

Zeitschrift: Zoom : Zeitschrift für Film
Herausgeber: Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst
Band: 47 (1995)
Heft: 5

Artikel: Liebe Leidenschaft
Autor: Loretan, Matthias
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-932188>

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: 19.04.2026

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

Liebe Leidenschaft

Mit Liebesfilmen wider erfahrungsloses Reden von der Liebe Gottes.
Eine Spurensuche anhand von zeitgenössischen Liebesfilmen.

Matthias Loretan

Gott ist die Liebe. Dieser Satz ist dogmatisch abstrakt. Wahr wird seine Aussage erst, wenn sie als Erfahrung konkret ausgewiesen werden kann.

Die menschliche Geschichte legt nahe, entweder an der Güte oder an der Allmacht Gottes zu (ver)zweifeln. Warum hat Gott Auschwitz zugelassen? Warum greift er nicht ein, wenn die Lebensgrundlagen auf dem Planeten zerstört werden? Warum tut er nichts, wenn eine(r) verzweifelt?

Der Abschied vom allmächtigen Gott der spätantiken Philosophen könnte leichter fallen, wenn die biblische Botschaft vom eifersüchtigen Gott, vom Gott, der Mensch geworden ist, ernstgenommen wird. Es ist ein Gott, der mit seinem Volk und der ganzen Menschheit leidet.

Mit seiner Schöpfung hat Gott Raum geschaffen für die Existenz einer autonomen, ihren eigenen Ge-

setzen unterworfenen Welt⁽¹⁾. In seiner Liebe machte sich der biblische Gott von den Menschen abhängig und wartet zur Vollendung der Schöpfung auf die Antwort der Menschen. Damit kehrt sich die Frage der Theodizee ein Stück weit um: Wie kann der Mensch zulassen, dass die von Gott gewollte Freiheit des Menschen wider den Menschen und alle Kreatur missbraucht wird?⁽²⁾

Gott in den Menschen lieben. Aber wie die Menschen lieben? Versuchen wir eine kleine Spurensuche anhand von zeitgenössischen Liebes-Filmen. Ihre Autoren hüten sich vor der direkten Rede über die Liebe Gottes. Sie schaffen Geschichten und Bilder, in denen Liebe als Leidenschaft erfahrbar wird, deren Gelingen aber aussteht. Sie machen durstig nach Liebe, weisen aber gerade darin über sich hinaus auf ein Kommen-des. Für uns Endliche hat sich Liebe zu bewähren am Defekten, ihr Prüfstein ist das Leiden, die Passion.



Option der Liebe: Olaf Lubaszenko in «Dekalog, Sechs» von Krzysztof Kieslowski

Ein kurzer Film über die Liebe

Nach katholischer Moralthologie sollen in der Ehe die drei Grundformen der Liebe zusammenkommen: die sexuelle, die erotische, die fürsorgliche. Krzysztof Kieslowski greift diesen Anspruch in seinem sechsten Film zum «*Dekalog*»-Zyklus auf, ohne allerdings deren institutionelle Festschreibung zu übernehmen. Zusammen mit seinem Drehbuchautor Krzysztof Piesiewicz erfindet der polnische Filmregisseur eine offene Konstellation, in der drei Figuren unterschiedlichen Alters je eine Option der Liebe leben. Der junge, unscheinbare Postbeamte Tomek verliebt sich in seine Nachbarin Magda. Er beobachtet heimlich mit einem Fernrohr, wie sie in ihrer Wohnung Liebhaber empfängt. Der Voyeur fasst den Mut, das Versteck aufzugeben, in das fremde Leben mit kleinen Tricks einzugreifen und der aufgebracht Frau schliesslich seine Liebe zu erklären. Doch Magda vermag sich vorerst in den erotischen Projektionen Tomeks nicht zu erkennen. Sie nimmt in der Offenbarung des Jungen nur die Repetition eines ihr bekannten Schemas wahr: das der souveränen sexuellen Befriedigung. Zu spät erkennt sie, wie tief sie den verletzbaren Erotiker getroffen hat. Erst in der Reue erkennt sie ihre Gefühle für Tomek und versucht ihn zu finden. Doch nun ist es die melancholisch gewährende Schlummermutter, die schützend und nicht ohne Ei-

gennutz ihre Hand auf den im Heilschlaf liegenden Seher legt. In ihrer Selbst-Überschreitung ist Magda nur noch der Blick durch Tomeks Fernrohr vergönnt: Durch die Dezentrierung ihrer Sehweise vermag sie ihre traurige Seite wahrzunehmen.

Mit geschickten dramaturgischen Verzögerungen verwehrt Kieslowski seinen Figuren in «*Dekalog, Sechs*» das Happy-End. Sie vermögen den Komplex der Liebe oder die Gewalt der Übertragungen nicht aufzulösen, sie verpassen den dazu günstigen Augenblick. In der offenen Struktur der Erzählung, in ihren Brüchen und in der Verschränkung der Teilperspektiven der Figuren scheint aber immerhin für die Betrachtenden die Liebe als utopische Möglichkeit, als Sinnerfahrung auf. Sie birgt das Versprechen, dass die Figuren sich selbst und einander ohne Vorbehalte in ihrem existentiellen Dasein erkennen und annehmen können. Die Dramaturgie des Zufalls lässt dabei deutlich werden, dass das Gelingen der Liebe kein moralisches Verdienst ist. Sie fällt zu, bricht ein (vgl. das Plötzliche beim Einbruch zur Entwendung des Fernrohrs). Worauf es ankäme, wäre die Sensibilität, angemessen (auf die Gnade) zu antworten. Kieslowskis unmoralische «*Dekalog*»-Filme können als Modelle der Rechtfertigung gelesen werden. Ästhetisch realisieren sie diese Programmatik gerade durch die Kunst, die strittigen und anfechtbaren Figuren in Güte zu sehen⁽³⁾.



Liebe als utopische Möglichkeit: Grazyna Szapolowska in «*Dekalog, Sechs*» von Krzysztof

Austreibung der Leidenschaft durch Moralisierung und Idealisierung

Wie sich aber auf das Unverfügbare einstellen? Wie die Kraft der Liebe fassen? Ihrem Geheimnis auf die Spur kommen?

Die moralisierende Rede von der Liebe ist eine Form des Kleinglaubens. Sie bindet ihre Möglichkeiten an eine Norm oder Institution. Damit über- und unterfordert sie die Sensibilität der Liebe. Zum einen haben nun Eheleute auf Tod und Verderben in der Institution glücklich zu werden. Zum anderen geht Liebe gerade nicht in planbarem Handeln und willentlicher Leistung auf. In ihrer Unverfügbarkeit scheint sie gerade der Rechtschaffenheit und der (Selbst)Gerechtigkeit zu entschwenden.

Eine andere Gefahr der theologischen Rede über die Liebe besteht in der Halbierung des Leibes, in der Verdrängung des Körperlichen. Der Preis dieser Idealisierung ist der Verlust der Leidenschaft. Die theologische Rede wird dadurch kraftlos. Die Auferstehung der Toten in ihren Leibern verschiebt sich in ein fernes Jenseits, auf den Jüngsten Tag. Wie aber die Liebe jetzt ankommen könnte, wie die Menschen in ihrer Endlichkeit und Leibhaftigkeit ihre Erlösung erwarten könnten, auf diese Fragen gibt die Theologie ausweichende, abstrakte Antworten. Sie hat den anschaulichen Bezug verloren zu den Abgründen und Gefähr-

dungen der Liebe, zu einer gewissen Tragik Gottes im Innersten seiner Schöpfung⁽⁴⁾.

«Blue Velvet»: Erlösung der lebenden Toten durch den Abstieg in den Körper?

«Blue Velvet» (1986) von David Lynch ist ein Film über die Abgründe der Liebe. Er spielt in Lumberton, einer amerikanischen Provinzstadt, in der freundliche Nachbarn den Rasen vor ihren weiss gestrichenen Häusern pflegen. Doch die Idylle hat Risse. Lynch zeigt Farben, Dinge und Menschen in einem hellen gleichmässigen Licht, das sie als künstlich, als reine Oberfläche erscheinen lässt. Die hyperrealistische Abbildung erinnert an Bilder von Edward Hopper und verwandelt Lumberton in eine Stadt der lebenden Toten.

Jeffrey, der jugendliche Held, sollte in diese Welt des Stillstandes hineinwachsen. Doch es geschehen merkwürdige Ereignisse. Der Vater erleidet ein Herzversagen und fällt bis gegen das Ende des Filmes aus. Er verliert die Stimme und damit auch die Macht über den Sohn. Nach dem Spitalbesuch bei seinem Vater findet Jeffrey auf einer Wiese zufällig ein abgeschnittenes Ohr. Dieses Ohr wird im folgenden zum Zeichen für eine Doppelcodierung der Handlung.

Zum einen lässt sich der Film lesen als eine Kriminalgeschichte. Jeffrey bringt das Ohr zum Polizeikom-



Traumreise durchs Ohr in den Körper: Laura Dern, Isabella Rossellini, Kyle McLachlan in «Blue Velvet» von David Lynch

missar, dem Repräsentanten der ordentlichen Erwachsenen nach dem Ausfall des Vaters. Innerhalb der kriminalistischen Logik wird das abgeschnittene Ohr zum Indiz für ein grausames Verbrechen, das aufgeklärt werden muss. Ob tot oder lebendig, der ursprüngliche Träger des Ohrs muss gefunden, der Körper wieder ganz, die Identität hergestellt werden.

Zum anderen lässt sich der Film lesen als eine Traumreise durchs Ohr in den Körper, als Entdeckung der Sexualität. In dieser verbotenen Zone erlebt Jeffrey faszinierend grausame Dinge. Normen und Unterscheidungen der Tagwelt gelten nicht mehr, aufgelöst scheinen die Grenzen zwischen Gewalt und Sexualität, zwischen normaler und perverser Sexualität sowie die zwischen Generationen und Geschlechtern. Lynch zeigt das Verdrängte in irritierender Hässlichkeit und Abgründigkeit, er vermeidet konsequent eine Idealisierung der sexuellen Leidenschaft. Abhängigkeiten und Konkurrenzverhältnisse, die in ihr aufscheinen, inszeniert er mit einer schmerzlichen physischen Konkretheit.

Dorothy verkörpert Stationen der Leidensgeschichte vom sozialen Leib der Frau: die nette Nachbarin, die Sängerin in der Pose der Verführerin, das Objekt der perversen männlichen Begierden, die Gebälerin in ihrer Macht und Ohnmacht (Ich trage dich/dein Gift in mir), die vom Ernährer Abhängige, der ihr Kind und ihr Liebhaber als Geisel genommen werden. Eindringlich verleiht Isabella Rossellini dieser Gestalt melancholische Züge. Irritierend, ja traumatisch wirkt Dorothys Erscheinung, wenn sie gegen den Schluss des Films ihren geschundenen Leib nackt in der Tagwelt offenbart.

Zur tödlichen Bedrohung mit dem geschlechtsreifen Jeffrey wird die Konkurrenz mit dem «bösen Vater». Frank Booth (Dennis Hopper), Namensvetter des Mörders von Präsident Lincoln, ist nicht nur Verbrecher. In seiner sado-masochistischen Regression wechselt er in der von Jeffrey aus dem Schrank beobachteten Szene fliegend die Rollen: vom inzestuösen Vergewaltiger über den noch nicht zu Ende geborenen Mann bis hin zum Liebhaber, der in der Gewalttätigkeit nur von seiner Impotenz ablenkt. Mit Gewalt und homosexueller Zudringlichkeit versucht Frank schliesslich, den «Sohn» zu seinem Komplizen zu machen. Doch als Grenzgänger zwischen dem Licht und dem Schatten hat Jeffrey Frank die entscheidende Halbsekunde voraus: Als Frank die Schranktür aufreisst, kann Jeffrey, versteckt im bergenden Dunkel, sein Auge schneller an das Licht gewöhnen, und im entscheidenden Showdown den bedrohlichen Vater töten.

Das abgeschnittene Ohr steht für die Befreiung vom Bild des ganzen Körpers als Symbol für die Ich-Identität⁽⁵⁾. Der Zwang dieser bildlichen Fixierung verliert seine Wirkung durch einen wörtlich gemeinten Sinneswandel: vom Gesicht zum Gehör. Während der Gesichtssinn dem Individuum die Wirklichkeit und auch sein eigenes Spiegelbild als Objekt auf Distanz hält (Zwang der Ich-Identität als sub-jectum, als dieser Trennung Unterworfenen), erzwingt der Gehörsinn die Überwindung der Trennung zwischen Subjekt und Objekt. In der Wahrnehmung der akustischen Schwingungen ist diese Distanzierung nicht möglich. Die Hörenden nehmen die Töne nur wahr, wenn sie nicht von ihnen abgetrennt, sondern in sie hineingenommen sind, wenn sie das In-der-Welt-sein als Perkussion, Durchzitterung, Schweben erfahren. Diese Art der Körperwahrnehmung ist den Menschen im Traum möglich. Und genau solche schlafwandlerischen Bilder entwirft Lynch, wenn wir mit ihm in das vorbewusste Körpergefühl, in die akustische Wahrnehmung der Welt hinuntersteigen⁽⁶⁾.

Für seine Reise stellt sich Jeffrey die Tochter des Polizeikommissars, Sandy, als Begleiterin zur Seite. Sie gibt ihm zu Beginn die entscheidenden (erlauteten) Hinweise. Als Tochter des Kommissars, nette Freundin und spätere Ehefrau ist sie Jeffrey bei seinen Entdeckungen nützlich, aber zunehmend auch lästig. Von den dunklen Seiten der ausgegrenzten Sexualität erzählt er Sandy nur die kriminalistische Aussenseite. Ängstlich ahnend fragt sie ihn einmal, ob er nur neugierig oder auch pervers sei. Ihre jungmädchenhaft schwärmerische Liebeserklärung kommentiert Lynch ironisch mit geistlicher Orgelmusik. Als Inszenierung für die Partyöffentlichkeit ist auch die Kusszene zwischen Jeffrey und Sandy astrein. Und wenn am Ende die Rahmenhandlung mit nur geringfügig veränderten Details endet, wie sie begonnen hat, kommen Zweifel auf, ob Jeffrey seine Leidenschaft in diese ahnungslose heile Welt hinein retten kann.

Wie Kieslowski erzählt Lynch in «Blue Velvet» kein Happy-End. Er stellt die beiden Welten – die hyperrealistische Tagwelt und die traumhafte Schattenwelt – einander gegenüber. Die vor- und unbewussten Traumbilder werden nicht wie bei einer erfolgreichen tiefenpsychologischen Therapie aufgearbeitet, ins Bewusstsein der Ich-Instanz integriert. Auch schlägt Lynch eine Erlösungsmythologie aus, in der der Held den metaphysischen Riss zwischen Ober- und Unterwelt heilen könnte. Er vermeidet synthetische Grosserzählungen und beharrt (post)modern auf der schroffen Antithese.



Utopisches Märchen vom glücklichen Paar: «Wild at Heart» von David Lynch

Ästhetisch nicht minder radikal erzählt Lynch in «Wild at Heart» (1990) das utopische Märchen vom glücklichen Paar⁽⁷⁾. In einer durch und durch korrupten Welt gelingt es zwei verzweifelt Liebenden zusammenzubleiben. Typisch für das Genre werden die Figuren nicht als individuelle Personen gezeichnet. In der modernen Ausstattung sind sie tragikomische Charakterfiguren mit schizophrenen Zügen, Masken- und Markenträger, lebende Zitate aus der Popkultur: Sailor mit der Schlangenlederjacke, Lula mit den Posen eines Vamp und die hysterische Hexenmutter als Verfolgerin. Das junge Paar erlebt traumatische Ereignisse, ohne dass sie etwas daraus lernen oder gegen die Bösartigkeit der Welt etwas ausrichten könnten. Trotz aller Gefährdungen bleiben ihre Körper allerdings unversehrt. Und schliesslich führt die Mechanik des Wünschens die Geschichte zu einem guten Ende. Im Märchen eben geschieht das Wunder der Liebe, in jener scheinbar naiven Traumstimmung amerikanischer Populärkultur, in jenem Zwischen von Schlafen und Wachen, wo das Gesehene und Gehörte im selben Augenblick geglaubt und bezweifelt wird. Trotzig behauptet Lynch auch hier den Widerspruch, diesmal zwischen gewalttätiger Wirklichkeit und utopischer Rettung.

Warten auf die Liebe Gottes als Leidenschaft
Die Liebe Gottes ist ein Prüfstein für die kirchliche Rede. Die Sprache der Dogmatik vermag

unzureichend, die Liebe Gottes als Erfahrung konkret auszuweisen. Die christliche Ikonographie hat sich nicht aus dem Würgegriff der dogmatischen Definitionsmacht befreien können. Kraftlos ist heute die christliche Bilder-geschichte Gottes. Dem Geheimnis der Liebe Gottes kommt die christliche Symbolsprache deshalb nicht auf die Spur, weil sie – verglichen mit den Dimensionen des Eisbergs – nur jenen Drittel zur Geltung bringt, der aus dem Wasser ragt. Um die Tiefe religiöser Erfahrung auszuschöpfen, müsste kirchliche Rede sich der Abgründigkeit des Mythos öffnen.

Die moderne Kunst lotet mit ästhetischen Mitteln diese Erfahrungstiefe aus, ohne dass sie von der Liebe Gottes explizit sprechen würde. Im Dialog mit der modernen Kunst⁽⁸⁾ könnte die christliche Rede lernen, die theologischen Topoi vorsichtiger und sparsamer zu gebrauchen. Das Aufsuchen christlicher Motive in der modernen Kunst ist dabei nur bedingt hilfreich, weil es zu einer falschen Beredsamkeit und vermeintlichen Aktualität der konventionellen Bilder führen kann. Vielleicht lässt sich Gottes Liebe am sinnvollsten in jenen Leerstellen suchen, wo menschliche Liebe nicht ausreicht und auf einem Anderen, Kommenden beharrt wird: bei Kieslowskis vorbehaltloser Art zu sehen und seiner Dramaturgie des Zufalls sowie bei Lynchs Antithesen. An den Grenzen unserer Wirklichkeitskonstruktionen wird Raum geschaffen für das Unbewältigte und Unverfügbare. Im Warten auf die Liebe Gottes könnte die Leidenschaft neu entdeckt werden. ■

Matthias Loretan ist Leiter des Katholischen Mediendienstes in Zürich

- 1 Hans Jonas: Gottesbegriff nach Auschwitz, 1984
- 2 Günther Schiwy: Abschied vom allmächtigen Gott, 1995
- 3 W. Lesch/M. Loretan: Das Gewicht der Gebote und die Möglichkeiten der Kunst. Kieslowskis «Dekalog»-Filme als ethische Modelle, 1993
- 4 Eugen Drewermann: Das Tragische und das Christliche; in: ders., Psychoanalyse und Moralthologie, Bd. 1 Angst und Schuld, 10. Aufl. 1991
- 5 zur Bedeutung der Spiegelung des Körpers bei J. Lacan vgl. F. Derendinger: Postmoderner Film, in ZOOM 6/93
- 6 P. Sloterdijk: Weltfremdheit, 1991, insbesondere das Kapitel: Wo sind wir, wenn wir Musik hören?
- 7 Georg Seesslen, David Lynch und seine Filme, 1994
- 8 Walter Lesch, Theologie und ästhetische Erfahrung. Beiträge zur Begegnung von Religion und Kunst, 1994