

Charles Martig, Joachim Valentin, Karsten Visarius (Hg.)

# **Räume, Körper und Ikonen**

**(Post-)Konfessionelle Filmikonographien**

**SCHÜREN**

# Inhalt

*Charles Martig, Joachim Valentin, Karsten Visarius*  
**Vorwort der Herausgeber**

7

## I. Einleitungen

*Georg Seeßlen*

### **Gottes Bild im Lichtspielhaus**

Anmerkungen zu einem prekären Verhältnis im Bewegungsbild

13

*Boris Groys*

### **Topologie der Kunst**

Ikonoklasmus als Verfahren: Ikonoklastische Strategien im Film

47

*Karsten Visarius*

### **Der Film im Bilderstreit**

Spirituelle Bildpraxis am Beispiel des russischen Films

63

*Werner Schneider-Quindeau*

### **Afterimages**

Über die Langzeitwirkung konfessionell geprägter Kulturen im Film

85

## II. Wie kommt Gott in den Film?

### **Überlegungen zu Geist und (Film-)Material**

*Joachim Valentin*

### **Inkarnation und Filmbild**

99

*Charles Martig*

### **Kim Ki-duk und seine Körper**

Vom Aufheben der Seele in Körperlandschaften

115

*Stefanie Knauß*

### **Körper sein und Körper werden**

Drei Momente von Inkarnation in den Filmen von Pedro Almodóvar

129

*Karsten Visarius*

**Yasujiro Ozus Entfaltungen der Zeit**

Eine Wiederbegegnung mit Paul Schraders «Transcendental Style in Film» 145

### III. Maria und andere Frauengestalten

*Teresia Heimerl*

**Mütter und dämonische Verführerinnen**

Religiöse Stereotypen des Weiblichen im Hollywoodkino und ein Exkurs zu Lars von Triers ANTICHRIST 157

*Reinhold Zwick*

**Gesichter Marias im Jesusfilm**

175

*Reinhold Zwick*

**Maria transfigurativ**

Eine Nahaufnahme am Beispiel von Pier Paolo Pasolinis EDIPO RE 197

*Roland Wicher*

**Die Pietà im Kino Martin Scorseses**

Ästhetische Transformationen einer religiösen Figur 217

### IV. Filmästhetische Formen der Überschreitung

*Doris Agotai, Marcel Bächtiger*

**Der Raum der Nacht**

229

*Joachim Valentin*

**Spiegel, Reisen, Klänge**

Jim Jarmuschs Filme eröffnen Räume jenseits der Alltagsrealität 245

*Charles Martig*

**Der Zeit enthoben – Terrence Malick, Lars von Trier und Carlos Reygadas**

261

### V. Anhang

**Filmografie und Filmindex**

286

**Autorenverzeichnis**

294

Charles Martig, Joachim Valentin, Karsten Visarius

## Vorwort

Heiliges und Sakrales bringt sich auch im jüngeren Spielfilm immer wieder, oft auf unerwartete Weise, in Erinnerung. Dies gilt trotz vielfach voranschreitender Säkularisierung. Nicht immer wird es aber, zumal in seiner je eigenen konfessionellen Prägung, als solches erkannt. Vielmehr erleben wir, dass das Film-Feuilleton religiöse Konnotationen, wie sie aktuell etwa in den Arbeiten Lars von Triers, Carlos Reygadas', Kim Ki-duks oder Terrence Malicks vorkommen, nicht erkennt, ignoriert oder bestenfalls als unzeitgemäß, kitschig oder unterkomplex denunziert.

Hier auf die nicht selten nonverbal und filmästhetisch vermittelten religiösen Dimensionen hinzuweisen ist eine Intention dieses Bandes, der durchaus mit dem Anspruch eines Handbuchs zum Thema daherkommt oder doch eines repräsentativen Überblicks, der über aktuelle Methodendebatten und die Darstellung von exemplarischem Filmschaffen hinausgeht. Doch wir wollen eigentlich noch eine Schicht tiefer graben: Zunächst scheint die Thematik der Konfessionalität in Filmikonographien so banal wie naheliegend, und man kann fragen, wieso hier noch keine deutschsprachige Publikation vorliegt. Hat nicht Richard A. Blake in seinem Band *Afterimage* den katholischen Hintergrund des Schaffens von Regie-Größen wie Scorsese, Hitchcock und Ford bereits hinlänglich offengelegt? Fellini, Bresson und Pasolini sind allein schon wegen ihrer Genres und Themenwahl eindeutig zuordnenbar. Regisseure wie Ingmar Bergmann und Thomas Vinterberg bedürfen auch keiner weiteren konfessionellen Einordnung – man erkennt sie als Protestanten. Ähnliches gilt für die orthodoxen Christen Andrej Tarkovskij, Aleksandr Sokurov und Theo Angelopoulos.

Natürlich wird die konfessionelle Filmsprache der Autoren nicht nur durch die bloße konfessionelle Zugehörigkeit bestimmter Merkmale geprägt. Blake schreibt zwar, Katholiken liebten das Sakramentale, das Gewissen, die Solidarität, den geistlichen Mentor und das Heilige. Protestanten neigen hingegen zum Individualismus und zum Bildersturm, während Orthodoxe die nonverbale Anschauung der Ikone ins Bild bringen, welche sie als Türöffner für das Unsichtbare und Transzendente, für das Unvorstellbare und Ungeheure begreifen. Und natürlich wäre zu ergänzen, dass das Auftauchen jungfräulicher und mütterlicher Frauenfiguren im katholisch und orthodox geprägten Kino offenbar enger an die Figur Mariens gebunden ist als in anderen

Herkunftsgebieten. Doch sind damit schon alle Dimensionen von Konfessionalität im Filmbild erschöpft?

Oder wird nicht im Einzelnen ästhetisch detaillierter gearbeitet? Kann man vielleicht sogar den von Paul Schrader 1972 postulierten *transcendental style in film* noch genauer identifizieren, als es dem jungen Drehbuchautor in seinen in der Rückschau doch eher schablonenhaften Film-Analysen und seinem Furor gegen die menschengemachte Transzendenz im biblischen Sandalen-Kino Hollywoods gelungen ist? Lässt sich *transcendental style* nicht auch in seinen verschiedenen Facetten der Lichtregie, der Heterotopie, des Sounds und der Zeitdimension, also in Räumen, Körpern und Ikonen noch einmal konfessionell verorten? Und sind vielleicht auch – wie im Werk von Triers und Reygadas – transkonfessionelle Symptomaten oder wie bei Ozu und Kim Ki-duk Aspekte einer asiatischen Inkulturation des Christlichen wahrnehmbar?

Wir haben ausgewiesene Filmexperten verschiedener Konfessionen um Antworten auf diese Fragen gebeten und sind so zu einer weit gespannten *tour d'horizon* des klassischen und zeitgenössischen Films gekommen. Nach einem methodisch orientierten Einleitungsteil, in dem der enzyklopädische Überblicksartikel von Georg Seeßlen ebenso hervorzuheben ist wie Boris Groys kongeniale Überlegungen zu ikonoklastischen Strategien im Film, folgen Überlegungen zu Geist und (Film-) Material. Denn das Verhältnis zwischen Geist und Leib ist ja tatsächlich eines, das sich in der zentral vom Dogma der Inkarnation geprägten Bilder-Religion Christentum in völlig anderer Weise stellt als in anderen Religionen. Auffällig, dass sich hier mit Yasujiro Ozu und Kim Ki-Duk zwei geradezu gegenläufig («protestantisch» und «katholisch») agierende *asiatische* Filmemacher in den Vordergrund drängen – wobei der hier kontrovers diskutierte Fall Ozu in Erinnerung bringt, dass auch die Wahrnehmungen und Zuschreibungen der Rezipienten an den Erscheinungen der Transzendenz mitwirken, bei Schraders Ozu-Lektüre etwa seine calvinistische Herkunft. Das Auftauchen des Spaniers Pedro Almodóvar in diesem zweiten Teil des Bandes hingegen war zu erwarten.

Wenn im dritten Teil des Bandes Überlegungen zu Maria und anderen Frauengestalten folgen, kommt das im weitesten Sinne italienische Kino Scorseses und Pasolinis zum Zuge, doch der weite Horizont, den Reinhold Zwick in seinem Überblick zu Gesichtern Marias im Jesusfilm aufreißt, zeigt eine unerwartete Vieldimensionalität und nationale Prägung der Marienfigur eben nicht nur im italienischen, sondern auch im US-amerikanischen und französischen Kino. Teresia Heimerls Beitrag verweist uns dagegen auf die Schattenseite der hehren Marienfigur und macht uns so darauf aufmerksam, dass widerständig-heilige Frauen und Dämoninnen – mythischen und heidnischen Ursprungs – im Film eine mindestens ebenso starke Wirkungsgeschichte entwickelt haben wie die Mutter Gottes.

Filmästhetische Formen der Überschreitung (lat. Transzendenz) bilden den zugegebenermaßen eklektischen und gewagten Abschluss des Bandes. Vorsichtige und zugleich filmästhetisch dichte Beschreibungen aus Regionen scheinbar ohne Bezug zu Religion oder gar Konfession wie der «Raum der Nacht» im Film, «Spiegel, Reisen und Klänge im Werk Jim Jarmuschs» und schließlich ein Vergleich der eigentlich unvergleichlichen Arbeiten von Malick, Trier und Reygadas unternehmen Erkundungen in jene Regionen, in denen Religion noch nicht anwesend, aber auch nicht völlig abwesend ist. Hier wird deutlich, was Georg Seeßlen zu Beginn treffend bemerkt: «In Religion und Kino begegnen sich zwei Abbildungs- und Bildersysteme, die man auch insofern als komplex bezeichnen kann, als sie nie «zu Ende erklärt», rationalisiert oder auch nur «stabil» sein können. Sie durchdringen sich daher auf mannigfache Weise, offen und verdeckt, solidarisch und destruktiv, historisch und anti-historisch. Doch in beiden Systemen geht es um das Sichtbarmachen des Unsichtbaren. Oder, um es mit Heidegger zu sagen: «Alles Wesen ist in Wahrheit bildlos». Und so einleuchtend es für die christliche Religion sein mag, in allen Bildern nur Hinweise auf ein bildloses Wesen hinter ihnen zu sehen, so schwierig ist es, zu erklären, dass auch das Kino in Wahrheit nicht Bild und Dialog, sondern eben das ist, was Nicht-Bild und Nicht-Dialog ist: Das Nicht-Sichtbare und das Nicht-Gesprochene, das sich aus einem Beziehungsgeflecht des Sichtbaren und Gesprochenen ergibt.»<sup>1</sup>

Unser Dank gilt allen Autorinnen und Autoren des Bandes für das Zur-Verfügung-Stellen Ihrer Texte, Michael Staiger für die gewohnt souveräne Gestaltung des Covers, Elisabeth Drescher für die Erstellung der Filmografie, dem Schüren Verlag für die Betreuung und Bewerbung, der Cinémathèque suisse in Zürich für die ausgiebigen Fotorecherchen sowie dem Gemeinschaftswerk der evangelischen Publizistik und dem Frankfurter Haus am Dom für die Finanzierung der Drucklegung.

*Frankfurt und Zürich, im Frühling 2013*

1 G. Seeßlen, Artikel in diesem Band, S. 24.

Georg Seeßlen

# Gottes Bild im Lichtspielhaus

## Anmerkungen zu einem prekären Verhältnis im Bewegungsbild

In Religion und Kino begegnen sich zwei Abbildungs- und Bildersysteme, die man als komplex bezeichnen kann, da sie nie «zu Ende erklärt», rationalisiert oder auch nur «stabil» sein können. Sie durchdringen sich daher auf mannigfache Weise, offen und verdeckt, solidarisch und destruktiv, historisch und anti-historisch. Doch in beiden Systemen geht es um das Sichtbarmachen des Unsichtbaren.

### **Teorema, oder Jakobs unentschiedener Kampf**

Eines der wundersamsten, schönsten und schrecklichsten Gottesbilder in der Bibel findet sich in Genesis 32, 23–33. Es ist eine der Geschichten um Jakob, ohnehin eine besonders poetische und dunkle Gestalt dieser Texte. Der Held, auch sonst nicht gerade frei von Sünden, hat sich das Erstgeburtsrecht gegenüber seinem Zwillingsbruder Esau mit ziemlich üblen Tricks erschlichen, und ist dann aber vorsichtshalber doch lieber vor der Rache des Bruders geflohen. In der Fremde hat er es zu Frauen und Mägden, zu Vieh und Reichtum gebracht. Jetzt aber steht Esau mit 400 Mann ganz in der Nähe. Um ihn zu beschwichtigen, sendet Jakob ihm eine Herde entgegen. (Esau, so entnehme ich dem Text, weiß nicht so recht, was er von dieser Geste halten soll). In der Nacht schickt Jakob auch seine beiden Frauen, seine Mägde und seine elf Söhne über den Fluss, nur er selber bleibt zurück. Da erscheint ein Fremder, und es beginnt ein furchtbarer, langer Ringkampf. Keiner kann einen entscheidenden Vorteil erringen, schließlich schlägt der Fremde Jakob so heftig gegen das Hüftgelenk, dass es ausgerenkt wird. Trotzdem lässt Jakob nicht locker, bis der andere schließlich das Ende des Kampfes verlangt, da die Morgenröte aufsteigt. Aber Jakob gibt zurück: «Ich lasse dich nicht, es sei denn, du segnest mich». Und der Fremde tut es und gibt Jakob einen neuen Namen: Israel, der «Gottesstreiter». «Denn mit Gott hast du gestritten und gewonnen». Und auch dem Helden selber ist klar, dass etwas Ungeheuerliches geschehen ist: «Ich habe Gott von Angesicht zu Angesicht gesehen und bin doch mit dem Leben davon gekommen».

Wer dieser Fremde ist, jenseits dieser nur scheinbar eindeutigen Aussage, das kommt darauf an, wie tief man in die Textschichten vordringen mag. Ursprünglich war es wohl ein Flussgott, eher eine Art Dämon, eine «Erscheinung» sodann, eine Traumgestalt, und seit der Renaissance einigt sich die christliche Ikonographie auf ein Bild mit dem Titel «Jakobs Kampf mit dem Engel», der bei Gauguin wiederum zu einer Vision bretonischer Bäuerinnen nach einer offensichtlich besonders ergreifenden Predigt wird. Aber im Text wissen es sowohl der Fremde als auch Jakob besser. Kein alter Dämon unter vielen, kein metaphorischer Engel, und auch kein bloßer Traum (obwohl Jakob ein großer Träumer vor dem Herrn war: er hat, unter vielem anderen, die «Jakobsleiter» erträumt, eine architektonische und, wenn man so will, eine kinematografische Verbindung zwischen der Erde und dem Himmel): Das Verborgene wurde sichtbar und blieb doch verborgen.

Auch was die Natur dieses «Ringens» anbelangt, so können wir uns dieses und jenes vorstellen. Es mag, ganz direkt, ein körperlicher Kampf sein. Lieber stellen wir uns ein Bild für das «geistige Ringen» vor. Aber machen wir uns nichts vor, in diesem Bild steckt auch eine sehr heftige sexuelle Konnotation. Das ist das Schöne an diesem Bild: Alles ist möglich. Und nichts ist beliebig. Es gibt nur einen Film, der dem Gottesbild Jakobs sehr nahe gekommen ist: Pier Paolo Pasolinis *TEOREMA* (*TEOREMA – GEOMETRIE DER LIEBE*; IT 1968). Da ist es nicht ein einzelner Mensch, sondern es sind die Repräsentanten einer Familie oder einer Klasse zu seiner Zeit, die «ringen» müssen mit dem Fremden / dem Dämon / Gott / dem Engel. Und die, wie Jakob, neu geboren sind danach (auch wenn es, in Pasolinis negativem Christentum, eine Geburt in den Tod hinein ist).

Obwohl Jakobs Bild Gottes so offen ist, dass es wie geschaffen scheint für die Ambiguität der großen Bilder- und Erzählmaschinen, mag es zu unheimlich für den alltäglichen Gebrauch der religiösen Subtexte sein, die unsere populäre Kultur durchziehen wie Jabbok und Jordan die Wüsten. Es steckt auch keine Lösung darin, kein *Happy Ending* (obwohl Jakob sich im Anschluss unter Tränen mit seinem Bruder versöhnt), sondern vor allem eine Beschleunigung der Geschichte: Israel wird Stamm, wird Volk, wird Staat, wird Bewegung, wird Leiden. Dieser Gott ist so weit vom «Schöpfer» wie vom «Erlöser» entfernt. Und nicht einmal zum Begleiter und Leiter wird Jakobs Gott – und sei es in der Form eines sprechenden Raben wie in Pasolinis *UCCELLI E UCCELLINI* (*GROSSE VÖGEL, KLEINE VÖGEL*; IT 1966).

Die Sehnsucht nach dem Erlöser, einerseits in der direkten Abbildung der filmischen Passionsgeschichten und ihrer Travestien, andererseits in tausend Maskierungen, vom Westernhelden als «savior in the saddle» à la *SHANE* (*MEIN GROSSER FREUND SHANE*; George Stevens, US 1953) bis zum weisen Knuddeltier aus dem Weltraum à la *E.T. – THE EXTRA-TERRESTRIAL* (Steven Spielberg, US 1982) oder als Computernerd Neo in *MATRIX* (Andy und Lana Wachowski, US/AU 1999), grundiert die große Erzäh-



lung der Kino-Genres unserer Kultur, ebenso wie ein ewiger Kampf zwischen Gut und Böse, den Engeln und den Teufeln, stattfindet. In der wenigstens teilweise herrlich trashigen Serie der GOD'S ARMY-Filme (Gregory Widen u. a., US 1995ff.) wird dieser Kampf zum manifesten Krieg: Die Engel stehen auf, weil Gott ihnen zwar die Unsterblichkeit, aber keine Seele wie den Menschen gegeben hat. Gott gibt in den Filmen, die die Grenzen zwischen Diesseits und Jenseits auflösen, einerseits die Erde zum Kampfplatz frei, und andererseits gibt er einen Teil des Himmels preis, so wie er, hierzulande, in DER BRANDNER KASPAR SCHAUT INS PARADIES (Joseph von Báky, DE 1949) den Himmel zur Abbildung der irdischen Idylle machte. Er wird dabei zum «leeren Zentrum», gegenwärtig weder in seiner Schöpfung noch in seinem «Willen», sondern nur in der Eifersucht, der Bewegung, gar der Gewalt seiner «Kinder».

Die Hölle, zweifellos, tut sich häufiger in der populären Mythologie des Kinos auf als der Himmel, nicht nur, weil der Teufel die besseren Lieder und die suggestiveren Bilder hätte, sondern auch, weil in der Negation die Bildervorschriften wesentlich laxer gehandhabt werden, und von den Strafen Gottes, den sieben Plagen zum Beispiel, die in der Katastrophenphantasie endlos wiederkehren, ist um so vieles leichter zu erzählen als von seiner Gegenwart. Und dabei haben wir noch gar nicht von einem vagen Abbildungsverbot gesprochen, das die populäre Kultur zwischen den jüdischen und den protestantischen Lesarten der Texte bestimmt: Menschen wären da Abbilder eines Gottes, der von sich selber kein Bildnis leidet. Dazwischen scheint, immer mal wieder, der schöpferische, der strafende, der Zeichen setzende und erwählende Gott auf der Leinwand auf (in aller Regel in einer eher kindlichen Form, die ihren eigenen Projektionscharakter reflektiert und schon daher das Dogmatische umgeht). Es ist der «liebe Gott» unserer Kindheit – im Gegensatz zum Gott der Erwachsenen, der die Menschheit mit seiner schrecklichsten Strafe belegt: mit seiner Abwesenheit.

## Bilderbibel im Lichtspielhaus

Das Christentum, das sagt man so leicht, sei eine «Buchreligion»; die Lektüre der Heiligen Schrift stehe mehr als nur im Mittelpunkt, nämlich über allem. Aber andererseits kann man es auch anders, nämlich als endlosen Prozess der Überblendungen sehen, oder mit Elmar Salmann als «umfassen, getragen und bestimmt vom lebendigen Ergehen des Wortes und von einem freien, in unvordenklichen Geschichten verstrickten Hören, die den Betroffenen verwandeln, in eine andere Welt versetzen».<sup>1</sup> Dieses umfassende theologische Bild kann man mit einem Wort übersetzen: Kino.

1 Zitiert nach: Alois M. Haas, Das Buch der Bücher und der Übersetzungen. Die neue Zürcher Bibel zwischen Kult und Kultur, in: *Neue Zürcher Zeitung* vom 5. Juli 2007.

In dem Augenblick, da Gott Mensch geworden ist, im Neuen Testament also, kann die Bildererzählung greifen. Nicht dass die kinematografische Passionsgeschichte ein leichtes Unterfangen sei; welcher Christus-Film bliebe denn ohne Empörung von der einen oder der anderen Seite, als müssten sich «Kitsch» und «Blasphemie» auf ewig bekriegen. Zuvor aber hat Mose seinem Volk die zehn Gebote gebracht (vielleicht waren es ja, wie Mel Brooks in seiner HISTORY OF THE WORLD, PART I (MEL BROOKS – DIE VERRÜCKTE GESCHICHTE DER WELT; US 1981), argwöhnt, ursprünglich ein paar mehr, die dem Propheten leider zerbrachen, so dass die Menschen seither gerade einmal die Hälfte der göttlichen Gebote erfüllen könnten, wenn sie es denn wollten), und das zweite davon hieß ja: «Du sollst Dir kein Gottesbild machen, in keinerlei Gestalt ...». Das kann man zweifellos interpretieren, man kann Symbole verwenden, oder anderswie einen sakralen Abstand zwischen Signifikat und Signifikant einhalten. Für das Kino geht das indes nicht: Entweder man benutzt das Zeichen oder das Ritual (wie etwa in den Filmen von Andrej Tarkovskij oder in der Ästhetik des «transzendentalen Stils» von Robert Bresson bis Lars von Trier das Göttliche als manchmal «unerklärliches» rituelles Handeln der Protagonisten aufscheint) oder: Man muss Gott durch einen Menschen darstellen. Natürlich gehen wir davon aus, dass Gott nur eine Menschengestalt *annimmt*, so wie es die Götter der Griechen gern taten, dass also Gott nicht etwa aussieht wie Morgan Freeman, sondern sich für sein «Gespräch» mit den Menschen eine Morgan Freeman-Gestalt gibt. Ganz christlich ist das allerdings schon nicht mehr.

Aber da ist etwas anderes. Das Kino enthält die «Volksreligion» des zwanzigsten Jahrhunderts, so wie, möglicherweise, das Internet die «Volksreligion» des einundzwanzigsten enthält. Ein Bilder- und Geschichten-Ort, an dem aus dem religiösen Wort die Erzählung, aus dem Text das Bild, aus dem Bild die Ikonographie und aus spiritueller Konzentration die kindlich polymorphe Suggestion wird. Reine Theologie muss das Volksreligiöse, in seiner medialen Gestalt möglicherweise mehr noch als in der ursprünglichen, mit einer Mischung aus Faszination, Skepsis und Ablehnung behandeln, und andererseits im Suggestionenraum des Volksreligiösen, das dem Fundamentalistischen ebenso wie dem «Heidnischen» offen steht, als fataler Eingriff erscheinen. Es ist die sonderbarste Dialektik, die beides bestimmt, Religion und Mythos, Spiritualität und Magie, das Gebäude oder das Korallenriff der Metaphysik. Eine Liebesgeschichte. Und ein Kulturkrieg.

Darin geht es um die Grenzen des Darstellbaren: Wo wird aus Vermittlung Profanierung? Teufel, Engel, Dämonen und der Mensch gewordene Sohn Gottes – diese ikonographischen Probleme sind zu lösen. Recht und oft auch sehr schlecht.

Andere Religionen scheinen da weniger Probleme zu haben. Sie können sich auf eine klare Trennung zwischen dem Erlaubten und dem Nicht-Erlaubten beziehen oder sich in wohliger Polymorphie sichern. In Japan, nur zum Beispiel, gibt es acht

Millionen Götter und Göttinnen. Und also genau so viele Möglichkeiten fürs Erzählen und Bildermachen. Der Koran dagegen spricht das radikalste Bilderverbot aus. Die christliche Mythologie indes erscheint als ein komplexes System (also eines, das sich am Ende überhaupt nicht in «Regeln», nicht einmal in «Aussagen» und schon gar nicht in einer Grammatik ausdrücken lässt), dessen heißer Kern die (Drei-)Einheit ist. Es ist ein sich endlos fortsetzender Widerspruch. Das christliche Bild ist in der Tat «unvordenklich» (wir haben keine Ahnung, was «unvordenklich», sagen wir einmal: grammatisch, eigentlich bedeutet). Und andererseits herrscht der Geist missionarischer Opportunität: Das Bild passt sich historisch und kulturell an. So wie der Dämon zum Engel wurde, so wurde der Herrscher, der «König der Könige» aus der mittelalterlichen Bildwelt, zum Vater, der, wie in Michelangelos berühmtem Bild, mit der ausgestreckten Hand den Menschen erst erweckt. Ein Jahrhundertbild, das bis ins Kino hinein wirkt: Das also ist eines der Gottesbilder im Lichtspielraum, die Rückkehr des Vaters (in liebevoller Form), der den Menschen erweckt. Zum Beispiel in der sozialen Maschine, die nur Arbeit, Macht und Geld kennt.

Ein freundlicher älterer Herr, gütig, väterlich, humorvoll, aber beizeiten durchaus streng, das ist Gott in allen Filmen, die sich auf die Volkslegenden beziehen, und vielleicht daher hat es eine Tradition in der populären Kultur der USA, dass Gott ein Afroamerikaner ist. Das geht zurück bis auf *THE GREEN PASTURES* (William Keighley, US 1936), kein *race picture*, sondern eine am Mainstream orientierte religiöse Legende von überwältigend sehnsüchtiger Naivität (in Zeiten von Wirtschaftskrise und Vorkrieg). Gott wird in der scheinbar so kindlichen Volksreligion von all seinen «modernen» und «theologischen» Abstraktionen befreit (und «befreit», so tritt er auch auf). Der Herr ist mitten unter den Menschen, genießt sogar deren Freuden mit (wie einen gegrillten Fisch aus dem Ole Man River) und muss dann doch die Sintflut schicken, die uns nun, siebzig Jahre Kinozeit später, in *EVAN ALMIGHTY* (EVAN ALLMÄCHTIG; Tom Shadyac, US 2007) wieder (und wieder von einem gütigen afroamerikanischen Gott gesandt) ins Kinohaus steht.

In Wahrheit geht es beim Auftreten dieses freundlichen Vatergottes mit seinem ausgeprägten Sinn für Humor darum, dass er den Menschen erwählt, nicht den perfekten, großen, leidensfähigen Moses, der wie Charlton Heston aussieht, sondern einen wie du und ich, der damit zunächst gar nicht zurecht kommt und dann doch sich als beides erkennt: als frei und als Gottes Werkzeug. (Decken wir den Mantel der Nächstenliebe über die Verhedderungen und Verschluderungen, die die Drehbücher bei Darstellung und Lösung dieser Paradoxie sich leisten.) In der christlichen Malerei nach dem Mittelalter sind Moses und Gottvater einander immer sehr ähnlich dargestellt worden: das Kino dreht einmal diese Analogie um und lässt Charlton Heston, den Moses des Bibelfilms, als Gott auftreten in *ALMOST AN ANGEL* (BEINAHE EIN ENGEL;

John Cornell, US 1999), einen der typischen *White Fantasies* um einen Menschen, der vom Himmel eine zweite Chance erhält (als «Hilfsengel» für diesmal).

Carl Reiners *OH, GOD! (OH, GOTT; US 1977)* ist die Geschichte eines eher gemütlichen Gottes (George Burns) mit Baskenmütze und Tennisschuhen, der sich in einem Supermarktangestellten und Familienvater namens Jerry (John Denver) einen neuen Moses kürt, der schwer mit der Aufgabe zu kämpfen hat, den Menschen die Wirkmächtigkeit Gottes in Erinnerung zu rufen. Natürlich muss Jerry lernen, die Medien für seine gottgefällige Aufgabe zu benutzen. Gott, das erwählte Individuum und das populistische Medium sind die neue Dreieinigkeit. Nach dem überraschenden Erfolg des eher kleinen Films in den USA entstand übrigens das Sequel *OH, GOD! BOOK II (TRACY TRIFFT DEN LIEBEN GOTT; Gilbert Cates, US 1980)*: Der alte Herr im Himmel (wiederum George Burns) hält sich nun seit längerer Zeit an die Kinder, weil die Erwachsenen auf sein Wort nicht mehr hören. Nun erwählt er das Schulmädchen Tracy (Louanne) als sein Medium, die daraufhin von ihrer Umwelt, von Eltern, Ärzten und Mitschülern, für verrückt gehalten und in eine geschlossene Anstalt eingewiesen wird. Dort empfängt sie die Gnade der Hilfe von oben und hat am Ende das durchaus missionarische Werk geschafft, die Familie zusammengeführt, die «harten» Karrieristen und Kapitalisten geheilt und die Gläubigkeit auch unter den Erwachsenen wieder gefestigt. Es ist im übrigen durchaus interessant, die beiden *OH, GOD!*-Filme mit den beiden *ALMIGHTY*-Filmen zu vergleichen: Bis in die strukturellen Beziehungen des ersten zum zweiten Teil ähneln sich diese Versuche, das kindliche Gottesbild in den kapitalistischen Alltag einzuschreiben. Aber auch dazwischen konnte Gott auf der Leinwand persönlich und hilfreich eingreifen: *OH, GOD! YOU DEVIL! (OH GOTT! DU TEUFEL; Paul Bogart, US 1984)* etwa erzählt von einem jungen Rockmusiker, der für seine Karriere dem Teufel seine Seele verpfändet. Gott gewinnt sie im Pokerspiel zurück. Eine etwas triviale Fortsetzung einer sehr alten Vorstellung der Volksreligion, dass um das Leben und die Seelen ein Spiel gespielt wird, etwa das Schach wie in Ingmar Bergmans *DET SJUNDE INSEGLET (DAS SIEBENTE SIEGEL; SE 1957)*. Ganz direkt erscheint der «Markt» als «Natur» auch in *LIMIT UP (LIMIT UP – ZUM TEUFEL MIT DEN KOHLEN / EINE TEUFLISCHE KARRIERE; Richard Martin, US 1989)*. Die karrieristische Assistentin eines Börsenmaklers, Casey Falls (Nancy Allen), die einer Familie von Börsenmaklern entstammt und entsprechend ehrgeizig auf ihre Chance wartet, will als Sojabohnen-Maklerin Erfolg erzielen. Dann tritt Gott in Gestalt von Ray Charles auf (genau: *dem* Ray Charles) und sorgt für Verwerfungen auf dem Sojabohnen-Markt, die scheinbar zufällig den Armen dieser Welt zugute kommen. Für Phantasien wie diese ist Gott nichts anderes als die «unsichtbare Hand», die das Marktgeschehen zum Wohle aller lenkt: In einem gewissen Kulturkreis, so scheint es, kann man immer nur an beides gleichzeitig glauben, an den lieben Gott und an die Marktwirtschaft.