

Research Report

Unterwegs zu einer Film-Theologie

Praktisch-theologische Erkundungen zur Religion im Film

Inge Kirsner

Wer sich Anfang der neunziger Jahre auf die Suche begab nach theologischer Literatur zum Thema „Film und Theologie“, stieß auf einige Zeitschriftenartikel und wenige Bücher, die an einer Hand abzuzählen waren – so die Situation im deutschsprachigen Raum. Der Blick in den englischsprachigen Raum zeigte, dass dort längst etabliert war, was hier noch ausstand. In der Theologie und in den Religionswissenschaften (religious studies) war Kino längst Thema. Vor allem an amerikanischen Universitäten waren Bücher entstanden, die sich über die Beschäftigung mit Filmen hinaus an der systematisch-theologischen Grundlegung einer Kulturhermeneutik versuchten.¹ So war es sicher kein Zufall, dass das erste Buch, auf das ich 1991 bei meinen Recherchen für meine damalige Examensarbeit über den russischen Filmemacher Andrej Tarkowskij stieß, die Dissertation eines Amerikaners, Ronald Holloway, war, der in Hamburg 1972 mit einer Arbeit über „The Religious Dimension in the Cinema“ promoviert worden war. Holloway bezog sich dabei allerdings auf das europäische Kunstkino, auf Filme von Carl Theodor Dreyer, Ingmar Bergmann und Robert Bresson. Alles Film-„Theologen“, die bezüglich ihrer Filminhalte und der Filmsprache viele Anknüpfungspunkte boten. Als ich 1994 die darauf folgende Arbeit an der Dissertation zu „Erlösung im Film“² abschloss, waren bereits einige neue Bücher zum Thema erschie-

-
- 1 Vgl. Michael Shine Bird, *Cinema and the Sacred. An Application of Paul Tillich's Theory of Art to the Film in the Aesthetic Apprehension of the Holy*, University of Iowa 1975, und ders./John R. May, *Religion in Film*, Knoxville (The University of Tennessee Press) 1982. Einige Titel liegen inzwischen in deutscher Übersetzung vor, so z.B. Andrew Greeley, *Religion in der Popkultur. Musik, Film und Roman*, Graz (Verlag Styria) 1993, Original: A. Greeley, *God in Popular Culture*, Chicago 1988 (hier bes. „Film als Sakrament“).
 - 2 Inge Kirsner, *Erlösung im Film. Praktisch-theologische Analysen und Interpretationen*, Stuttgart/Berlin/Köln (Kohlhammer) 1996. Hier wird neben den der theologischen Forschung vertrauten Regisseuren wie Andrej Tarkowskij, Alexander Askoldow und Denis Arcand auch ein Filmschaffender wie Allen Baron vorgestellt, der mit dem Anfang der 1990er wiederentdeckten „Blast of Silence“ für den Gangsterfilm neue Maßstäbe gesetzt hat.

nen, von katholischer Seite zum Beispiel das Lexikon „Religion im Film“³, von protestantischer eines zu Ingmar Bergmann.⁴

Heute, zehn Jahre nach den ersten Recherchen, hat sich die Situation radikal verändert. Zeitungs- wie Zeitschriftenartikel, Bücher, Examensarbeiten und Dissertationen zum Thema Film und Theologie schießen nur so aus dem Boden, und ihr Thema ist nicht länger nur das Autorenkino der heiligen europäischen Regisseure, sondern vor allem das (meist amerikanische) populäre Kino. Einige exemplarische Vertreter der letzten Jahre möchte ich im folgenden vorstellen und im Anschluss daran einige Projekte beschreiben, die den Zusammenhang zwischen Film und Theologie konkret werden lassen.

I. Zurück in die Vergangenheit: Am Anfang das Wort

Die erste Bewegung einer filmadaptierenden theologischen Literatur war eine, die die Religion *im* Film sichtbar machen wollte.⁵ Da ging es um „Film und Verkündigung“⁶, um „Christus im Film“⁷ und dessen Variationen.⁸ Nicht nur Theologen, auch der Regisseur und Drehbuchautor Paul Schrader beschäftigten sich mit der Transzendenz im Film.⁹

Den interessanten Versuch, nicht von Filmen, sondern vom Ersten Evangelium selbst als ‚Film‘ auszugehen, unternimmt 1989 der katholi-

-
- 3 Peter Hasenberg u.a., Religion im Film. Lexikon mit Kurzkritiken und Stichworten zu 1200 Kinofilmen, Köln (KIM) 1993, zwischenzeitlich mehrfach neu aufgelegt und erweitert.
 - 4 Vgl. Hans-Helmuth Schneider, Rollen und Räume. Anfragen an das Christentum in den Filmen Ingmar Bergmanns, Frankfurt am Main/Berlin/Bern/New York/Paris/Wien (Peter Lang) 1993.
 - 5 Eine ausführlichere Vorstellung der genannten Literatur findet sich in: Inge Kirsner, Erlösung (Anm. 2) 28f. u. 135ff., und einen guten Überblick über die Forschungsliteratur geben die Anfangskapitel von Hans-Helmuth Schneiders Dissertation (Anm. 4). Es gibt allerdings auch einige aktuellere Veröffentlichungen zum Thema, so z.B. Manfred Tiemann, Bibel im Film. Ein Handbuch für Religionsunterricht, Gemeindegarbeit und Erwachsenenbildung, Stuttgart (Calwer Verlag) 1995, ein praktisches Nachschlagewerk.
 - 6 Gerd Albrecht, Film und Verkündigung. Probleme des religiösen Films, München (Bertelsmann) 1962.
 - 7 Hermann Gerber/Dietmar Schmidt (Hg.), Christus im Film. Beiträge zu einer umstrittenen Frage, München (Ev. Presseverband) 1967.
 - 8 Vgl. Neil P. Hurley, Cinematic Transfigurations of Jesus, in: John R. May/Michael Bird (Hg.), Religion in Film, Knoxville (The University of Tennessee Press) 1982, 61-78.
 - 9 Vgl. Paul Schrader, Transzendental Style in Film. Ozu, Bresson, Dreyer, Berkeley (California Press) 1972. Wie Holloway wählt auch Schrader das Kunstkino, wobei mit Ozu ein japanischer Vertreter des ‚transzendentalen Filmstils‘ hinzukommt. Mit dem biographisch-religiösen Hintergrund des außergewöhnlichen Drehbuchschreibers Paul („Taxi Driver“) und dessen Bruder Leonard Schrader beschäftigt sich eingehend Peter Biskind, Easy Riders, Raging Bulls. Wie die Sex&Drugs&Rock’n’Roll-Generation Hollywood rettete, Frankfurt am Main (Zweitausendeins) 2000, hier das Kap. 10: Citizen Kain, 1976, 495-547.

sche Theologe Reinhold Zwick.¹⁰ Geradezu filmische Erzählprinzipien bestimmen ihm zufolge die narrative Organisation des Markus-Evangeliums, das durch diesen Ansatz eine stilistische Einheitlichkeit und Eleganz offenbart, die ihm oft abgesprochen wird. Bemerkenswert ist das Buch auch deshalb, weil es den Film als Erzählprinzip in die Anfangszeit christlicher Literatur zurückversetzt und so dem Film als vergleichsweise junge Kunstform eine geradezu biblische Tradition nachweist. Zwick deutet die Form des Markus-Evangeliums nicht aus der zeitgenössischen Literatur, sondern aus sich selbst heraus. Mit Mitteln der Literatur- und Filmwissenschaft an den Text herangehend, gelingt es ihm, das in der Exegese in dieser Hinsicht umstrittene Evangelium als literarisch durchkomponierte Einheit zu zeigen. Der Erzähler des Markus-Evangeliums nimmt eine relative Außenposition innerhalb des Innenstandpunktes ein. Er hat die Position des unmittelbaren Beobachters, der unsichtbar an der Szene teilnimmt und eine synchrone Reportage vom Tatort liefert. Dieser Handlungsbericht gleicht dem des bewegten Objektivs einer Kamera in einer filmischen Erzählung. Deren herausragendes stilistisches Mittel ist neben Schwenk und Fahrt die Montage, deren wichtigstes Prinzip ist wiederum der Schnitt. Das Wort, das Markus am häufigsten verwendet, ist „kai“: und/Schnitt, und/Schnitt. Blickrichtung und Standort sind mobil, und der sprunghafte Wechsel zeugt nicht von literarischer Hilflosigkeit, sondern von erzählerischer Dynamik, dem Actionkino vergleichbar.

Bis das Actionkino theologisch reflektiert wird, ist es noch ein weiter Weg.

Der epd-Texte-Klassiker „Film und Theologie“¹¹ beschäftigt sich neben grundlegenden Thesen zum Verhältnis von Theologie, Kirche und Film vor allem mit den Filmheiligen Godard, Scorsese, Bergman, Dreyer und Tarkowskij. Doch der Artikel des Filmkritikers und Autoren Georg Seeßlen über „Sakralität und Blasphemie“ in dieser Textsammlung (83-96) skizziert einen wichtigen Aspekt, der zunehmend an Bedeutung gewinnen wird: den der Religion *des* Films. Dass nicht der Inhalt, sondern die Form selbst ein religiöses Medium ist, wird jedoch zunächst im Allgemeinen nur über die Tatsache reflektiert, dass Kino und Kirche zwei unterschiedliche Erzählgemeinschaften sind.

10 Vgl. Reinhold Zwick, *Montage im Markus-Evangelium. Studien zur narrativen Organisation der ältesten Jesus-Erzählung*, Stuttgart (Katholisches Bibelwerk) 1989.

11 Wilhelm Roth/Bettina Thienhaus (Hg.), *Film und Theologie. Diskussionen, Kontroversen, Analysen*, Stuttgart (Steinkopf) und Frankfurt am Main (GEP) 1989.

II. Die Gegenwart der Bilder und die Wörter: In der Mitte der Geschichte

„Das Kino ist eine göttliche Art und Weise, das Leben zu erzählen, dem Herrgott Konkurrenz zu machen“, so sagte einmal der italienische Regisseur Federico Fellini. Kirche und Kino als konkurrierende und als dialogische Erzählgemeinschaften.¹² „Leben“ wird als Thema von Film und Theologie meist als ein „in Geschichten verstricktes“ dargestellt. Der Blick auf filmische Erzählprinzipien gemäß der populären McLuhanschen These, dass die Form den Inhalt bestimme, weitet die Reflexion einer Religion *im* Film potentiell auf eine Religion *des* Films aus.

In dem Aufsatz „Erzählen um des Lebens willen“¹³, der hier als exemplarische Ausführung dieser These einer Erzählgemeinschaft gelten soll, zeigt Michael Kress den Film als die Kunst, das Leben zu erzählen. Die „Wahrheit in der Fiktion“ liegt nach Kress darin, dass die Filme Wirklichkeit zwar nicht reproduzieren können, so doch eine besondere Beziehung zur Realität haben. Die Akzeptanz einer Narration als quasi-Realität wird dabei ständig unterlaufen durch das Bewusstsein, etwas ‚Erdachtes‘ vor sich zu haben. „Filmerfahrung bewegt sich in der Spannung von Distanz und Nähe, und in dieser Spannung liegen Chancen der Wahrheit ... Fiktion ist die Möglichkeit der Differenz zur Realität zugunsten der Wahrheit“ (52). Die Idee dieses „wahren“ Kinos sei unrettbar verbunden mit Geschichten: das erlebende Ich bringe seine Erfahrungen und Erlebnisse durch Reflexion in einen Zusammenhang, „und solche Reflexionshilfen sind Geschichten“. Geschichten seien notwendig, weil sie eine „sinnpendende Kraft“ haben. Dabei ist der Zuschauer Co-Autor und trägt als Subjekt seiner Filmerfahrung wesentlich zur Sinnkonstruktion bei. Hier wird die Kategorie der Fragmentarität eingeführt. Sie meint hier die Unabgeschlossenheit, die über sich hinausweist und Kennzeichen der ‚wahren‘ Bilder im Gegensatz zu den standardisierten, ‚heilen‘ Filmbildern und -geschichten ist. „Diese Filme sind gefährlich, weil sie dem Zuschauer auch das Leben als auf diese Weise ‚katalogisierbar‘ erscheinen lassen und ihn so beruhigt und zufrieden mit der Welt in ein ‚geordnetes‘ Leben entlassen“ (59). Geschichten sollen wohl die Möglichkeit der Orientierung im eigenen Leben bieten, aber die je eigene Geschichte nicht als einen abgeschlossenen und abzuschließenden Prozess zur Sprache bringen, sondern Chancen aufzeigen, sich in der eigenen Geschichte zurechtzufinden.

12 Siehe auch Jörg Herrmann, Kino und Kirche. Für die Annäherung zweier Erzählgemeinschaften, in: Hans Werner Dannowski u.a. (Hg.), Kirchen – Kulturorte der Urbanität, Hamburg (E.B.-Verlag Rissen) 1995, 39-51, sowie Inge Kirsner, Dem Herrgott Konkurrenz machen? Die Kirche und der Film – drei Dialogmodelle, in: a.a.O., 123-131.

13 Michael Kress, Erzählen um des Lebens willen – Das Verhältnis von Kunst, Film und Theologie, in: Zeno Cavigelli (Hg.), Film und Spiritualität, Zürich (Benzinger Reihe) 1993, 41-78.

„Im Aufzeigen einer gebrochenen, nachdenklich machenden Wirklichkeit sollte dem Zuschauer die Reflexion über eigene Denkweisen, Einstellungen, Haltungen ermöglicht werden (...). ‚Wahrnehmen‘ hält den Zuschauer also nicht in Passivität gefangen, sondern ermöglicht ihm die Auseinandersetzung mit dem Film“ (60f.). Filmgeschichten inszenieren das alltägliche, fragmentarische Leben in Raum und Zeit und machen es dadurch zu einem besonderen.

Diese Überlegungen bilden die Eckpunkte einer inkarnatorisch-narrativen Theologie: Der Glaube an Gott gründet ihr zufolge auf Geschichten, die zu ihm gehören. Gott hat sich mit der Lebensgeschichte eines Menschen so sehr identifiziert, dass in dieser konkreten, geschichtlichen Präsenz die letztgültige Selbstmitteilung Gottes geschieht. Im Menschen nimmt Gott die Welt und deren Geschichte an.¹⁴ Zum geschichtlichen Leben gehört die Erfahrung der Nicht-Identität, der Widersprüche und Konflikte. Das Eingehen auf die Lebenswirklichkeiten und -erfahrungen des Menschen muss den Fragmentcharakter des Lebens zum Ausdruck bringen. ‚Fragment‘ bezeichnet dabei nicht ein defizitäres Sein, sondern eine unaufgebbare theologische Kategorie.¹⁵ Menschliche Identität ist eine fragmentarisch konstituierte; christologisch gesehen erweist sich die Fragmentarität als exemplarisch für das Leben Jesu. Innerhalb der Eschatologie wirkt das Fragmentarische zukunftsweisend, da es die Sehnsucht nach dem ‚Mehr‘ hoffnungsvoll offen hält.

In der Kirche als Erzählgemeinschaft (Johann Baptist Metz) wird diese ekklesiologische Dimension von Geschichten entfaltet. Jesu Theologie selbst ist ‚Narrative Theologie‘, indem er den Zuhörenden Geschichten erzählt, deren Stoff ihrem Alltagsleben entnommen ist. Jesus versucht, ihnen sein Wirklichkeitsverständnis und seine Handlungsorientierung narrativ einsichtig zu machen. Sein Tun und Erzählen ist dabei wesentlich miteinander verbunden. Für die Zuhörer und Zuschauer fordern seine Geschichten und sein Handeln eine „kommunikative Einlösung der in ihnen enthaltenen Sicht der Welt und des Menschen“ (73). Sie erschließen Wirklichkeit als eine zu gestaltende Aufgabe.

So wird die ästhetische zu einer praktischen Wahrheit, die das Sich-Ereignen im Konkreten zur Voraussetzung ihrer Erfahrbarkeit hat. So weit, so gut – nun heißt es abschließend bei Kress: *„Ereignisse lassen sich in Geschichten überliefern, die versuchen, die Unmittelbarkeit und Plötzlichkeit des Ereignischarakters in jeweils neuen Konkretionen erfahrbar zu machen“* (73).

Der Rückgriff auf die Geschichte als filmisches Erzählprinzip hätte durchaus eine Öffnung hin zum populären Kino Amerikas erlaubt; doch Hollywoodfilme lehnt Kress als Lügengebilde ab – hier zeigt sich kein

14 Grundlegend dazu: Johann Baptist Metz, Glaube in Geschichte und Gesellschaft. Studien zu einer Praktischen Fundamentaltheologie, Mainz (Matthias-Grünewald-Verlag) 1977.

15 Siehe auch Henning Luther, Religion und Alltag, Stuttgart (Radius) 1992, 150f.

fundamentaler Unterscheid zwischen den Konfessionen. Diese pauschale Ablehnung tut der Sache nicht gut, denn gerade Anfang der neunziger Jahre kommen aus Amerika eine Reihe von Filmen, die der Unmittelbarkeit und Plötzlichkeit des Ereignischarakters des Lebens auch filmisch gerecht werden, die gesellschaftliche Situation spiegeln, welche sie hervorbrachte, und genügend theologischen Zündstoff haben.¹⁶ Diese Erkenntnis wird zunehmend auch theologisch reflektiert.¹⁷ Über diese Reflexionen wird im folgenden Kapitel noch zu reden sein.

Zunächst folgt eine Zeit der Rückblicke: „Kino und Kirche im Dialog“ – 1996, ein Jahr nach dem hundertsten Geburtstag des Kinos werden in diesem Sammelband verschiedene Aspekte der zu diesem Zeitpunkt bereits fünfzig Jahre währenden evangelischen Filmarbeit entfaltet und es wird über den Zusammenhang von Kultur und Religion, Ästhetik und Politik nachgedacht.¹⁸ Dieser Rückblick wiederum fließt ein in eine Studie von Stefan Wolf, welche den Stand der gegenwärtigen theologischen Film-Debatte vorstellt, eine Konzeption evangelischer Filmarbeit skizziert und um handlungsorientierte Aspekte erweitert.¹⁹ Ein Desiderat ist noch eine gesonderte Darstellung und Untersuchung der katholischen Filmarbeit sowie eine systematisch-theologisch stringente Konzeption der Film-Theologie.

Unterschiedliche Einblicke in fünfzig Jahre evangelische Filmpublizistik werden in „Der Film der Wörter“, der Dokumentation einer Arnoldshainer Filmtagung 1998, gegeben.²⁰ Der Titel des Bandes bezieht sich auf den

16 Von „Short Cuts“ (Robert Altman, USA 1993) über „Smoke“ (1994) und „Blue in the Face“ (beide Wayne Wang/Paul Auster, USA 1995) bis zu „Pulp Fiction“ (Quentin Tarantino, USA 1994), siehe dazu: Inge Kirsner, Film, Fragment, Fraktal. Eine kleine Kino-Apokalypse, in: Peter Stolt u.a. (Hg.), Kulte, Kulturen, Gottesdienste. Öffentliche Inszenierung des Lebens, Göttingen (Vandenhoeck & Ruprecht) 1996, 50-62, und meinen Artikel Film und Religion, Praktisch-theologisch, in: RGG 4. Aufl., Tübingen 2000, 127.

17 So weitete Peter Hasenberg in seiner Einleitung zu dem von ihm u.a. im Auftrag der Zentralstelle Medien der Deutschen Bischofskonferenz hg. Sammelband „Spuren des Religiösen im Film. Meilensteine aus 100 Jahren Kinogeschichte“, Köln (Matthias-Grünewald Verlag) 1995, 9-23, den Begriff des religiösen Films auch auf solche aus, die keine explizit religiösen Gehalte haben, sondern in irgendeiner Form signalisieren, dass sie religiös gedeutet werden können bzw. eine religiöse Deutung am ‚Text‘ legitimierbar ist (vgl. a.a.O., 14).

18 Vgl. Martin Ammon/Eckart Gottwald (Hg.), Kino und Kirche im Dialog, Göttingen 1996 (Vandenhoeck & Ruprecht); siehe dazu die Rezension von Thomas vom Scheidt, in: Pastoraltheologie 86, 1997, 199f.; sowie ders. u.a., Film und Gewalt, überarbeiteter Vortrag zum Evangelischen Kirchentag 1995 in Hamburg, in: a.a.O., 183-197.

19 Vgl. Stefan Wolf, ‚Dialog‘ als Leitbild evangelischer Filmarbeit in der Gemeinde, in: Pastoraltheologie 90, 2001, 103-117; zur gemeindlichen Praxis siehe auch Inge Kirsner, Dialog und Differenz: Film in Kirche, Kino und Gemeindesaal, in: Praktische Theologie 33, 1998, 266-270.

20 Karsten Visarius (Hg.), Der Film der Wörter. Fünfzig Jahre evangelische Filmpublizistik, Frankfurt am Main (GEP, epd-Texte 21) 1999.

Fluss der Wörter, mit dem die evangelische Filmpublizistik das Kino-geschehen begleitet hat und begleitet.

Die Jahrtausendwende, die Apokalypse bringt eine Fülle von Wörtern und Bildern hervor. Das Großereignis, das im Kino mehrfach stattfindet, ist auch von höchstem theologischem Interesse.²¹ So werden Weltuntergänge im Kino fachmännisch theologisch begleitet, nachbereitet²² oder sogar vorweggenommen.²³ Aber es fasziniert, herauszubekommen, was an einem Film wie TITANIC „dran“ ist, der das apokalyptische Szenario zwar ein Jahrhundert zurück verlagert, Historisches thematisiert, aber Menschen in Massen strömen lässt, ein Szenario, das für die Kirche, auf der Suche danach, wie sich Historisches aktuell präsentieren ließe, eine starke Herausforderung darstellt: Ist dieser Film Religion? Und wenn ja, welche?

Solchen Fragen stellen sich zwei sehr unterschiedliche Dissertationen.

III. Auf dem Weg in die Zukunft: Bewegte Bilder als Inkarnationen

(Unter-)Titel und entsprechende Zeitdiagnose ähneln sich in zwei dieser neuesten filmtheologischen Veröffentlichungen. „Kino statt Kirche?“ fragt Bettina Brinkmann-Schaeffer und stellt die „Erforschung der sinngewährenden und religionsbildenden Kraft populärer zeitgenössischer Filme“ in Aussicht.²⁴ Etwas knapper und ohne Fragezeichen formuliert Jörg Herrmann: „Sinnmaschine Kino. Sinndeutung und Religion im populären Film“²⁵. Wenn eine Theaterwissenschaftlerin und Germanistin wie Brinkmann-Schaeffer und ein Theologe wie Herrmann sich dem gleichen Thema widmen, wie die Titel zunächst vermuten lassen, kann man gespannt sein. Was bringt ein Blick ‚von außen‘ Neues, gerade auch für die Theologie? Ähnlich zunächst die Fragestellung: Ist Kino die Kirche von heute, fragt Brinkmann-Schaeffer, ist Kino der Ort, wo nicht nur Religion zitiert, sondern Religion gemacht wird, übernimmt gar das Kino nun die Arbeit der Kirche? Und Herrmann: Ist das Kino dabei, die Kirche als Sinnstifterin zu ersetzen? Zugespitzt also: *Ist Film die Religion bzw. eine populäre Religionsform von heute?*

21 Vgl. z.B. das Themenheft der Praktischen Theologie „Jahrtausendwechsel“, 34 (Heft 2), 1999, hier u.a. Inge Kirsner, Der Trug der Schwelle. Zu „Titanic“ und „Romeo und Julia“, 91-96

22 Vgl. Margrit Frölich u.a. (Hg.), Nach dem Ende: Auflösung und Untergänge im Kino an der Jahrtausendwende, Marburg (Schüren; Arnoldshainer Filmgespräche Bd. 17) 2001.

23 Vgl. Josef Müller/Reinhold Zwick (Hg.), Apokalyptische Visionen. Film und Theologie im Gespräch, Schwerte (Katholische Akademie Schwerte) 1999.

24 Bettina Brinkmann-Schaeffer, Kino statt Kirche? Zur Erforschung der sinngewährenden und religionsbildenden Kraft populärer zeitgenössischer Filme, Rheinbach-Merzbach (CMZ) 2000.

25 Jörg Herrmann, Sinnmaschine Kino. Sinndeutung und Religion im populären Film, Gütersloh (Gütersloher Verlagshaus) 2001; vgl. auch Herrmanns Beitrag in diesem Heft.

Das Kino ist es, in dem modernen Menschen eine „hilfreiche Story“ erzählt wird, so leitet Brinkmann-Schaeffer ihre Überlegungen ein und geht nach einer Betrachtung des Films als Medium und Sinnwelt und einer – sehr kurzen – Verhältnisbestimmung von Film und Religion²⁶ detaillierter auf einige dieser Stories ein. Es sind u.a. die oben bereits erwähnten Filme, die Anfang der 90er Jahre aus den USA kamen und auch in deutschen Kinos Furore machten, von „Ghost“ über „Flatliners“ und dem „Schweigen der Lämmer“ bis hin zum „König der Löwen“ und „Forrest Gump“. Spannung verspricht der kulturwissenschaftlich-ethnologische Ansatz der „dichten Beschreibung“ von Clifford Geertz²⁷, mit dem Brinkmann-Schaeffer ein Verfahren aus der Erforschung der Sinnwelten fremder Völker für die Filmanalyse in Anspruch nimmt. Doch auch die darauf folgende „Assoziative Fokussierung“ bleibt an der Oberfläche. Über einen subjektiven Eindruck der jeweiligen Filmstory hinaus wird wenig von dem ausgeführt, was der Titel verspricht, der neben stärkerer Einbeziehung des Themas ‚Religion‘ auch einen soziologischen Ansatz vermuten läßt.²⁸ Im abschließenden Ausblick über „Film“ und Religion“ wird die Auskunft gegeben, dass weder Film noch Bibel an sich religiös sind, sondern religiös immer nur der Prozess ist, der zustande kommt, „wenn sich das offene und (Sinn) suchende Subjekt im kulturell vermittelten medialen Objekt selbst *erschließt* und *erschlossen* findet“ (229). Damit dürfte sie auch bei Theologen auf keinen Protest stoßen. Aber interessant wäre es ja gerade, nachzufragen, *wie* dieser Prozess aussieht, wie er zustande kommt.

Mit dem Sinnerschließungsprozess des Kinos und der Religion beschäftigt sich detaillierter Jörg Herrmann. Auch er wählt populäre Filme der 90er Jahre aus – von „Pulp Fiction“²⁹ über „Jurassic Park“³⁰ bis hin

26 Von theologischer Seite her bleibt diese Einleitung und das, was folgt, unbefriedigend, es werden keine neuen oder außergewöhnlichen Aspekte vermittelt und nicht einmal ansatzweise die bisher geleistete Arbeit reflektiert, siehe dazu auch die Kritik von Hans-Martin Gutmann, Populäre Kultur im Religionsunterricht, in: Peter Biehl/Klaus Wegenast (Hg.), Religionspädagogik und Kultur. Beiträge zu einer religionspädagogischen Theorie kulturell vermittelter Praxis in Kirche und Gesellschaft, Neukirchen-Vluyn (Neukirchener) 2000, 170-200, hier 181 (Fußnote).

27 Clifford Geertz, Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme, Frankfurt am Main (Suhrkamp) 1995, 7-43; auch Herrmann greift Geertz für die Klärung des Begriffs „Kultur“ auf (vgl. Sinnmaschine [Anm. 25], 44).

28 Zur Kritik siehe Hans Werner Dannowski, ehemaliger EKD-Filmbeauftragter, in: epd Film 1/2001.

29 Dieser Film ist in gewisser Weise eine Ausnahme, da er die zugrunde gelegten Popularitätskriterien nicht im selben Maß erfüllt wie die übrigen, allein nach Zuschauerzahlen ausgewählten Filme. Doch kann an ihm in besonders anschaulicher Weise gezeigt werden, wie sich populäre und avancierte Filmästhetik anspruchsvoll verbinden können und so wird „Pulp Fiction“ zu einer Kontrastfolie für die Beurteilung der inhaltlichen und formalen Spezifika des populären Kinos (vgl. Herrmann, Sinnmaschine [Anm. 25], 13).

30 Mit Sauriern, Batman, Dracula & Co sowie „Titanic“ und dem Film „Sieben“, der ähnlich wie „Pulp Fiction“ ein Beispiel für ‚populäres Kunst kino‘ ist, setzt sich schon

zu „Independence Day“, an denen er seine im ersten Teil erhobenen Thesen zu Kino- und Religionskultur spezifiziert. Als Beitrag zu einer theologischen Hermeneutik der populären Kultur macht er die religiösen Bezüge, bzw. das jüdisch-christliche Erbe der erfolgreichsten Kinofilme dieser Zeit sichtbar. Der Schwerpunkt der Arbeit liegt jedoch auf dem Herausarbeiten der *impliziten* Religion, „auf den Sinnstrukturen also, die erst aus der Perspektive eines spezifischen Religionsbegriffes als religiös interpretiert werden können“ (12). Die religionsähnliche Bedeutung der populären Kultur basiere im wesentlichen auf der Auseinandersetzung mit existentiellen Grundfragen (vgl. 36). Diese werden im Analyse- teil aufgezeigt. Herrmann arbeitet hier mit einem funktionalen Religionsbegriff, der nicht von der (substantiellen) Frage ausgeht, was Religion *ist*, sondern was sie *leistet*.

Drei ästhetische Kategorien – die Liebe, die Natur, das Erhabene – werden innerhalb der Analysen als Sinnstrukturen des populären Films erhoben und theologisch gedeutet.³¹

Dem Filmanalyse- teil folgt nach genauerer Erhebung dieser Kategorien eine abschließende Gegenüberstellung von populärem Film- und traditioneller Religionskultur, in der beide Kulturen ihr jeweiliger Platz zugewiesen wird. Zwar sind Funktionen der alltagskulturellen Sinn- deutung, die früher stärker von der Religionskultur erfüllt wurden, größtenteils in die populäre Kultur übergegangen; die Deutung der großen Transzendenzen an den Wendepunkten des Lebens jedoch ist nach wie vor der Religion vorbehalten (vgl. 240). Kino kann Kasualien wie Taufe, Hochzeit und Tod zwar zeigen, aber nicht begehen. Wenn auch die traditionelle Religionskultur zunehmend an Bedeutung verlieren wird,³² können nach wie vor Bezüge aufgezeigt werden zwischen gegenwarts- und religionskulturellen Sinn- deutungsangeboten (vgl. 241). Kino, auch und gerade das populäre, wird für die theologische Arbeit zu einem zentralen Bezugspunkt (werden müssen) – als Spiegel der Gegenwart, als Sinnmaschine und Wunschgenerator.

einige Jahre vorher Hans-Martin Gutmann auseinander, in: *Der Herr der Heerscharen, die Prinzessin der Herzen und der König der Löwen. Religion lehren zwischen Kirche, Schule und populärer Kultur*, Gütersloh 1998 (Chr. Kaiser/Gütersloher Verlagshaus), bes. 75-146.

31 So lässt sich von einer theologischen Filmanalyse sprechen, die z.B. am Film „Titanic“ aufzeigt, wie die Macht der Liebe über den Tod, das Unverfügbare über die menschliche Hybris siegt; Jack wird zu einem Christus incognito, das Schiff zu einem Gegenbild der biblischen Arche (vgl. Herrmann, *Sinnmaschine* [Anm. 25], 201ff.).

32 Herrmanns abschließende Aussage wird jedoch im Einleitungskapitel von ihm selbst eingeschränkt: „Wie sich die Sinnvermittlungsfunktion der populären Kultur gleichwohl von den Sinndeutungsangeboten der religiösen Tradition unterscheidet, gilt es zu untersuchen“ (49). Als gravierenden Unterschied nennt er ein Beispiel: „Während sich für den Film ‚Titanic‘ in 100 Jahren vermutlich nur noch wenige Cineasten interessieren werden, wird die Geschichte vom Turmbau zu Babel aller Wahrscheinlichkeit nach auch dann noch zum Grundbestand des nach wie vor existierenden Religionsunterrichts gehören“ (ebd.). Als Religionslehrerin ist man hier weniger optimistisch, auch was die eher ungewisse Zukunft des Religionsunterrichtes und -unterrichtens angeht.

Eine Verbindung von Theorie und Praxis stellt das 2000 erschienene Buch „Religion im Kino“³³ vor. Einem Filmanalyseteil, der filmische Topoi wie Monster, Maschinen, Fremdheit und Identität auf ihren religiösen Gehalt hin untersucht, folgt ein von verschiedenen Autorinnen und Autoren verfasster Praxisteil zur Arbeit mit Filmen in der Erwachsenenbildung und der Schule. Diese Unterrichtsentwürfe sowie der Theorieteil befassen sich mit Filmen, die das Spektrum populärer und avancierter Filmkunst exemplarisch vorstellen, von der „Alien“-Tetralogie und Cronenbergs „Die Fliege“ bis zu „Terminator II“ und „Star Wars“.

„Transzendenz im populären Film“ war ein Forschungsprojekt der Hochschule für Film und Fernsehen ‚Konrad Wolf‘ (Potsdam-Babelsberg) und der Hanns-Lilje-Stiftung (Hannover), und so lautet auch das 2001 erschienene Buch.³⁴ Es dokumentiert die Vorlesungen, die von dem Theologen und Filmemacher³⁵ Prof. Lothar Warneke im Wechsel mit Film- und Theologieschaffenden an der Filmhochschule 1998-99 gehalten wurden. Warneke stellt einige theoretische Grundlagen der religiösen Dimensionen im Medium Film vor, die in einem zweiten Teil an Filmen wie „Das Schweigen der Lämmer“, „Independence Day“ und „E.T. – Der Außerirdische“ spezifiziert werden. Intention des Projektes war es, zu verdeutlichen, dass der ‚massenwirksame Film‘ in deutschen Landen endlich die theologische Beachtung und Bearbeitung verdient, welche ihm in anderen Ländern längst zuerkannt worden sind. Wichtige Wissens- und Erfahrungsbereiche, die von Theologie und Kirche nicht mehr angemessen bearbeitet werden, so die Ausgangslage der Studie, wandern aus und treten woanders wieder auf. Themen wie Gewalt, Liebe, Sexualität finden im Film ihren zeitgenössischen Ausdruck. Der Film als das Medium des 20. Jahrhunderts liefert als Spiegel der Gegenwart einen Kommentar zur Welt – so, wie sich auch die Theologie u.a. versteht. Einen Kommentar zur Welt kann die Theologie aber nur dann geben, wenn sie weiß, was der Fall ist. Gerade die Praktische Theologie kann hier als Wahrnehmungswissenschaft verstanden werden; Filme sind dabei ein unverzichtbarer Bestandteil zur Wahrnehmungserweiterung und -vertiefung. Film wie Kirche sind Erzählgemeinschaften, die einander dialogisch bereichern und sich gegenseitig als autonome Partner sehen und stehen lassen können.

Wurde in den Geisteswissenschaften bis in die 60er Jahre, in der Theologie z.T. bis in die 90er Jahre hinein eine strenge Scheidung zwischen Popular- und Hochkultur betrieben, ist diese in einer anzustrebenden offenen und pluralen Gesellschaft nicht mehr haltbar. In der Postmoderne

33 Inge Kirsner/Michael Wermke, Religion im Kino. Religionspädagogisches Arbeiten mit Filmen, Göttingen (Vandenhoeck & Ruprecht) 2000.

34 Lothar Warneke/Massimo Locatelli (Hg.), Transzendenz im populären Film. Beiträge zur Film- und Fernsehwissenschaft. Eine Schriftenreihe der Hochschule für Film und Fernsehen ‚Konrad Wolf‘ Potsdam-Babelsberg, Bd. 95, 42. Jg., 2001.

35 Sein im Westen bekanntester Film ist „Einer trage des anderen Last“, DDR 1987.

steht alles nebeneinander, was auch den Lebensalltag auf der gleichen Ebene bestimmt: Kitsch und Kunst werden ununterscheidbar, der Verdacht der Wirklichkeit als Fiktion tritt neben die ‚Sehnsucht nach mehr‘, die Entlarvung von Sinn als Konstruktion steht neben der Frage, wie man heute leben kann. Das Ende der ‚großen Erzählungen‘ hat Raum geschaffen für viele kleine Geschichten, wie sie in Filmen vorgestellt werden, als Angebote und Möglichkeiten. Gerade der populäre Film hat hier religiös zu nennende Funktionen übernommen. Mythische Kreisläufe von Schuld, Opfer und Erlösung werden immer neu vollzogen und miterlebt. Diese Bewegungen zu benennen und das Christentum als Bruch der ‚ewigen‘ Kreisläufe zu aktualisieren, ist eine der Möglichkeiten der Praktischen Theologie, in den zu aktualisierenden Diskurs „Kirche und Kultur“ einzutreten.³⁶

Inzwischen hat die Bewegung, populäre Kultur überhaupt ‚hoffähig‘ zu machen, weite Kreise gezogen. Seit 1995 gibt es den Arbeitskreis „Populäre Kultur und Religion“³⁷, der jährlich einmal tagt und die Arbeitsergebnisse der auf Gebieten der (Rock- & Pop-)Musik, des Tanzes, der Performance, des Films und der Trivilliteratur Forschenden exemplarisch vorstellt und aus dem zahlreiche Veröffentlichungen hervorgehen, welche die Welthaltigkeit der Theologie demonstrieren³⁸ und reiz-

36 Vgl. meinen Artikel Film und Religion (Anm. 16), 127, sowie die Kritik an „Gestaltung und Kritik. Zum Verhältnis von Protestantismus und Kultur im neuen Jahrhundert“, das Impulspapier der EKD und der VEF (EKD-Texte Nr.64), Hannover 1999, von Andreas Mertin, Karin Wendt u.a. in: τα κατοπτρίζόμενα. Magazin für Theologie und Ästhetik 1 (1999), Heft 4; sowie von der Vfn., in: a.a.O. 2 (2000) Heft 6 (alle einzusehen, auszudrucken und zu beziehen über „www.theomag.de“); sowie von Gotthard Fermor, Welche Gestaltung, welche Kritik? Kulturtheologische Impulse für die Gemeindekulturpädagogik; in: ders./Günter Ruddat/Harald Schroeter-Wittke (Hg.), Gemeindekulturpädagogik (Hermeneutica 11), Rheinbach-Merzbach (CMZ) 2001, 21-39, sowie von Jörg Herrmann, Sinnmaschine (Anm. 25), 44.

Der Text des Impulspapiers ist einer der ersten Früchte des Konsultationsprozesses der Evangelischen Kirchen, der eine neue Verhältnisbestimmung von Kultur und Protestantismus zur Jahrtausendwende schaffen soll. Im Vorwort werden einige kritische Stimmen aufgeführt, die besagen, das Christentum sei dabei, seine kulturprägende Kraft einzubüßen. Die Herausgeberinnen des EKD-Textes setzen ihre Auffassung dagegen, nach der die Kirchen nach wie vor eine wichtige kulturelle Rolle einnehmen und ihnen im kulturellen Wandel neue Aufgaben zuwachsen. Nun kommt es darauf an, in Auseinandersetzung mit der Kultur der jeweiligen Gegenwart eine spezifische kulturelle Gestalt anzunehmen. Ausgehend von der Inkulturation des christlichen Glaubens als menschlicher Entsprechung zum göttlichen Inkarnationsgeschehen wird das Verhältnis von Protestantismus und Kultur in exemplarischen Begegnungsfeldern entfaltet. Dies sind z.B. Alltagskultur, Bildung, Medien, Kunst und Erinnerungskultur. Auffällig ist dabei, dass die bildende Kunst ein ganzes Kapitel einnimmt, der Film jedoch ganz allgemein als kurzes Stichwort unter „Jugendkultur“ abgehandelt wird.

37 Unter www.akpop.de hoffentlich bald im Internet zu finden.

38 Über „Krimis, Kino und Gott oder Geld“ berichtet z.B. Hans-Martin Gutmann in seinen drei Aufsätzen, die auf verschiedene Weise Felder aktueller Religiosität in den Blick nehmen, siehe ders., Das Geschenk, das die Gewalt verschlingt, Wuppertal (foedus-Verlag) 2001; vgl. auch Bernd Beuscher (Hg.), Balancé – Gespräche über Theologie, die

volle Allianzen eingehen³⁹. Inwiefern Film Religion *ist*, wird auch in Form verschiedener Projekte untersucht und vorgestellt, die den Vorteil haben, schneller auf aktuelle Filme und popkulturelle Phänomene reagieren zu können, als es die wissenschaftliche Arbeit leisten kann.

IV. Praxisprojekte zu „Film und Religion“

1. Kino Raum Kirche: „Subfiction 2“ von Maix Mayer im Hospitalhof Stuttgart

Kunst in der Kirche hat, gerade in der Hospitalkirche, eine lange Tradition. Die sakrale Atmosphäre des Kirchenraumes lädt dazu ein, vor Bildern, Objekten, Installationen lange zu verweilen. Den einander erhellenden, einander brechenden und manchmal verwirrenden Verbindungen nachzugehen, die sich daraus ergeben, dass Kunst an einem solchen besonderen Ort gezeigt wird, der selbst schon eine lange Geschichte hat, eigene Kunstwerke beherbergt. Den Zeitrhythmus – wie viel Verweildauer sie den Objekten jeweils zugestehen – bestimmen die Kunstbetrachtenden selbst, solange die Bilder sich nicht bewegen. Ganz anders stellt sich die Kunstbetrachtung dar, wenn es sich bei der Installation um einen *Film* handelt. Oder gar um *zwei* parallel laufende Filme, wie sie bei der Ausstellungseröffnung der Werke von Maix Mayer am 16. März 2001 in der Hospitalkirche gezeigt wurden, oder besser: *innerhalb* der Hospitalkirche. Die dogmatischen, ästhetischen Probleme, die sich aus der Filmprojektion in einer Kirche ergeben können, wurden raffiniert gelöst. So wie es in manchen Kirchen eine Kapelle innerhalb des Kirchenraumes gibt, die etwas Besonderes beherbergt, das nicht sofort einsichtig ist, wurde ein eigener Raum für den Film geschaffen. Durch die Abteilung des hinteren Kirchenraumes wurde eine Kino-Kirche innerhalb des Kirchenraumes installiert, eine Wand an der Empore befestigt, die lediglich rechts und links einen schmalen Durchgang ließ. Auf diese Wand wurden die Filme projiziert, sie wurde zur Leinwand. Auch das Verdunkelungsproblem wurde auf diese Weise gelöst, die praktischen und theoretischen Einwände umgangen.

Film ist ein eigenes Lebewesen; es bestimmt seinen Rhythmus selbst. Der Film gibt im Allgemeinen einen totalitären Rezeptionsstatus vor, er

die Welt braucht, Münster (LIT) 2001; ferner ders./Dietrich Zilleßen, Religion und Profanität. Entwurf einer profanen Religionspädagogik, Weinheim 1998 und ders., Artikel „Profane Religionspädagogik“, in: Lexikon der Religionspädagogik, hg. von Norbert Mette u. Folkert Rickers, Neukirchen-Vluyn (Neukirchener) 2000, Band 1, 855-859.

39 „Frauliche Autorität als Heilmittel für den zum Tode erkrankten Mann“ – so der Titel einer bislang unveröffentlichten Seminararbeit (Universität Basel, Wintersemester 1999/2000) des Theologiestudierenden Michael Brunner, der, inspiriert von Kierkegaards Begriff der ‚Verzweigung‘, nachfragt, unter welchen Bedingungen die Männlichkeit eines James Bond 007 sich heute noch ‚behaupten‘ kann.

gibt vor, was gespielt wird. Er schafft eine eigene Wirklichkeit, eine Filmlänge lang und lässt in dieser Zeit kein anderes Bild neben sich gelten. Film hat die Qualität und den Anspruch eines Traumes, der den Geist gefangen nimmt und zu seiner einzigen Wirklichkeit wird. Auch die Kirche ist ein zentralistischer Raum; der Gekreuzigte vorne in der Mitte bestimmt die Wahrnehmung, und prägt sowohl die Worte, die gesprochen werden, wie auch die ausgestellten Objekte. Durch die Wand, die zwischen den Kino- und den Kirchenraum gezogen wird, tritt das Kreuz für die Kinobesucher in den Hintergrund. Aber es *bleibt* dahinter, unsichtbar-bestimmend. Zwei Räume innerhalb eines Raumes: Kino und Kirche verweisen so aufeinander, ohne einander zu vereinnahmen. Die Möglichkeit zum Dialog und die Wahrnehmung von Differenz zwischen zwei unterschiedlichen Erzählgemeinschaften werden auf diese Weise eröffnet.

Dies ist das Setting für Maix Mayers Film *Subfiction 2*, der aus zwei Filmen besteht, die nicht nach- sondern nebeneinander gespielt werden. „Erlösung“ ist sein Thema, und dies wird auf vielfältige Weise durchgespielt, inhaltlich, räumlich und durch die Verbindungen, die sich durch die Beziehungen zu seinen übrigen ausgestellten Objekten und der Kirchenkunst im Raum ergeben. „Was der Betrachter hier auf dieser Leinwand projiziert sieht, der Fiktion, der er beiwohnt, das ist die Geschichte, ist der Prozess selbst, die er, den er in Gang setzen muss, um den Film zu verstehen, um sich den Film anzueignen“ – so heißt es im Vorspann von *Subfiction 2*. Und wer diesen langen Satz beim ersten Lesen nicht gleich versteht, wird es erleben. Der hohe Reflexionsgrad des Vorspanns wird von den bewegten Bildern des Films, bzw. der Filme eingelöst. *Subfiction*. Das, was der Wahrnehmung zugrunde liegt, was Fiktion überhaupt ermöglicht, wird sichtbar, spürbar gemacht, zumindest in Ansätzen, das der Erzählung Zugrundeliegende, das eigene Bewusstsein. Filmrezeption und Filmreflexion kommen so in *Subfiction 2* zusammen. Die Rezipierenden schaffen den Film, den sie sehen, selbst; das Gehirn verbindet die 24 Bilder pro Sekunde zu einem laufenden Film. Gesteigert wird diese Wahrnehmungsleistung durch zweimal 24 Bilder pro Sekunde; das Auge springt zwischen den beiden parallel laufenden Filmen hin und her, es wählt aus, das Gehirn arbeitet an den Verbindungen zwischen den bewegten Bildern. Beide Filme zeigen die gleichen Figuren, Gebäude und bizarren Stillleben, die unterschiedliche Aspekte desselben Themas zeigen.

Ein bestimmendes Motiv ist die Architektur. Von einer jungen Architektin werden wir durch verschiedene Gebäude geführt und mit ihren Reflexionen konfrontiert. Sie beschreibt die Sucht des Menschen nach der Errichtung von Gebäuden als Verlust der Unschuld, wie sie ihn auch bei sich selbst erlebt hat. Architektur zeugt von der Sehnsucht, sich die Erde anzueignen, als Heimat und zugleich als Untertanin. Gleichzeitig weisen die Gebäude nach oben, weg von ihrem Urgrund. Der Mensch wird als Architekt zum Schöpfer, der die Welt noch einmal erschaffen will und doch auf das Material angewiesen ist, das die Welt ihm bereithält.

Dieses Bild der Architektur verweist auch auf die Bewegung des Films. Auch er ist eine zweite Schöpfung, die über das Vorfindliche hinaus- und gleichzeitig tiefer in sie hineinweist.

Dies kommt in Maix Mayers künstlerischem Credo zum Ausdruck, mit dem wir im Vorspann von Subfiction 2 bekannt gemacht werden: „Ich glaube an die Wirklichkeit der Bilder und an die Bilder der Wirklichkeit.“ Es hat etwas Berausches an sich, die Wirklichkeit der Bilder sich im und durch Film einzuverleiben, der Wiedererschaffung der Welt beizuwohnen. Ein Bild dafür ist in Subfiction 2 der riesige Fliegenpilz, in den die junge Architektin immer wieder lustvoll hineinbeißt. Eine Droge, welche die Wahrnehmung zugleich trübt und erweitert, durch zeitweilige Unschärfe eine neue Klarheit schafft: Dass auch unsere Wirklichkeit aus Bildern besteht, an die wir glauben müssen, um leben zu können. Film ist, wie die Religion, ein Utopie-Biotop, das Distanz zur Wirklichkeit schafft, der sie doch entnommen sind. Es bleibt zu hoffen, dass es noch viele Projekte geben wird, die solche Verbindungen erhellen. Christliche und filmische Lichtspiele erzählen davon, was der Fall ist und was sein könnte: denn *eine* Welt ist nicht genug.

2. Filmgottesdienste: Teamwork in der Friedenskirche Stuttgart

Eine besondere Herausforderung stellt der Versuch einer Verbindung zwischen den unterschiedlichen Liturgieformen Film und Gottesdienst dar.⁴⁰ Wird der Film nicht als autonome Kunstform betrachtet, kann er theoretisch als Text ‚verarbeitet‘ und als Predigtgrundlage in den Gottesdienst eingebaut werden. Achtet man aber die Eigenständigkeit des Films und will ihn doch in irgendeiner Weise innerhalb eines Gottesdienstes zugänglich machen, bedeutet dies immer einen mehr oder weniger befriedigenden Kompromiss.

Kirche zum Kino zu machen, ist zunächst einmal sehr spannend. Wurden in den Anfängen der Filmgeschichte die Filme in kirchenähnlichen Theatersälen aufgeführt und mit Kino-Organen begleitet, also das Kino zur Kirche gemacht, wird dieser Prozess nun umgekehrt. Die bewegten Bilder gelangen in einer Kirche an einen Ort (zurück), der sie neu auslegt und der durch die filmische Handlung ebenfalls neu interpretiert werden kann. Besonders eindrucksvoll wirkt dieses Geschehen bei der Aufführung eines Stummfilms, der mit einer Orgel begleitet wird.⁴¹ Mit einem Stummfilm –

40 Eine der ersten entsprechenden Versuchsreihen wurde in der St.-Johannis-Kirche in Hamburg-Harvestehude gestartet, siehe dazu Thies Gundlach, Bilder-Mythen-Movies. Gottesdienste zu Unterhaltungsfilm der Gegenwart, in: Pastoraltheologie 83, 1994, 550-563, und ders., Das Böse im Film, in: Pastoraltheologie 87, 1998, 425-441

41 So geschehen in der Kino-Kirche in Stuttgart-Rot im März 1997, wo Kantor und Filmmusiker Jürgen Schwab „Intolerance“ von D.W. Griffith (USA 1916) drei Stunden lang begleitete. Während des Kirchentages 1995 in Hamburg wurde auch die St.-Johannis-Kirche in Hamburg-Harvestehude zum Kinotempel, siehe: Thies Gundlach/Jörg Herr-

Charlie Chaplins „City Lights“ (USA 1931) – begann im Herbst 1999 eine Reihe von Filmgottesdiensten in der Friedenskirche Stuttgart, die im Januar 2001 vorläufig abgeschlossen wurde. Jeweils Sonntagsabends um 19 Uhr – als Zweitgottesdienst – wurde zunächst eine gottesdienstliche Feier angeboten, die thematisch um den in einem Ausschnitt gezeigten Film kreiste; dieser wurde im Anschluss (gegen 20 Uhr) jeweils in voller Länge gezeigt. Es wurden v.a. populäre Filme der neunziger Jahre ausgewählt, die gerade noch kein Mainstream und auch kein absolutes Programmkinomedium waren, gutes Kino „dazwischen“ – von Baz Luhrmanns „Shakespeares Romeo und Julia“ (1997) über Peter Weirs „Fearless“ (1993) und „Die Truman Show“ (1998) bis hin zu „Gattaca“ (Andrew Niccol 1998). Sie eröffneten Themenkreise wie „Konstruktion der Wirklichkeit“, „Zweite Schöpfung“ sowie Liebe, Opfer, Tod und Gewalt. Durch literarische und/oder biblische Lesungen, ‚eingespielte‘ Gespräche über die jeweiligen Texte und neben Gemeindeliedern auch ‚Konservenmusik‘ wurde das durch den Film vorgegebene Thema in Zusammenhang mit anderen kulturellen und religiösen Bezügen entfaltet. Es entstand dabei eine Collage aus verschiedenen Texten und Musikformen, also unterschiedlichen Elementen, die durch ihre Gleichzeitigkeit im (liturgischen und kirchlichen) Raum miteinander in Beziehung gebracht wurden. Da keine Erklärungen oder Überleitungen dazwischen gegeben wurden, blieb es den einzelnen überlassen, einen möglichen Bezug jeweils selbst herzustellen. Dieses Verfahren entspricht der äußeren Erscheinung der Friedenskirche, wo mit dem Kirchturm ein „altes“ Element neben einem neuen steht. Eine Verbindung wird nur durch die (räumliche) Nähe beider Elemente geschaffen; alles andere liegt im Auge der Betrachtenden.

Durch die hier vorgestellte Form des Filmgottesdienstes sollte der Einsicht Raum gegeben werden, dass die beiden Totalität beanspruchenden Systeme Kino und Kirche nicht feindlich gegenüberstehen, sondern dialogisch korrespondieren sollten. Film und Gottesdienst wurden als zwei Größen nacheinander vorgestellt; der eine im Gottesdienst vorgestellte Filmausschnitt war in sich verständlich und abgeschlossen. Andere mögliche Modelle, wie etwa das Zeigen mehrerer Filmausschnitte innerhalb des Gottesdienstes, wurden verworfen, weil man auf diese Weise weder dem Film noch dem Gottesdienst gerecht werden würde. So stand der eine Ausschnitt als *pars pro toto* in der Mitte der Feier, als Predigttext gewissermaßen. Das Medium Film konnte so im Anschluss an die Feier uneingeschränkt Raum gewinnen.⁴²

mann/Inge Kirsner/Michael Rose, Dem Herrgott Konkurrenz machen?, in: Rüdiger Runge (Hrsg.), *Gesehen – gehört – erlebt. Kirchentag '95*, Gütersloh (Gütersloher Verlagshaus) 1995, 226-231, 226f.

42 Vgl. dazu ausführlicher Inge Kirsner, *Kino – Raum – Kirche*, in: Manfred Richter (Hg.), *Kirchenraum als Kunstraum* (erscheint voraussichtl. 2002) und dies., *Die Leinwand als Leib Christi?*, in: Kirsten Beuth/Benita Joswig/Gisela Matthiae (Hg.), *[Arbeitstitel:] Skizzen, Positionen und Kritik – ein Dialog zwischen Kulturschaffenden und Theologinnen* (erscheint voraussichtl. 2002).

3. Filmabende und Filmreihen im Kino

Auch der Kultort Kino selbst kann zu einem Raum werden, wo auf vielfältige Weise religiöse Bezüge vorgestellt und diskutiert werden. Eine lange Tradition hat hier das Hamburger Abaton-Kino in Zusammenarbeit mit der Evangelischen Medienzentrale und der Katholischen sowie der Evangelischen Akademie.⁴³ Durch einführende Vorträge und/oder das Angebot einer an die Filmsichtung anschließenden Diskussion wird dem Publikum die Möglichkeit eröffnet, eigenes Erleben mit anderen, auch theologischen Zugängen in Verbindung zu bringen. Ein ähnliches Projekt lief von 1996-1999 im Kommunalen Kino Stuttgart in Zusammenarbeit mit dem Ev. Bildungswerk und der Ev. Medienzentrale Stuttgart.⁴⁴ Im Kölner „Cine-Oval“, dem „Pappschachtelkino der besonderen Art“, laufen in Zusammenarbeit mit der Melanchthon-Akademie Filmreihen wie „Intimität vor der Linse“, wo u.a. das Phänomen „Big Brother“ genauer in den Blick genommen wird. Entsprechende Seminarnachmittage, Vorträge und Podiumsdiskussionen machen die praktisch-theologische Dimension von Themen bewusst, die, wie beispielsweise „Big Brother“, über eine ‚instinktive‘ Abwehr im bildungsbürgerlichen Milieu hinaus bisher kaum einen reflexiven Ort haben.⁴⁵

V. Fazit

Es ist eine weites Feld für die wissenschaftlich-theologische Forschung, zu reflektieren, wo Religion heute ihren Ort hat und welche Möglichkeiten für die Kirche gerade aufgrund ihrer schwindenden Bedeutung als Institution eröffnet werden. Denn menschliche und göttliche Freiheit kann nur in einem Spielraum verwirklicht werden, in dem (Kirchen-)Mauern fiktive bzw. flexible Grenzen sind – oder GrenzgängerInnen erwünschte Mitspieler. Vielleicht kann so die Praktische Theologie von einer Wahrnehmungswissenschaft zu einer Verführungswissenschaft⁴⁶ werden, die Lust macht

43 Vgl. Jörg Herrmann, Zusammenarbeit mit einem Programm kino am Ort, in: Rüdiger Runge (Hg.), a.a.O. (Anm. 41), 1995, 230f.

44 Die entsprechende Chronologie findet sich in: Helmut A. Müller (Hg.), Der Bildung ein Haus. Zwanzig Jahre Hospitalhof Stuttgart und Evangelisches Bildungswerk, Stuttgart 2000 (Edition Hospitalhof), 360f.

45 Ermöglicht wurde und wird diese Arbeit durch die Einrichtung einer kirchlichen Sonderdienst-Stelle im Fachbereich Kommunikation und Medien der Melanchthon-Akademie in Köln, die momentan von Pastor Gerhard Wenzel wahrgenommen wird, der die o.g. Projekte gemeinsam mit Pastor Thomas vom Scheidt entwickelt und durchgeführt hat.

46 Auf die ‚Verführung‘ kam ich durch einen noch nicht veröffentlichten Aufsatz von Harald Schroeter-Wittke, der den Begriff der Praktischen Theologie als Entdeckungswissenschaft reizvoll vorführt, in: ders., Praktische Theologie als Performance – Ein religionspädagogisches Programmheft mit 7 Programmpunkten, in: Eberhard Hauschildt/Ulrich Schwab (Hg.), Praktische Theologie im neuen Jahrhundert, Stuttgart u.a. (Kohlhammer, erscheint voraussichtl. 2002).

auf das Entdecken göttlicher Spuren in menschlichem Erleben und menschlicher Erfahrung.

Filme verführen zur Erkenntnis, glaubt auch Peter Sloterdijk: „Wer ins Kino geht, riskiert immer eine anthropologische Lektion“⁴⁷. Profaner ausgedrückt: Möglicherweise kommt man aus dem Kino anders heraus, als man hineingegangen ist – und riskiert vielleicht auch eine theologische Lektion. Die Frage wäre nun, ob durch den Film, diesem „Medium der Konkretisierung“, manche theoretischen Kategorien „erst zu ihrer Wahrheit gelangen“ (Slavoj Žižek). Werden ohne Filme bestimmte Gedanken gar nicht gedacht? Gelangen sie erst durch den Film zu sich? Solche Fragen wären Gegenstand einer Filmtheologie. Vielleicht wird so aus der Frage „Kino statt Kirche?“ (wieder) ein selbstverständliches „Kino *und* Kirche *und* ...“!

Abstract

Dialogue with movies is an outstanding challenge for theological researchers. It is the appropriate interrelation between church and the movie world. In regard to this dialogue quite a lot has been done in the last ten years in Germany, and the author introduces some of the most important books and presents several projects where movies were combined with proper church practice. Exploring the process of inquiring the religious implications of movies, the article identifies three hermeneutical stages, beginning with the perspective of “religion in the movies”, followed by the main idea “religion of the movies” and, at last, leading to the thesis “the movies are religion”.

47 Zitiert nach Tom Holpert, Das Problem, ob unser Lachen intelligent ist, in: Literaturen. Das Journal für Bücher und Themen, 3/4/01, 105.