

Zeitschrift: Zoom : Zeitschrift für Film
Band: 47 (1995)
Heft: 5

Artikel: "Unheilbar religiös"
Autor: Dannowski, Hans Werner
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-932187>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

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. [Voir Informations légales.](#)

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. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 06.10.2024

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

«Unheilbar religiös»

Glaubwürdige Entdeckungen in drei aktuellen Filmen der Berlinale 1995:
Wie ein Theologe sich von Filmen faszinieren und herausfordern lässt

Hans Werner Dannowski

Am Anfang und am Ende aller Gedanken, die sich Theologen über Filme machen können, steht der Tatbestand der Entsprechungen. Die wunderbare Möglichkeit der Analogie. Ich schaue mir im Laufe eines Jahres sehr viele Filme an. Und ich sehe sie immer auch als Pfarrer, der im Auftrag der Gemeinde zu predigen und zu lehren hat. In meinen Predigten kommen viele Filme vor. Kulturelles Umfeld sind sie natürlich, in denen auch das Leben der Christen und der Kirche sich bewegt. Aber im tiefsten ist es etwas anderes. Den Entsprechungen bin ich auf der Spur, die die heutige Welterfahrung mit der biblischen Botschaft verbindet. Auch, um die Abstände und Abgründe ermessen zu können.

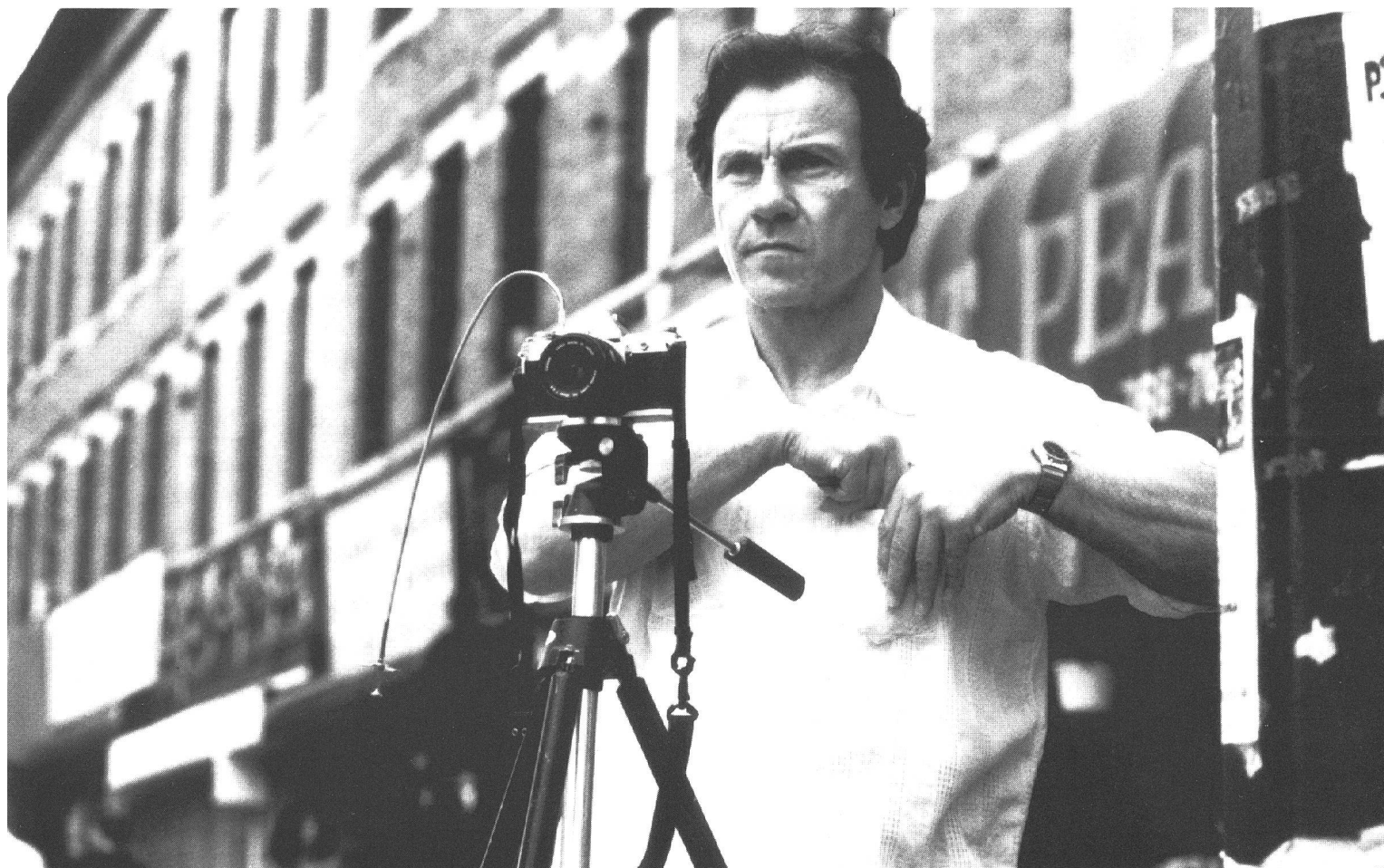
Die Entsprechung zwischen Gott, Welt und Mensch ist das geheime Thema aller Theologie und auch aller theologischen Gedanken, die man sich über den Film machen kann. Gerade in den Brüchen, in den Fragmenten, im Auseinanderfallen: Ohne Elemente der Entsprechung ist die Einheit der Welt nicht einmal zu denken. Auch der Glaube, der die Welt in durchgehenden Widersprüchen erfährt, kann die rettende Botschaft nur in Entsprechungen formulieren. Ohne in den alten Streit zwischen der *analogia entis* und der *analogia relationis* ernsthaft eintreten zu wollen – ohne die Analogie fällt die Welt in sinnlose Bruchstücke auseinander. Wir werden diese Perspektive als die Wirklichkeitserfahrung vieler Menschen heute wahrnehmen und ernstnehmen müssen.

Aber noch die Weltuntergangsparabeln eines Samuel Beckett leben von der Sehnsucht nach dem ganz Anderen. Und für die Theologie hat Eberhard Jüngel diese Grundbedeutung analogen Denkens für jede Glaubenserfahrung unübertroffen formuliert: «Im Lichte des Evangeliums leuchten mit den neuen auch die uralten, die ursprünglichen Entsprechungen der göttlichen Schöpfung wieder auf. Im Lichte der Gnade gewinnt die Natur die neue Qualität, Gleichnis des Kommenden zu werden. Indem dies ge-

schieht, gewinnt die Wirklichkeit zugleich ihre schöpferischen Möglichkeiten und mit ihnen etwas von den ursprünglichen Farbenspielen der Schöpfung zurück. Der Gott entsprechende Mensch entdeckt auch innerhalb des Kosmos die Analogie als das schönste aller Bänder» (E.Jüngel, Entsprechungen: Gott – Wahrheit – Mensch, 1980, S. 7).

Auf der Suche nach den «ursprünglichen Farbenspielen der Schöpfung» mittels der Analogie: Das ist wohl die zutreffendste Beschreibung des Unterfangens, im Rahmen der Verkündigung und Lehre den Film als eine wichtige Kategorie theologischer Entdeckung anzusehen. In der näheren Beschreibung verschiedener Zugangswege nehme ich die Kategorien der Formengeschichte zu Hilfe, die von einem «Sitz im Leben» ausgeht und von der Beobachtung, dass jede Literaturgeschichte – wie jede Filmgeschichte – auch immer mit gestalteten Formen arbeitet (Martin Dibelius, Die Formgeschichte des Evangeliums, ³1959; Rudolf Bultmann, Die Geschichte der synoptischen Tradition, ³1957). Drei Filme, die ich auf der Berlinale 1995 gesehen und teilweise in Predigten verarbeitet habe, sollen einen ersten Einstieg in einen grundsätzlich unendlichen Formenkanon bieten, der auf der Grundlage der Analogie biblische Botschaft und filmische Gegenwartserfahrung verbindet.

Die novellistische Epiphaniegeschichte Nach der Erzählung «Auggie Wren's Christmas Story» von Paul Auster hat der Hongkong-Chinese Wayne Wang seinen neuesten Film «Smoke» (1994) gedreht. «Smoke» ist die ganz alltägliche Geschichte über den Besitzer eines Tabakwarenladens in Brooklyn, Auggie, den Harvey Keitel spielt. In diesem Laden trifft sich die ganze Strasse. Und es ist eine Geschichte um den Schriftsteller Paul Benjamin (William Hurt), der auch in Auggies Laden aus- und eingeht. Pauls Frau ist vor einigen Jahren von einem Gangster auf der Strasse erschossen worden. Er kann über diesen Tod



Epiphaniegeschichte: Harvey Keitel in «Smoke» von Wayne Wang

nicht hinwegkommen, kann noch nicht wieder schreiben. Ein junger Schwarzer spielt noch eine Rolle, den Paul Benjamin in seine Wohnung aufnimmt, und dessen Vater, der seinen Sohn nicht kennt.

Nur das Ende des Films soll hier erzählt werden: dass nämlich Paul Benjamin von einer Zeitung den Auftrag bekommt, eine Weihnachtsgeschichte zu schreiben. Er vertraut Auggie an, dass er Angst hat, sie wieder nicht zu Ende zu bringen. Da nimmt ihn Auggie beiseite und erzählt ihm seine eigene, seine schönste Weihnachtsgeschichte. Es sei die Zeit gewesen, als er den Laden gerade übernommen hatte und mit den Dieben noch streng verfuhr. Wieder einmal habe ein junger Mann etwas geklaut, er sei hinter ihm hergefegt. Aber der Dieb sei schneller gewesen, habe aber auf der Flucht seine Börse verloren. Kein Geld, aber Name und Adresse seien darin gewesen und ein paar Fotos. Auf dem Konfirmationsbild habe der junge Mann so jämmerlich ausgesehen, dass Auggie darauf verzichtete, die ganze Sache der Polizei zu übergeben.

Bald darauf ist Heiligabend. Die Freunde sagen plötzlich für den Abend alle ab, und Auggie fühlt sich schrecklich einsam und allein. Da beschliesst er in einer plötzlichen Eingebung, die Börse des Diebes zurückzubringen. Eine alte Frau macht auf, und Auggie bemerkt sofort, dass sie blind ist. «Endlich kommst du», sagt sie, «ich habe doch gewusst, dass du am Heiligabend deine Grossmutter nicht allein lässt!» Nach kurzem Erschrecken entschliesst sich Auggie, die Rolle des Enkels anzunehmen. Es wird ein wunderschöner Heiligabend. Grossmutter Ethel kocht, Auggie hat eine Flasche Wein gefunden und aufgemacht, sie unterhalten sich prächtig. Auggie merkt, dass die Grossmutter längst weiss, dass er nicht der Enkel ist, aber sie spielen beide ihre Rollen mit Bravour zu Ende. Als Grossmutter Ethel spät abends auf dem Sessel einschläft, erzählt Auggie, sei er leise aus dem Haus geschlichen. «Nun?», sagt Auggie, und schaut den Schriftsteller von der Seite an. «Ja», meint Paul Benjamin versonnen, «das wird nun wohl meine Weihnachtsgeschichte werden.»

Dieser Film des Autors von «Chan Is Missing» (1981) ist ein typisch novellistischer Film. Charakteristisch ist die Erzählfreude, die Breite der Schilderung, die in eine Fülle von Nebenhandlungen ausufernd, sodass eine exakte Schilderung des Films viele Seiten in Anspruch nehmen würde. Eine Vielzahl von Personen tritt auf, die Geschichte einer ganzen Strasse wird nebenher geschrieben. Brooklyn 1990, ein Stadtteil, in dem Gewalt und Überfälle an der Tagesordnung sind. Aber dann doch auch eine «Epiphaniegeschichte»: Unter der Oberfläche von Gewalt und Härte tritt langsam eine tiefe Menschlichkeit, möglicherweise mehr als Zukunft denn als Gegenwart, zutage: die Fraglosigkeit, mit der Paul Benjamin den jungen Schwarzen Rashid aufnimmt; die Art und Weise, wie Sohn Rashid und sein Vater Cyrus zueinander finden. Und dann natürlich diese ganze Weihnachtsgeschichte. Entsprechungen zu Grunderfahrungen des Glaubens sind das: die Ratlosigkeit und die Hilflosigkeit zugeben und das elementare Bitten lernen. Die mutige Überschreitung des eigenen Radius auf den Anderen zu. Die Identität des Menschen ist in der Sehnsucht, wie der Psychoanalytiker Jacques Lacan gesagt hat, und die Jubelreaktion des Kindes, das zum ersten Mal im Spiegel sein eigenes Bild erkennt, ist nicht die Bestätigung seines Soseins, sondern die Ahnung, was aus diesem Menschen in dem Geflecht von helfenden Beziehungen noch alles werden kann.

Die Kriterien der Ökumenischen Juries auf den verschiedenen Filmfestivals, die nach Filmen mit einer «dem Evangelium entsprechenden menschlichen Haltung» suchen (siehe auch den Beitrag S. 20), treffen auf «novellistische Epiphaniegeschichten» am präzisesten zu. Rolf Schübels «Der Indianer» (1988) ist ein solcher Film oder Jane Campions «An Angel at My Table» (1990). In der Bedrohung des Lebens kommt eine Tiefenschicht zum Vorschein, die den Menschen vielleicht sterben, aber nicht untergehen lässt.

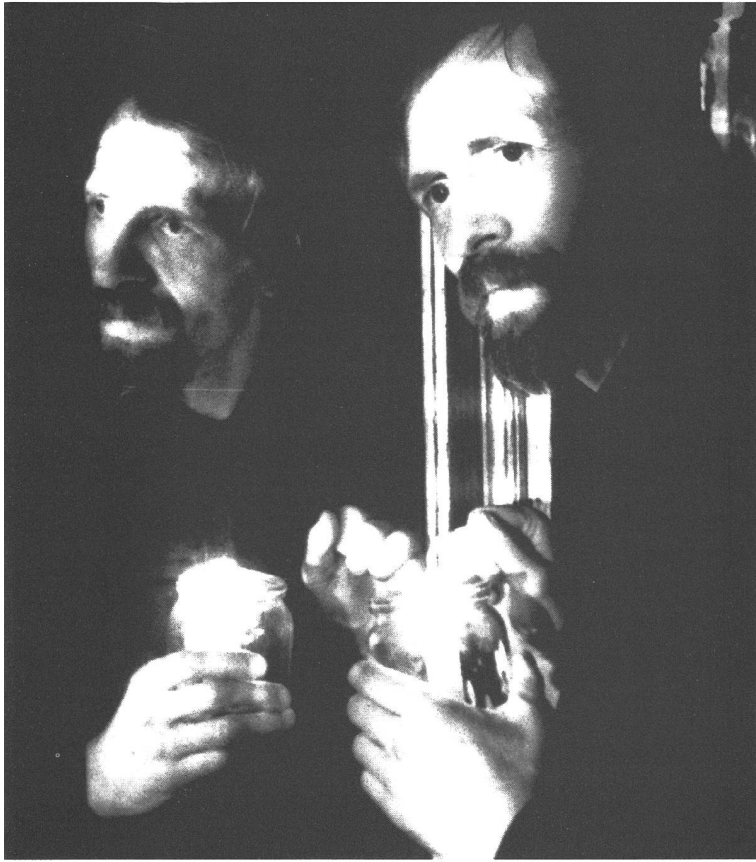
An Wayne Wangs «Smoke» kann man aber auch studieren, was eine Filmerzählung beispielsweise für eine Predigt heute so unersetzbar macht. Die Epiphaniegeschichten münden, wenn sie künstlerisch gelungen sind, nie in plumper Erbaulichkeit. Die Indirektheit, das *Overhearing* im wie nebenbei Gehörten ist ihre Methode. In Andeutungen, in Brüchen, in Rollenspielen vollziehen sich die Experimente gelungenen Lebens. So wie Grossmutter und vermeintlicher Enkel ihre Rollen spielen und sich doch real zu einem wunderbaren Weihnachtsfest verhelfen. Oder wie die «schönste Weihnachtsgeschichte» des Auggie eben nicht dargestellt, sondern erzählt wird als Angebot zu

neuer Erzählung und Erfahrung. Die Entsprechungen, die Analogien zwischen Glaubens- und Welt-erfahrungen sind Brücken über einen Abgrund, die ständig neu gelegt und vorsichtig betreten werden wollen.

Die apokalyptische Legende

Nach «Briefe eines toten Menschen» (1980) und «Der Museumsbesucher» (1989) hat Konstantin Lopuschanskij «*Russkaja simfonija*» (Die russische Symphonie, 1994) gedreht. Es ist die Geschichte des Iwan Sergejewitsch Masarin, dem plötzlich – bei einer Tasse Tee – klar wird: Die Weltgeschichte ist das Weltgericht. Der Gang der Geschichte ist das Gericht Gottes. Und das Gericht Gottes steht vor der Tür: Die Wasser steigen, bedrohen Mensch und Tier. *Ein* Gedanke beherrscht Iwan Sergejewitsch: Die Kinder im Kinderheim müssen gerettet werden. Die wunderbare humanistische Idee «Rettet die Kinder» erfüllt ihn voll und ganz. Seinen Schrank im Zimmer kann er zu einem Boot umbauen. Aber ein Antrag an das Parteibüro muss formuliert werden. Ein Schriftstellerkollege rät ihm, aus dieser wunderschönen Idee vielleicht einen Roman zu entwickeln. Die Geschichte wird mehr und mehr zu einer Parodie. Die Parteibonzen haben anderes im Sinn, als sich mit der Rettung von Kindern zu befassen: Nackt werden sie aus ihren Büros getrieben. Gestalten der Perestroika tauchen auf, die meisten wird man hierzulande nicht erkennen. Gorbatschow und Raissa als Kellner in einem Hotel, die in den Servierpausen Dostojewski lesen. Sind sie es wirklich? Grosse historische Aufmärsche vollziehen sich, die sich alsbald als Inszenierungen erweisen. Masarin wird zum historischen Helden stilisiert, der die Kinder nicht retten, vielmehr ihnen das Schwimmen beibringen will. Am Ende wird Iwan Sergejewitsch Masarin bewusst, dass er im Grunde ein Mensch ohne Mitleid ist. In einer schneebedeckten Landschaft tritt er auf den Knien den Bussgang an: Reue, Reue, Reue. Das Kreuz an seinem Hals schwankt hin und her. Reue. Reue.

Eine Legende ist eine fromme Geschichte, im Mittelalter die Vita eines oder einer Heiligen. Mit vielen Zügen ist sie ausgeschmückt, die legendären Erweiterungen haben eine Tendenz ins Unermessliche. So ist auch Lopuschanskijs Film voll von beliebig erweiterbaren Geschichten: Beziehungen in die russische Literatur hinein, Dostojewski und Tolstoi, und in die politische Gegenwart. So wie sich im Heiligen der christliche Glaube konzentriert, so bündelt sich in Iwan Masarin russische Gegenwartserfahrung. Von der



**Apokalyptische Legende: «Russkaja simfonija»
(Die russische Symphonie) von Konstantin Lopuschanskij**

hohen Wertschätzung der literarischen Existenz ist dieser Film getragen. Zugleich kommt offensichtlich aus der russischen Tradition die Nähe zum Apokalyptischen. Das Ende der Welt als beherrschende Lebenserfahrung. Die Gerichtsmetapher als historische Erfahrung, ständig sich wegen irgendwelcher Vergehen verantworten zu müssen und verurteilt zu werden. Mit dem Wissen um ein letztgültiges Urteil, das über Wert und Unwert eines Lebens entscheidet. Viele russische Filme sind apokalyptische Legenden oder apokalyptische Parabeln: Fast das ganze Lebenswerk Andrej Tarkowskis fällt darunter oder auch der wunderbare Film «Infinitas» von Marlen Chuziew.

Die Parallele zur Funktion der biblischen Apokalyptik liegt auf der Hand. Auch dort wird eine bestimmte geschichtliche Erfahrung – die der ersten grossen Christenverfolgungen im Römischen Reich – unter den Horizont einer anderen Erfahrung, den himmlischen Herrschaftsantritt Christi gestellt. «Und ich sah einen neuen Himmel und eine neue Erde... Und Gott wird abwischen alle Tränen von ihren Augen...» (Apk. 21). Diesen doppelten Boden geschichtlicher Erfahrung hat Lopuschanskij grossartig gestaltet. Die Perestrojka als apokalyptische Parabel, die ohne das Element der Reue, ohne die grundlegende Korrektur gegenüber der bisheri-

gen russischen Geschichte, nicht zu denken ist. Tengis Abuladses Film «Die Reue»(1984) steht signifikant am Anfang der russischen Perestrojka. Und es ist, nach der Meinung Lopuschanskij, eines der Hauptprobleme der gegenwärtigen russischen Politik (siehe Jelzin im Tschetschenien-Konflikt), dass dieses Grundelement der Reue völlig in den Hintergrund getreten ist.

Aber die Doppelbödigkeit der apokalyptischen Legende schafft – anders als in der biblischen Apokalyptik – keine Eindeutigkeit mehr herbei. Ist die grosse Befürchtung des Weltuntergangs nur Gerede, ist die Apokalyptik inszeniert? Vielleicht sogar im Interesse nationalistischer Kräfte, allrussischen Grössenwahns? Wer sind die eigentlichen Drahtzieher der Geschichte? Der Ausgang der Geschichte muss offenbleiben, auch unter apokalyptischem Horizont. In die Sinnkonstituierung eines Kunstwerks ist der Zuschauer mit einbezogen. Und das ist der Dienst, den der Film auch der Verkündigung heute leisten kann: die Eindeutigkeit der Geschichtsbilder aufzubrechen und den Menschen an den Ort seiner Verantwortung stellen, vor Gott und in den Dimensionen vergangener und kommender Geschichte.

Das zeitgeschichtliche Paradigma Kazimierz Kutz, einer der Altmeister des polnischen Films, hat mit «Zawrocony» (Der Bekehrte, 1994) aufs Neue einen hinreissenden Film gedreht. Tomasz, der Held des Films, gespielt von dem bekannten Komiker Zbigniew Zamachowski, ist der geborene Anpasser. Die ersten Szenen spielen in seiner Wohnung. Da ist die mütterliche Frau, die sofort nach dem Aufstehen kniend ein Ave Maria spricht, und an deren grossen Busen er sich drückt. Und da ist das Ambiente eines Kleinbürgers, in dessen Leben alles geregelt ist. Aber diese Ordnung gerät aus den Fugen. Als Parteigenosse wird er als Beobachter zu einer Solidarnosc-Veranstaltung nach Katovice geschickt, begeistert sich aber für die Atmosphäre so sehr, dass er zum Vorsänger der Revolutions- und Marienlieder wird. Von der Polizei verfolgt, wird er in der Fabrik verhaftet, muss wie Sisyphos laufen (treppauf – treppab), wird zusammengeschlagen. Die mütterliche Frau pflegt ihn gesund. Indessen ist die Wende eingetreten, und Tomasz kommt beim Kirchbau ganz gross heraus. Bis er, der Messdiener im Gewand, unter den Gläubigen seinen ehemaligen Peiniger erblickt. *Show-down* auf offenem

Feld. Am Ende steht wieder die häusliche Szene: Er sitzt da mit blutig geschlagenen Mund und Augen, und die mütterliche Frau flösst ihm die Suppe ein.

Ein Paradigma will eine Geschichte mit einer bestimmten Absicht erzählen. Die Konzentration auf diese Absicht, die Isolierung der Geschichte aus dem potentiell unendlichen Strom der anderen Geschichten und eine deutlich erkennbare Abrundung werden wichtig. Biblische Paradigmata sind beispielsweise die Geschichte vom Ährenraufen der Jünger (Markus 2, 23ff) oder die Geschichte vom Zinsgroschen (Markus 12, 13ff). Das Paradigma erläutert der ersten christlichen Gemeinde das Verhältnis Jesu zum Gesetz oder zum Staat.

Die Intention des filmischen Paradigmas ist ebenso eindeutig und klar. «Bekehrung» bedeutet hier nicht grundlegende und tiefgehende Veränderung im religiösen Sinne. Der Bekehrte ist der Angepasste. In einer Situation, in der in Polen die Oberflächenstruktur ihre Triumphe feiert, in der es vor allem um Macht und Anpassung an die herrschenden Tendenzen und Kräfte geht, wird einem Volk der Spiegel seiner Anpassung vorgehalten. Die Anknüpfung an die religiöse Thematik ist zugleich die Evokation des religiösen Widerspruchs. Kirchenkritisch ist dieses Spiegelbild, weil es die Kirche nur in archaischen Bezügen, an der Oberfläche, in den Machtstrukturen agieren sieht. In einer Situation, in der es – wie Kutz im Gespräch gesagt hat – das Hauptproblem in Polen ist, die Politiker von den

Knien hochzukriegen, damit sie wieder anständige Politik machen, wendet sich das zeitgeschichtliche Paradigma gerade gegen die, die um die wirkliche Bekehrung des Menschen wissen müssten. Die verzweifelten Anpassungsübungen eines Otto Normalverbraucher: Heiter sind diese Etüden, weil sie die Freiheit zur Selbstentdeckung gewähren und von Menschenfreundlichkeit getragen sind. Deutsche Äquivalente, wie etwa Michael Verhoevens «Das schreckliche Mädchen» (1989) sind zumeist ein Stück weit verbissener. Aber die Intention geht auf das Gleiche: die Verwandlung, die Umkehr. Die Bekehrung.

Nur wenige Beispiele für die Fülle der Analogiemöglichkeiten zwischen biblischer und filmischer Erfahrung konnte ich hier geben. 100 Jahre Film haben es an den Tag gebracht, was schon seine Anfänge bekundeten: Der Film ist – um ein Wort von Nikolai Berdjajew zu variieren – «unheilbar religiös». Aber nun anders, als die Anfänge vermuten liessen. Er macht in einem postmetaphysischen Zeitalter auch die Abgründe und Brüche unserer Gotteserfahrung sichtbar und stellt diese in einen zeitgeschichtlichen Rahmen, den die Theologie und die Kirche oft vermeiden möchten. Gerade das macht den Film für die Verkündigung und für die Kirche unverzichtbar. ■

Pfr. Hans Werner Dannowski, ehemaliger Filmbeauftragter der EKD (Evangelische Kirche Deutschlands), ist Stadtsuperintendent in Hannover und seit 1985 Präsident von INTERFILM.



Zeitgeschichtliches Paradigma: «Zawrocony» (Der Bekehrte) von Kazimierz Kutz