

Inge Kirsner

## **Erlöserinnen im Film<sup>1</sup>**

„Das ganze Leben einer Frau an einem einzigen Tag, an einem Tag ... und in diesem Tag ihr ganzes Leben.“ Das ist der Plot von Virginia Woolfs Buch „Mrs. Dalloway“, der ursprünglich „The Hours“ heißen sollte und unter diesem Titel 2002 von dem englischen Regisseur Stephen Daldry als USA-Produktion verfilmt wurde. Er verschränkt die Geschichten von drei Frauen ineinander, die in ganz unterschiedlichen Zeiten spielen: da ist Virginia Woolf selbst, gespielt von Nicole Kidman; der Film beginnt mit dem Schluss-Bild, als sie ins Wasser geht. Julianne Moore verkörpert eine Frau in den fünfziger Jahren, die ihr Leben als Ehefrau und Mutter nicht mehr aushält und die Familie verlässt. Ihr neues Leben ist kein glückliches, aber sie hat es gewählt und lebt nun mit dem Schmerz über den Verlust ihres Kindes. Für den Sohn bleibt die Mutter ein Monster; wir lernen ihn als Erwachsenen kennen, der im heutigen New York als Schriftsteller lebt. Hier kommt die dritte Frauenfigur ins Spiel: Meryl Streep, sie spielt die Lektorin Clarissa, pflegt aufopfernd den aidskranken Ex-Geliebten, der ihr vorwirft, aus lauter Angst nicht ihr eigenes Leben zu leben („Mrs. Dalloway“ nennt er sie, zärtlich-spöttisch). Erst sein Tod befreit sie, und endlich kann sie ihr eigenes Leben entdecken, das sie, wie die anderen beiden Frauen, die eine wegen ihrer Krankheit, die andere wegen ihres Pflichtgefühls, nie hat verwirklichen können.

Der Film „The Hours“ ist eine ausgezeichnete Literaturadaption, der den „Bewusstseinsstrom“ des Buches kongenial verfilmt und die drei Lebensläufe in drei unterschiedlichen Tagesabläufen spiegelt und ineinander verschränkt. Er erzählt drei weibliche Befreiungsgeschichten; da gibt es ein Handlungsmodell auf der Inhaltsebene mit der Aussage: Wenn du unglücklich bist, dann musst du dein Leben ändern: tust du es nicht, bist du noch nicht unglücklich genug und machst alle möglichen Umstände dafür verantwortlich. Verschiedene Möglichkeiten der Befreiung, verbunden mit dem Bruch mit der gesellschaftlichen Konvention, werden vorgestellt. Selbstmord ist die radikalste Lösung, und das Verlassen

1 Überarbeitete Fassung des im Heft 27 des Magazins für Theologie und Ästhetik, hg. v. Andreas Mertin u. a. (<http://www.theomag.de/27/ik5.htm>), 2004 erschienenen Textes.

der Familie kann wie eine Amputation sein; aber auch ein Leben innerhalb des bisherigen Rahmens kann neu entdeckt und gestaltet werden.

„Sie sind eine glückliche Frau“, sagt zu Clarissa die Mutter des Freundes, der sich kurz zuvor umgebracht hat. Clarissa ist zunächst irritiert, hat gerade ihrer Tochter den einzigen wirklich glücklichen Moment ihres Lebens genannt, der verbunden ist mit dem nun toten Freund, einen Augenblick „des wahren Glücks“ mit ihm, als sie jung war.

„Warum muss jemand sterben?“ fragt Mr. Woolf Virginia, sich auf das geplante Ende der Romanhandlung beziehend. Sie antwortet: „Damit wir anderen das Leben wieder mehr schätzen.“<sup>2</sup>

Im Film beginnt Clarissa tatsächlich, ihr Leben neu zu sehen, den Tod des Freundes anzunehmen als etwas, das ihr – endlich – ein eigenes Leben ermöglicht. Dieses eigene Leben, das ihr meist trivial vorkam, das Glück nur als erinnertes kannte – anzunehmen und sich den Menschen zu öffnen, die da sind, der Tochter, der Lebensgefährtin.

Keine Resignation, sondern ein Ergreifen dessen, was möglich ist – was einer Frau möglich ist, die nicht in den 20er Jahren lebt wie die Roman-Mrs. Dalloway, gefangen in den Schranken der Konvention, so wie eine Frau auch noch in den 50er Jahren. Dem Glück zu gestatten, sich zu offenbaren – indem man sich kein festes Bild davon macht und frei wird für die eigene Lebensgestaltung.

Ein ganzes Jahrhundert Frauenrollen wird exemplarisch im Film gezeigt, die 20er, die 40er, die 50er und die ausgehenden 90er Jahre, die zunehmend mehr Möglichkeiten bieten, nicht nur ein ausgefülltes, sondern auch ein erfülltes Leben zu leben, jenseits von Angst und Pflichtgefühl.

Es ist ein Frauenfilm im besten Sinne, der allerdings die Besonderheit hat, von einem Mann gedreht worden zu sein. Seine Frauen sind weder Heldin noch Opfer: Eine Erlösung auch innerhalb der Filmwelt Hollywoods, die kaum Frauen zeigt, die es wirklich geben könnte.<sup>3</sup> (Stephen Daldry wehrt sich allerdings in einem Interview gegen die Zuschreibung ‚Hollywood‘: „The Hours“ ist mitnichten ein Hollywood-Film, er wurde zum großen Teil in London und Sussex gedreht, vor meiner Haustür.“)

2 Dies klingt wie eine Profanisierung von Joh 11, 50: Einer muss sterben, damit die anderen leben können.

3 Vgl. dazu Johanna Adorjan: Die Wahren und Schönen. Weder Heldin noch Opfer: Neue Hollywood-Filme wie „The Hours“ und „Far from Heaven“ zeigen Frauen wie aus dem echten Leben, in: Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung vom 30.03.2003, 23.

Aber manchmal suchen wir ja im Kino etwas, das „bigger than life“ ist ... Das Kino ist auch ein Raum für Utopien, für Träume, für Projektionen. Es sprengt den Rahmen des Alltags, und wir lassen uns entführen in andere Länder, andere Zeiten, andere Lebensentwürfe. In den über hundert Jahren Filmgeschichte haben wir uns jedoch daran gewöhnt, vor allem männliche Helden auf ihrer Reise zu begleiten. Jene Heldenreise ist allerdings sehr viel älter als das Kino. Davon erzählt Joseph Campbells „The Hero with a Thousand Faces“, das 1949 in den USA erschien. Campbells Spurensuche durch die Kulturgeschichte der Menschheit zeigt die Reise des Helden und seine Transformationen in den verschiedensten Mythen; er offenbart den einen Archetypus, der von der Antike bis in die gegenwärtige Filmgeschichte in wechselnden Gestalten auftritt. Alle durchlaufen dieselben Stadien im Vollzug ihrer Reise, angefangen von der meist wunderbaren Geburt, dem Aufbruch, den Prüfungen und dem Meistern der Krise bis hin zum Tod, der auch ein symbolischer sein kann – und dem auf jeden Fall eine Auferstehung folgt. Von solchen messianischen Erlösergestalten lebt das Mainstream-Kino bis heute – doch zeichnet sich hier gerade ein Rollenwechsel ab.

Wir treffen im Kino immer mehr Heldinnen, die mindestens so gut wie ihre männlichen Kollegen die ganze Welt retten können und sich zur Identifikation eignen<sup>4</sup>.

Frauen sind hier nicht länger nur Opfer und Trophäen, sondern ziehen selbst in den Kampf. Sogar die eher konventionellen Mainstream-Filme Hollywoods reagieren damit auf das Bedürfnis des Kinopublikums nach neuen Frauenrollen, die einer veränderten gesellschaftlichen Situation entsprechen. Auch in den bislang männlich dominierten Actionfilmen<sup>5</sup>

- 4 Einige davon beschreibt Christiane Peitz in: Marylins starke Schwestern. Frauenbilder im Gegenwartskino. Hamburg 1995. Sie warnt allerdings davor, einen Siegeszug der Frauen in Hollywood zu konstatieren: Nie ist die Filmindustrie davor gefeit, hinter einmal gewonnene Einsichten wieder zurückzufallen. Eher als von kontinuierlichem Fortschritt könnte man von Wellenbewegungen sprechen nebst regelmäßigen Rückschritten in der Frauenfrage (dies zeigt auch das Kino der 40er und 70er Jahre, siehe Peitz, 20ff.).
- 5 Eine Ausnahmerecheinung ist hier die Actionfilmerin Kathryn Bigelow, die in „Blue Steel“ (USA 1990) und „Strange Days“ (USA 1995) starke Frauenfiguren vorstellt. Angela Bassett sagt zu ihrer Rolle in „Strange Days“: „Ich darf in diesem Film den Spaß des Kämpfens haben. Hier kann ich rennen, tauchen und schießen, was mir noch nie zuvor angeboten wurde.“, in: Wolf Kienast/Wolfgang Struck: Körper-einsatz – Das Kino der Kathryn Bigelow. Marburg 1999, 137.

ist ein Rollenwechsel zu beobachten, der mit den Alien- und Terminatorfilmen begann und Frauen als Erlöserinnen zeigt.

Doch zunächst noch einen kurzen Spot auf die Frau als Opfer – diese lange Filmtradition findet immer noch Fortsetzungen, v. a. in den Filmen des Dänen Lars von Trier.

### **Frauen als Opfer: „Breaking the Waves“, „Dancer in the Dark“, „Dogville“**

Wenn der dänische Filmemacher Lars von Trier befragt wird, warum er immer Frauengestalten in den Mittelpunkt seiner Filme – wie „Breaking the Waves“ (1996), „Dancer in the Dark“ (2000) und „Dogville“ (2003) – stellt, so sagt er, dass Frauen einfach die interessanteren Menschen seien. Von Alexandre Dumas habe er das Motto „Quäle die Heldin“ übernommen – und die Anteilnahme des Publikums sei ihm sicher.<sup>6</sup>

Allerdings sprengen die Frauen bei ihm ihre Opferrollen – sie werden vom Objekt zum Subjekt ihrer Geschichte, v. a. in seinen späteren Filmen.

Es sind immer Geschichten über eine Frau, die ein Opfer bringt und selbst zum Opfer wird. In „Breaking the Waves“ opfert Bess ihren Körper und ihr Leben, um ihren Geliebten zu retten; in „Dancer in the Dark“ opfert sich die Mutter, um den Sohn zu retten.

Einen bedeutenden Unterschied gibt es jedoch: Bess ist Objekt, Selma ist Subjekt ihrer Geschichte: Bess wird von ihrem Mann zur Prostitution gezwungen, weil er sie sexuell nicht mehr befriedigen kann, und sie überwindet durch ihre große Liebe ihren Ekel vor ‚fremdem‘ Sex. Selma wählt selbst ihren Tod, den sie als eine Form von Sühne betrachtet für eine Schuld, die sie sich selbst „auferlegt“ hat, die Schuld, geboren zu haben und so die Erbkrankheit weiterzutragen.

Allerdings geben die Filme am Ende den Opfern recht: Sie erleben beide eine Art Himmelfahrt, die uns beide Male durch eine Kamerafahrt nach oben präsentiert wird. Für Bess läuten nach ihrem Seebe-

6 In einem Interview fragt der Theaterregisseur Stefan Bachmann Lars von Trier: „... Du lässt deine Filmfiguren Höllenqualen durchleiden, bist du ein Sadist?“ Von Trier antwortet: „Keine Ahnung, und wenn schon, es wäre mir auch egal. Ich weiß nur, dass jegliche Art von psychischer und physischer Folter in einem Film dramaturgisch gesehen großartig ist. Der Schriftsteller Alexandre Dumas empfahl allen werdenden Autoren: ‚Quäle die Heldin!‘ Diesen Satz kann ich nur weitergeben“, in: Frankf. Allg. Sonntagszeitung, 19. 10. 03, 27.

gräbnis vom Himmel oben die lang von ihr vermissten Kirchenglocken; und als Selma am Henkerstrick nach unten fällt, fährt die Kamera nach oben, durch die Finsternis zum Licht, ihr letztes Lied aufnehmend.

Aus ihrem bisherigen Leben flüchtet in Triers jüngstem Film „Dogville“ Grace, die Zuflucht in einem amerikanischen Ort namens Dogville sucht. Grace ist die Verkörperung der Gnade für dessen Bewohner, die sich dem plötzlich auftauchenden ‚Geschenk‘ nicht gewachsen zeigen. Grace wird auf unvorstellbare Weise gedemütigt, versklavt, vergewaltigt.

Man ist erschreckt und erleichtert zugleich, wenn man das schließlich von Grace veranlasste Jüngste Gericht in jenem Kinotheater von Triers erlebt. Doch bis zu diesem Showdown müssen wir es aushalten, dass Grace zum Opfer der Begierden, der Machtgelüste der Frauen und Sexualphantasien der Männer wird. Als ihr Vater, ein Mafioso, dem sie ursprünglich beweisen wollte, dass es sich lohnt, an das Gute im Menschen zu glauben, sie aus Dogville herausholen will, erlebt er mit, wie sich die erlittenen Demütigungen in Grace zu einem ungeheuren Rachedurst verwandeln und sie ihn an Grausamkeit noch übertrifft. Sie wird seine Geschäfte weiterführen – und nie mehr Opfer anderer sein. Gewalt wird hier jedoch nicht als Weg zur Erlösung gezeigt; der Racheakt von Grace ist vielmehr Ausdruck einer Resignation, Ergebnis eines Glaubensverlustes. Was Grace geopfert hat, ist der Glaube an das Gute und damit an die Möglichkeit einer Welt ohne den ewigen Mechanismus des Fressens oder Gefressen-Werdens.

### **Die Frau als Heldin, die sich opfert: Alien 3**

Um Fressen und Gefressen werden geht es auch in den vier Alien-Filmen (Alien – Das unheimliche Wesen aus einer anderen Welt, Ridley Scott, England 1979; Aliens – Die Rückkehr, James Cameron, USA 1986; Alien 3, David Fincher, USA 1991; Alien – Resurrection, Jean-Pierre Jeunet, USA 1997). Das Grundscheema ist immer das gleiche: Außerirdisches Leben frisst sich durch diverse Menschenansammlungen. Der Plot ist aus zahlreichen Science-Fiction-Filmen bekannt, doch aus einem Zufall heraus entwickeln sich die „Alien“-Filme zu einem besonderen Genre: Der Sicherheitsoffizier Ripley soll in „Alien 1“ ursprünglich mit Paul Newman besetzt werden. Als das nicht klappt, springt Sigourney

Weaver in die Bresche und mit ihr wird der weibliche Actionheld geboren.

Sie nimmt den Kampf gegen das außerirdische Wesen auf, das ihre größtenteils männlichen Kollegen unaufhaltsam dezimiert. In *Alien 3*, dem düstersten aller Alien-Filme, wird sie selbst von dem Alien geschwängert; um zu verhindern, dass es durch sie überlebt, opfert sie sich selbst – bis zum Ende eine einsame, konsequente Kämpferin.

### Die Frau als Actionheldin: „Matrix“ und „Kill Bill“

„Matrix“ (Larry & Andy Wachowski, USA 1999) beginnt mit dem furiosen Kampf der in Latex gekleideten Trinity gegen eine männliche Übermacht – „Es ist nur eine Frau, meine Männer haben sie bereits festgenommen“, sagt der Polizist zu einem Agenten, der den Fall übernehmen will: „Ihre Männer sind bereits tot“, erwidert dieser.

Trinity gehört zu einer Rebellentruppe, welche die Menschheit aus der Herrschaft der Maschinen befreien will. Diese benutzen die Menschen als Batterien und gaukeln ihnen per Kabelanschluss eingespeiste Träume die sog. Wirklichkeit, Matrix genannt, vor. Rettung soll der Auserwählte, Neo, bringen. Diesen macht Trinity in der Matrix ausfindig und holt ihn gemeinsam mit den anderen Rebellen heraus. Kurz vor dem Ziel jedoch wird Neo von einem Agenten der Maschinen getötet – doch Trinity erweckt ihn kraft ihres Glaubens und ihrer Liebe wieder auf – „Und nun: Steh auf!“ befiehlt sie ihm nach dem lebensrettenden Kuss.

So wird sie zur eigentlichen Erlöserin, deren Kraft das männliche Weltrettungsprojekt dominiert. (Schade, dass Trinity im 2. Matrix-Sequel, „Revolutions“ aus dem Jahr 2003, einfach so sterben muss – weil sie *einmal* schlecht einparkt).

Um eine ganz persönliche Rache ohne Weltrettungsimplicationen geht es dem weiblichen Samurai in „Kill Bill Vol. 1“ (Quentin Tarantino, USA 2003), der lediglich „die Braut“ genannt wird. In ästhetisch perfekt durchgestylten Szenen schauen wir Uma Thurman zu, wie sie 88 Yakuza meuchelt, ihre ehemaligen Kolleginnen im Zweikampf besiegt, um den Weg der Rache an Bill, ihrem ehemaligen Auftraggeber, zu ebnen.

An dieser Stelle könnte man einwenden, dass hier eben eine Frau das tut, was tausend Mal schon von einem Mann vollzogen wurde. Ändert

sich wirklich etwas, wenn man statt eines Mannes nun eine Frau kämpfen und töten sieht? Ändert sich dadurch etwas an der Wahrnehmung, wenn hier ein Rollenwechsel stattfindet?

In einem Gespräch mit Tarantino bemerkt der Interviewer, das Aufregende in „Kill Bill“ sei nicht zuletzt, wie zwischen den weiblichen Figuren die Fetzen fliegen. Irgendwie fände man es falsch, und sei trotzdem gefesselt. Tarantino bestätigt das: „Absolut. Uma zuzusehen, wie sie gegen die Figur von Vivica A. Fox kämpft – das ist echt heiß. Zwei schöne Frauen, die sich wehtun, sich ins Gesicht schlagen, Köpfe gegen die Wand knallen, sich die Hände zerschneiden: Das schmerzt. Mehr, als wenn's Typen wären. Das hat etwas Fieses, Verbotenes. Wenn dich als Zuschauer das Gefühl beschleicht, das du irgendwie verkehrt auf etwas reagierst – das ist sehr sexy und aufregend, ob bei Musik, Comedy, Literatur oder Film. Keine Frage. Das hat eine ganz spezielle Aufladung.“<sup>7</sup>

Doch ist „die Braut“ keine bloße Männerphantasie, vielmehr wurde die Figur von der Hauptdarstellerin Uma Thurman zusammen mit dem Regisseur entwickelt. Und es ist immer ein schmerzhafter, gewaltsamer und aufregender Vorgang, wenn Sehgewohnheiten verändert werden (sollen); gleichzeitig ist dieser Vorgang notwendig, denn auch die Welt verändert sich, und Filme begleiten diese Transformationsprozesse auf ihre Weise. Auf komödiantische Weise wird ein solcher Transformationsprozess, der das Bild des Göttlichen betrifft, in dem Film „Dogma“ gezeigt.

### Die Frau als Auserwählte und Göttin: „Dogma“<sup>8</sup>

In Kevin Smith' Komödie „Dogma“ (USA 1999) treten auf: Gott, der manchmal auf der Erde lustwandelt und sich dazu in die Gestalt eines Menschen hinein begibt – leider Gottes fällt dieser, im Körper eines alten Mannes befindlich, sogleich einem dämonischen Anschlag zum Opfer und fällt ins Koma, das erst am Ende des Films wieder aufgehoben werden wird; Jesus Christus wird als ‚Kumpel Jesus‘ zum Opfer einer „Katholizismus-WOW!“-Kampagne, die gestartet wird, um wieder „in Dialog mit der Gesellschaft zu treten“, wie der anscheinend von McKin-

7 Zitiert nach: Celluloid Hero, Tarantino im Gespräch mit Evan Wright, in: Rolling Stone Nr. 11, Nov. 2003, 78–81, 80.

8 Vgl. dazu: Inge Kirsner/Michael Wermke: Gewalt. Filmanalysen für den Religionsunterricht. Göttingen 2004.

sey geschulte Pfarrer sagt; und wir lernen zwei gefallene Engel kennen, die wieder nach Hause und dazu die kirchliche Vergebungssaktion des reformwilligen Pfarrers nutzen wollen.

Bethany, die in einer Abtreibungsklinik arbeitet und die letzte Nachfahrin der heiligen Familie ist, erhält den Auftrag, die beiden Engel zu stoppen – da Gott unfehlbar ist, darf sein Ratschluss, sie aus dem Himmel zu verstoßen, nicht unterlaufen werden durch eine menschlich-kirchliche Vergebungssaktion – das Ende der Menschheit wäre gekommen.

Sie jagt nun den Engeln hinterher, trifft dabei, zusammen mit einigen Mitstreitenden, auf dämonische und andere monströse Zeitgenossen, bis die wilde Jagd vor den Toren der Allversöhnungskirche endet. Unterwegs ist die ironische Abrechnung mit der Wirkungsgeschichte des Christentums zu einem Actionfilm geworden, in dem die beiden Engel als Rachegegestalten auftreten und ein entsprechendes Ende finden. Die Erscheinung Gottes am Ende hat dabei wenig mit dem alten Mann zu tun, der uns eingangs kurz vorgestellt wurde. Er/sie/es ist etwas Besonderes und hat zudem Humor, wie die Stimme Gottes meint ...

Gott wird als Frau und als Clownin gezeigt; die von ihr Auserwählte ist ebenfalls eine Frau, die auf ungewöhnliche Weise wieder einen Zugang zum Glauben findet, der allerdings wenig mit seiner traditionellen Form zu tun hat. Zudem empfängt die Auserwählte ohne Zutun eines Mannes ein Kind (ein Mädchen!), das die göttliche Dynastie sichern soll.

Anfangs erscheint Gott in der Gestalt eines alten Mannes, der, so können wir dem Gespräch der Engel entnehmen, ganz dem Bild des rachsüchtigen Gottes entspricht, wie er die Rezeptionsgeschichte des Alten Testaments geprägt hat.<sup>9</sup> Doch dies ist nur eine Gestalt Gottes, die im Film mit ihrem Bewusstseinsausfall ans Ende gelangt. Es ersteht aus ihm eine junge Frau auf, die (nicht immer gelingende) Handstände macht, die Menschen liebt und auch Gnade mit den rebellischen Engeln walten lässt. Gespielt wird diese Göttin von der Sängerin Alanis Morris-

9 „... Leider sind beide (Engel) ein Opfer der biographischen Entwicklung Gottes. Der alttestamentliche Gott verlangte von den Racheengeln noch saubere Arbeit. Seitdem er selber Vater ist, findet er an Massakern keinen Gefallen mehr,“ so schreibt Klaas Huizing in seinem amüsanten Dogma-Kommentar, in: Klaas Huizing: Der inszenierte Mensch. Eine Medien-Anthropologie (Ästhetische Theologie, Bd. II). Stuttgart 2002, 188–198, 193f.



sette, die ihr eine leichte, spielerische Gestalt verleiht und sich bei aller Leichtigkeit dennoch als machtvolles Wesen erweist.

Der Clown Johannes Galli hat einmal gesagt: „Der Clown ist weder Mann noch Frau, aber in seiner Lust an der Spiegelung wird der Clown in einer Welt, die vom Manne regiert wird, männliche Züge tragen. In einer Gesellschaft, in der das Weibliche herrscht, muss der Clown sich in eine Clownin verwandeln“<sup>10</sup>.

Man müsste sich das Göttliche wie einen Clown bzw. eine Clownin vorstellen, die dem Menschen, seinem allzu ernsthaften Geschöpf, zublinzelt und ihn die komischen Dimensionen von dem allen sehen lässt.<sup>11</sup> Die Clownin als eine zunächst ungebräuchliche und merkwürdige Metapher für das Göttliche erscheint als Bild für den Möglichkeitsraum Gottes, für die Entfaltung seiner Andersheit, die sich im nicht Berechenbaren und Unerwarteten immer wieder Bahn bricht<sup>12</sup> – analog zu „Dogma“, wo der Vorgang der Erlösung eindeutig weibliche Züge trägt.

10 Johannes Galli: Clown. Die Lust am Scheitern. Freiburg i. Br. (o. J.), 108, zitiert nach Gisela Matthiae: Clownin Gott. Eine feministische Dekonstruktion des Göttlichen. Stuttgart u. a. 1999, 300.

11 Vgl. Harvey Cox: Das Fest der Narren. Stuttgart/Berlin 1970.

12 „Der ganz andere Gott ist dann nicht mehr der transzendente, unberührte und unberührbare Gott; der ganz andere Gott ist das dezentrierte moderne Subjekt, ein exzentrisches Subjekt in Bezogenheit und ohne gleichbleibende Identität. Er wird gedacht von der Existenz der Anderen her, wie sie z. B. in Frauen, in vielfach marginalisierten Menschen oder eben auch in Clowninnen und Clowns Wirklichkeit werden. Gott begegnet in Anderen, im Fremden, nicht Berechenbaren und Unerwarteten und stiftet so eine produktive Verwirrung unter den Menschen“, schreibt Gisela Matthiae in: verzückt, verrückt, vergnügt. Göttliche und menschliche Clownerien, in: Kirsten Beuth/Benita Joswig/Gisela Matthiae (Hg.): Der Sprung in der Schüssel. Künstlerinnen und Theologinnen im Austausch. Herbolzheim 2002, 39–65, 59f.