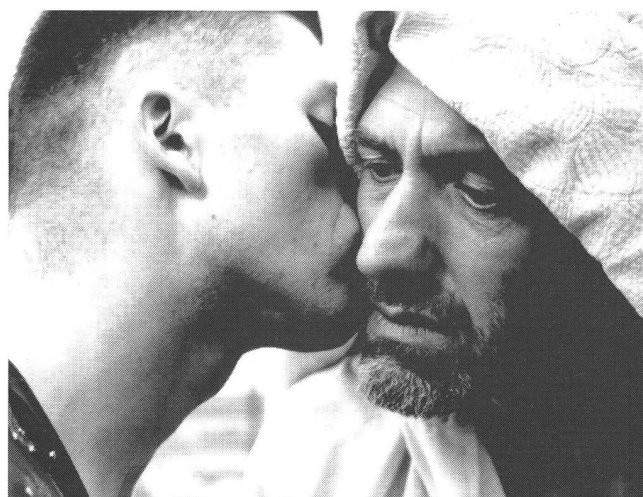
II. DAS WIRKLICHE

Daß bei der zuletzt angesprochenen Variante des formativen Pfades, dem «naiven» Wunderbaren, das «Wunderbare» einer dominant dem Paradigma des «Wirklichen» verpflichteten Gestaltung subordiniert sein kann, z.B. eben im Sinne einer Rezeptionsanweisung, das ist eines von vielen möglichen Beispielen, die immer wieder in Erinnerung rufen müssten, dass unsere Aufgliederung der Ansätze und ihre Verteilung auf die beiden Hauptpfade des «Wirklichen» und des «Wunderbaren» nur *idealtypischen* Charakter hat. Dieses Moment des Idealtypischen gilt nun in ganz besonderem Masse für die Binnengliederung des Repertoires innerhalb des Paradigmas des «Wirklichen».

Eine erste Sortierung der Gestaltungsweisen, die eine tendenziell *realistische* Orientierung bereithält, läßt sich hier im Rückgriff auf eine Unterscheidung von *André Bazin* vornehmen: Dieser will je nach Umfang der Bearbeitung der Wirklichkeit mit den spezifischen Möglichkeiten des Films einen «ästhetischen»



«*Teny sabytych prjedkom*» von **Sergej Paradschanow** (1965)



«*The Garden*» von **Derek Jarman** (1990)



«*Miracolo a Milano*» von **Vittoria De Sica** (1950)

TITEL TYPOLOGIE DES RELIGIÖSEN FILMS



«Dekalog 1» von Krzysztof Kieslowski (1988/89)

oder – m. E. besser – *ästhetisierten Realismus* von einem «wahren» oder «puristischen» Realismus abheben. Um die negative Konnotation des von Andrew Tudor als «puristisch», von Bazin dagegen – freilich ebenfalls mit wertendem Akzent – als «wahr» qualifizierten Typs von Realismus zu vermeiden, soll er in unserer Übersicht als *konsequenter Realismus* angesprochen werden.

ÄSTHETISIERTER REALISMUS

Den ästhetisierten Realismus kennzeichnet eine Anreicherung oder Verdichtung der signifikativen Qualität, der Verweiskraft und des Bedeutungspotentials der von ihm gezeigten (filmischen) Wirklichkeit. Diese Anreicherung kann wiederum in verschiedener Weise erfolgen. Entweder über eine besonders *akzentuierte* Rede, was hier meint: über *Stilisierung* (zu ihr rechne ich auch die *Abstraktion*); oder aber die Verdichtung erfolgt mittels eines Ausgriffs auf Momente figurativer Gestaltung. «Figur» sei hier mit Dudley Andrew verstanden als «direk-

te Repräsentation von Bedeutung». Figuren drängen auf Interpretation und hermeneutische Anstrengung, begreift man sie im Sinne Andrews als «Teile von Kunstwerken, die sich dem gemeinen Sinn und unmittelbaren Verstehen widersetzen.» Dies weist auf die Tradition der antiken Rhetorik, die Figuren als mittels von Assoziation und Substitution hergestellte Abkürzungen (shortcuts) im Prozeß der Bedeutungsbildung ansah. Wie z.B. auch der Blick auf die urchristliche Literatur zeigt, sind Figuren für die religiöse Rede äusserst wertvoll, indem sie die Verständigung über komplexe Zusammenhänge nachhaltig erleichtern.

Jene Figuren, die, um Bedeutung zu gewinnen, beim Rezipienten *Wissen* voraussetzen, bilden innerhalb der figurativen Rede einen *kognitiven* Subpfad. (Vor-)Wissen ist beispielsweise verlangt, wenn auf *werkexterne* Repertoires ausgegriffen wird, etwa auf konventionalisierte Zeichen und Symbole, solchen also wie sie in Symbol-Lexika etc. zusammengestellt sind; Wissen oder habitualisierte Film-«Erfahrung» braucht es z.B. ebenfalls, um Schablonen metonymischer, sozusagen «abgekürzter» Handlungsführung dechiffrieren zu können.

Ein weiterer Subpfad ist der *emotive*, der strenggenommen bereits die «Figur»-Vorstellung übersteigt. Er umfasst jene Fälle, bei denen durch eine geeignete Bearbeitung und Organisation des Materials *prozesshaft* neue Bedeutung erschlossen wird, und zwar zunächst allein über den Gefühlseindruck, den die so oder so organisierten Bilder beim Rezipienten evozieren. (Was natürlich nicht heisst, daß dieser Eindruck dann nicht weiter reflexiv aufgearbeitet werden könnte und sollte.) Worum es hier im wesentlichen geht, ist die (filmische) *Metapher*. Der Blick richtet sich dabei jedoch weniger auf die der rhetorischen Tradition der Antike verpflichteten Montage-Metapher à la Eisenstein, bei der durch die «geschickte Zusammenstellung von Stücken von Rohmaterial» eine in diesem Material selbst nicht enthaltene Idee ausgedrückt wird. Ich denke hier vielmehr an Paul Ricoeurs Auffassung der Metapher: Ricoeur begreift sie als «kalkulierte Dissonanz», welche zu einer «Neubeschreibung der Wirklichkeit» anhält. Dabei verbindet das die Metapher auszeichnende Moment der «Unterbrechung» des Alltäglichen, Vertrauten, normalerweise Erwarteten, mit dem, was auf der Ebene «religiöser Erfahrung 'Einsicht' (insight)» genannt wird. Das macht metaphorische Prozesse für religiös-spirituell interessierte Filme so bedeutsam. Ein schönes Beispiel für einen so verstandenen metaphorischen Prozess ist Krzysztof Kieslowskis «Dekalog 1» (1988/89): Der tragische Tod seines Sohnes durchkreuzt (als sehr starkes Moment der Desorientierung) die Lebenshaltung des alleinerziehenden Vaters. Seine dezidiert vernunftorientierte Haltung wird brüchig und eine Neubestimmung auf die zuvor abgeblendete Frage nach dem Sinn des Leids, und damit nach Gott, kommt in Gang, freilich ohne dass der Film deren Ausgang zeigen würde. Er endet mit der Frage, die

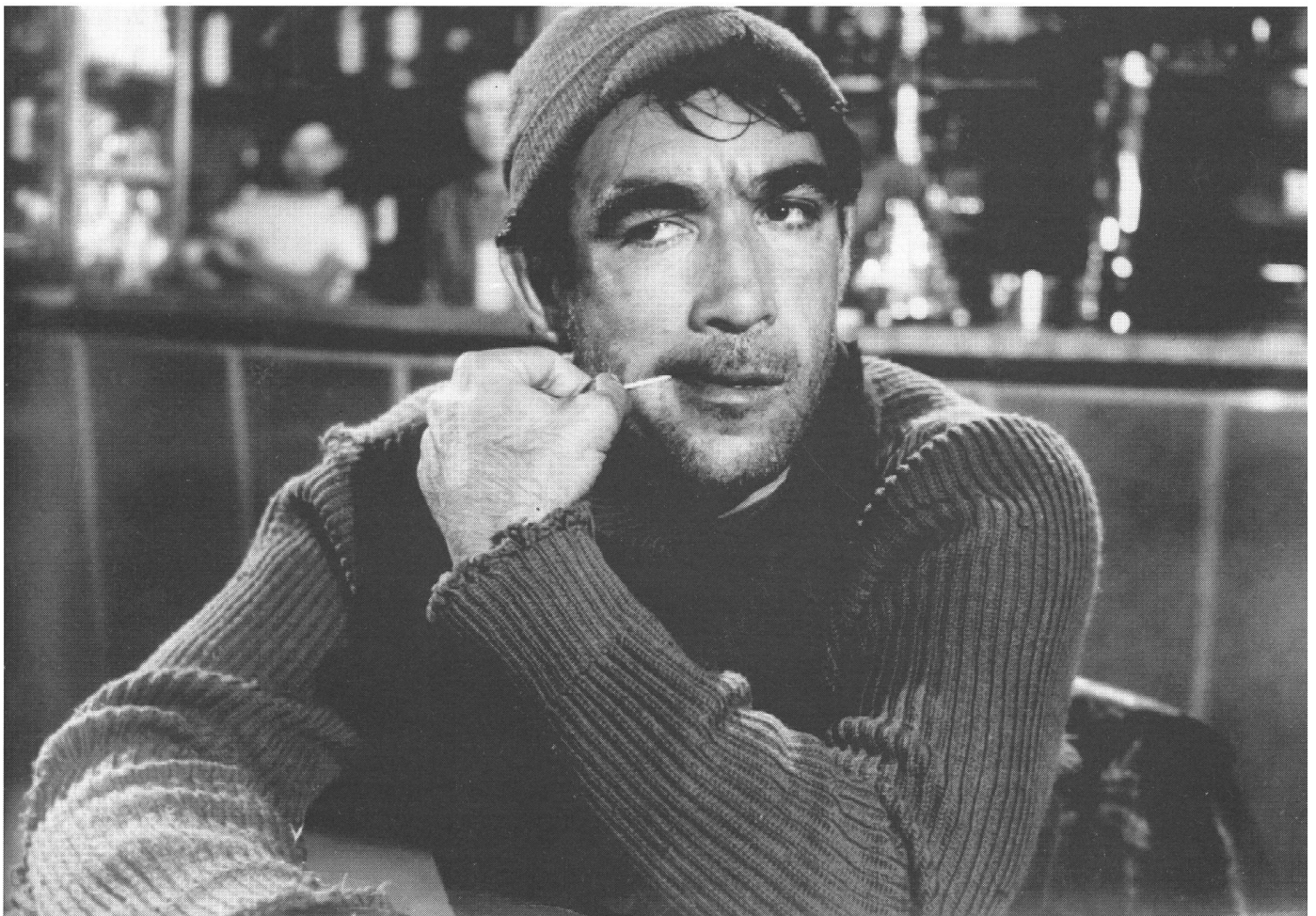
sich in der Revolte gegen Gott, im Umstürzen seines Altares, artikuliert.

Die Wirkung des «transzendentalen Stils» wird durch bestimmte Verfahren der *Stilisierung* und *Abstraktion* nachhaltig unterstützt, indem sie die einzelnen Stufen und die Wechsel zwischen ihnen akzentuieren. Die Verdichtung mittels Stilisierung braucht nicht durchgängig zu sein. Um einem Film eine hieratische Aura bzw. religiöse Dimension zu verleihen, genügen mitunter schon punktuelle Verdichtungen, die dann auf das Ganze ausstrahlen können (es sei denn ihre Wirkung würde durch Gegenkräfte annulliert). Zu denken ist hier besonders an das Ensemble von stilistischen Verfahren, das einem in *Pier Paolo Pasolinis* frühen Filmen begegnet und von ihm selbst als «sakraler» Stil bezeichnet wurde. Im Bereich des im weitesten Sinne «religiösen» Films ist dieser Stil wohl das prominenteste Beispiel dafür, wie auf dem Boden einer tendenziell realistischen (hier «neorealistischen») Gestaltung eine Anreicherung in Richtung des Religiösen erfolgen kann. Auch wenn z.B. in «*Accatone*» (1961) die Musik aus Bachs Matthäuspassion einigen Anteil an der religiösen Bedeutungsschicht hat, die den Leidensweg des Protagonisten zur Passionsgeschichte überhöht,

sprach Pasolini vom sakralen Stil speziell mit Blick auf die *visuelle* Gestaltung: mit Blick auf die von ihm angestrebte, wie er sie nennt, «technische *Heiligkeit des Sehens*».

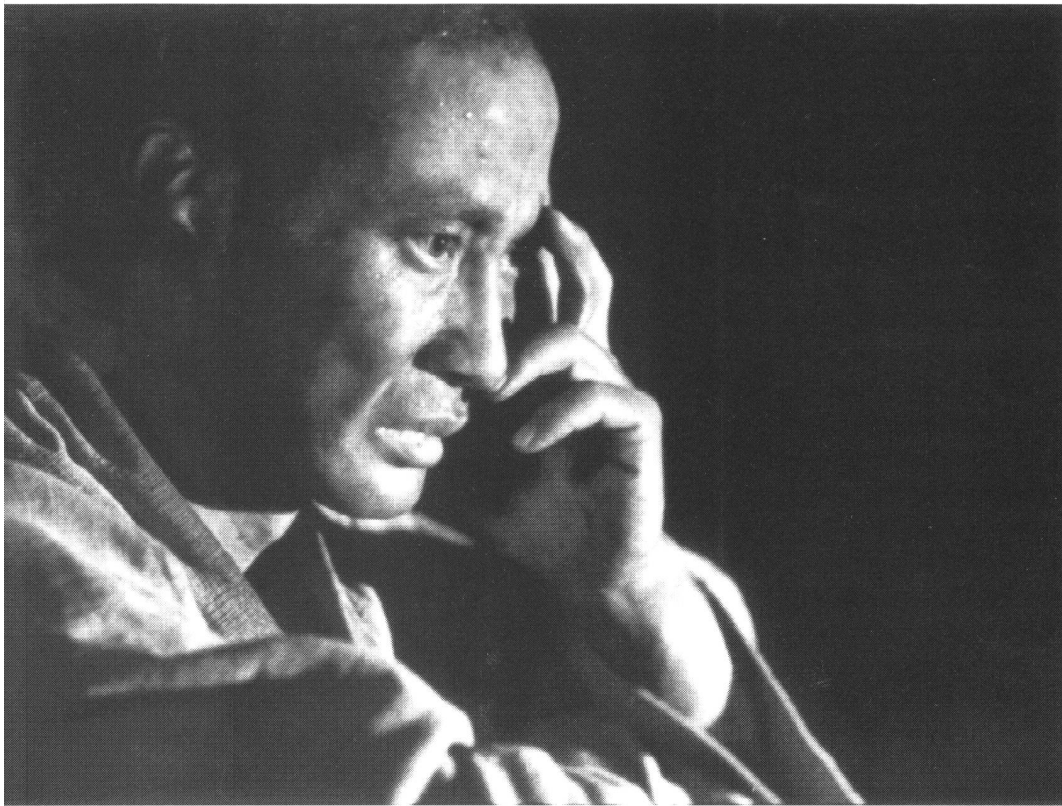
KONSEQUENTER REALISMUS

Ist beim sakralen Stil die Überhöhung der Realität augenfällig, so ist er in manchen seiner Züge doch nicht weit entfernt von jenem Realismus, den *André Bazin* als den «wahren» verfochten hat. Nicht zufällig wurden ja Pasolinis frühe Filme gerne dem Neorealismus zugerechnet, jener Richtung also, in deren gelungensten Werken Bazin und seine Schüler ihre Vorstellung von Realismus in idealer Weise eingelöst sahen. Denn auch beim sakralen Stil geht es letztlich um eine *Intensivierung*, eine *Konzentration* des Blicks auf die Wirklichkeit. Nur dass eben Pasolini auf besondere Stilmittel setzt, um mit ihrer Hilfe für die Tiefe, und damit letztlich für die «*Heiligkeit des Realen*» zu sensibilisieren. Jedenfalls zu Beginn seines Filmschaffens vertraute Pasolini weniger darauf, daß diese Tiefe allein durch das «schmucklose Filmbild» entborgen werden kann. Ein solches Vertrauen charakterisiert dagegen Bazins Position: Er hält dafür, dass bei einem möglichst dichten, ungekünstelten Blick auf die



«La Strada» von Federico Fellini (1959)

TITEL TYPOLOGIE DES RELIGIÖSEN FILMS



«Dharmaga tongjoguro kan khadalgun?» von Yong-Kyun Bae (1989)

Wirklichkeit im Konkreten auch der (von ihm als Christ geglaubte) Sinn in und hinter dieser Wirklichkeit aufscheint. Auf diesem Gedanken von der selbsttranszendierenden Kraft des intensiven Blicks auf die unverstellte Wirklichkeit haben dann Amédée Ayfre und Henri Agel ihre speziell der Ästhetik des religiösen Films gewidmeten Überlegungen aufgebaut. Im Unterschied zum metaphorischen Prozeß, wie wir ihn innerhalb des *figurativen* Pfades skizziert haben, bedarf es für Ayfre und Agel keiner Dissonanz oder Extravaganz im Ereignishaften, um eine größere Tiefe zu erfahrbar zu machen, um eine letztlich religiöse Sicht der Wirklichkeit anzustossen. Für sie braucht es «nur» einen besonders gestimmten Blick auf die Wirklichkeit, gewissermaßen eine «Extravaganz des Sehens». Es ist eine verhaltene, gleichwohl untergründig sehr wohl wirksame Extravaganz, die sich allein aus der Art und Weise der Beobachtung der gewöhnlichen Wirklichkeit durch das Objektiv der Kamera ergibt, und durch die diese Wirklichkeit um neue Aspekte, um neue Sehweisen bereichert wird.

Die phänomenologische Ästhetik von Mikel Dufrenne hat das übergreifende Anliegen der Kunst beschrieben als eine «fortgesetzte Verdichtung der Oberfläche», um so der unausschöpflichen Fülle des Seins gegenwärtig zu werden. Im Anschluss an diese Auffassung formulierte Ayfre seine immer noch bedenkenswerte Theorie eines Wunderbaren im Film, das sich ganz auf das *Reale* gründet: Gegenüber einem illusionistischen Wunderbaren, das auf den Zuschauer von vornherein

einen irrealen Eindruck mache, setzt Ayfre auf die «Enthüllung der wunderbaren Aspekte der Welt» selbst. Bei einer subtilen künstlerischen Handhabung seiner Mittel werde diese «Enthüllung» gerade durch die Eigenart des Filmmediums möglich. Ayfre denkt an ein Wunderbares, das keine Ausflucht aus dem Realen ist, sondern im Gegenteil ein Sich-Einlassen auf dieses in solcher Intensität, dass es möglich wird, Aspekte in ihm zu erschließen, die sonst übersehen worden wären. Beispielsweise könne die Kamera den Zug der Wolken so einfangen, dass die banale Signifikation eines meteorologischen Zeichens überstiegen und in ihm etwas vom Geheimnis der Schöpfung spürbar werde. Es mache die Eigenart des Kamerablicks

aus, dass er selbst das Alltägliche so zu erfassen vermag, dass in ihm etwas sichtbar wird, was wir zuvor nicht zu sehen vermocht hatten. Filme wie «*La strada*» (Federico Fellini, 1954) oder «*Francesco, giullare di Dio*» (Roberto Rossellini, 1950) zeigten beispielhaft, worum es geht: um das «Wunderbare der Realität», das «Wundersam-Wirkliche» des Alltagslebens. Im Erstaunen über dieses leise, verhaltene Wunderbare liege im Film das Gegenstück zur authentischen christlichen Offenbarung vor: Ayfre begreift sie als «Enthüllung einer geheimnisvollen Anwesenheit» innerhalb des Realen, oder, vorsichtiger, als Ahnung, dass im Sichtbaren mehr ist als nur das Sichtbare. Das «kontemplative» Kino, an das Henri Agel im Gefälle dessen, was wir konsequenten Realismus nennen, gedacht hat, dieses Kino ist heute für die meisten Zuschauer von einer schwer erträglichen Künstlichkeit. Der Überraschungs-Erfolg von Yong-Kyun Baes «*Dharmaga tongjoguro kan khadalgun?*» (Warum Bodhi-Dharma in den Orient aufbrach?, 1988) lässt allerdings aufhorchen und hoffen, dass die Akzeptanz für ein meditatives, spirituelles Kino wachsen könnte – vielleicht im Sinne einer Gegenströmung zur Inflation der Bilder auf den Fernsehkanälen. ■

Von der Redaktion gekürzt und bearbeiteter Vortrag, den der Autor, wissenschaftlicher Assistent am Lehrstuhl für biblische Theologie an der Universität Regensburg, im September an der «Jahrestagung der katholischen Filmarbeit 1992» in Berlin gehalten hat.