

Abschied, Wiederkehr, Ankunft?

Religiöse Erbschaften im aktuellen Kino

Kaum ein Festivalbericht zur Mostra internazionale d'arte cinematografica 2012 in Venedig versäumte es, die Häufung religiöser Motive in den dort gezeigten Filmen zu kommentieren. Ihre Auffälligkeit machte es unmöglich, die sonst eher verdrängte, oft auch nur untergründig bemerkbare Durchdringung des filmischen Schaffens mit religiösen Erbschaften zu übersehen. Neben den im folgenden Text genannten Filmen setzten sich noch eine ganze Reihe weiterer Arbeiten mit Fragen des Glaubens und religiöser Praxis auseinander, so etwa LA BELLA ADDORMENTATA von Marco Bellocchio (über den religiös wie politisch instrumentalisierten Fall einer Komapatientin im heutigen Italien), FILL THE VOID von Rama Burshtein aus Israel (eine Verklärung weiblichen Gehorsams im Milieu orthodoxer Juden), THE RELUCTANT FUNDAMENTALIST von Mira Nair, Eröffnungsfilm des Festivals (über die amerikanischen Klischees in der Wahrnehmung von Muslimen nach 9/11) oder WADJDA von Haifaa Al Mansour, Gewinner des Preises zur Förderung des interreligiösen Dialogs der INTERFILM-Jury (über die Widerstände gegen die emanzipatorischen Impulse eines Mädchens im saudi-arabischen Riad). Die Reihe ist damit keineswegs vollständig. Meine zuerst in epd Film 12/2012 veröffentlichten Überlegungen zeichnen wiederkehrende Konstellationen von Religion und Film nach.

Der religiöse Ernstfall beginnt ganz unspektakulär. Anfangs verstummt nur ein Hahn. Allen Liebesmühen, allen lockenden Hahnschrei-Imitationen seines Besitzers zum Trotz, der ihn für den jährlichen Wettstreit der Dorfhähne trainieren will, gibt das prachtvolle Tier keinen Laut von sich. Bald gibt es ein zweites Vorzeichen. Bei der Winteraustreibung zur Sonnenwende will der Scheiterhaufen aus vertrockneten Weihnachtsbäumen und Gerümpel partout nicht Feuer fangen. Die brennenden Fackeln zünden nicht. Es scheint zunächst nur eine Störung im Kosmos eines etwas skurrilen, idyllischen Winkels in den belgischen Ardennen zu sein. Dann bleibt der Frühling aus, der Sommer, die Bäume bleiben kahl, die Saat geht nicht auf, die Kühe geben keine Milch. Das Leben versiegt. Es sei, heißt es, überall so. Einer, der schlau sein will, sammelt Fliegen in Gläsern, als Eiweißreserve.

Peter Brosens und Jessica Woodworth erzählen in LA CINQUIÈME SAISON (DIE FÜNFTE JAHRESZEIT, 2012) ein Weltende, das ganz im Diesseits verankert bleibt. Es gibt keine Schlachten, keinen Aufruhr, nicht Zertrümmerung noch Verfall der zivilisatorischen Zentren – und keinen Retter. Duster genug, dass sich die Frauen prostituieren, Gewalt um sich greift und ein Zugewanderter als Sündenbock verfolgt wird. Ihr Film ist eine bildmächtige Gerichts- und Strafpredigt, ein Aufruf zur Umkehr, wie sie aus der Zeit des Barock vertraut, heute jedoch aus den Kirchen so gut wie verschwunden ist. Auch wenn für das Stocken der Lebenszyklen kein Grund genannt wird, so ist doch klar, dass eine malträtierte Natur in den Generalstreik getreten ist. In KHADAK (2006) und in ALTIPLANO (2009) hatten die Regisseure religiöse Motive noch in außereuropäischen Kulturen, in der Mongolei und in Peru gesucht. Mit ihrer ländlichen Apokalypse, dem Schlusspunkt einer Trilogie, sind sie jetzt in der eigenen religiösen Tradition angekommen.

LA CINQUIÈME SAISON hatte diesen Herbst in Venedig Premiere. Bereits etwas älter, aber seelenverwandt ist Béla Tarrs THE TURIN HORSE (2011), der ein nicht minder unaufhaltbares Zuendegehen nachzeichnet. Bei Tarr hat es auch die filmischen Mittel selbst erfasst. THE TURIN HORSE beginnt ohne Farben und endet ohne Licht. Das Geschehen dazwischen ist auf wenige Rituale, die notwendigsten Alltagsverrichtungen, und, bis auf zwei kurze Zwischenspiele, auf zwei Personen, einen Kutscher und seine Tochter, reduziert. Auf einem abseits gelegenen Gehöft harren sie aus, an dem unaufhörlich der Sturm zerrt. Tarr lässt die

Welt in wenigen Tagen erlöschen; anfangs verweigert das Pferd den Dienst, irgendwann trocknet der Brunnen aus, damit ist das Ende nahe. Neben seiner Unausweichlichkeit ist es eine elementare Körperlichkeit, die Tarrs Film zu einem Kinoereignis machen.

Apokalyptische Szenarien sind die deutlichsten Spuren religiöser Erbschaften im Gegenwartskino, ob in amerikanischen Blockbustern oder in Autorenfilmen. Auch wenn sie sich von der biblischen Bilderwelt weit entfernt oder ganz gelöst haben. Dem sei's forschen, sei's müden „Weiter so“ setzen sie ein entschiedenes Finis – „Aus ist's“ – entgegen. Die seriösen Varianten verzichten dabei auf ein Hintertürchen. Dass sich daraus auch ein subtiler Gewinn ziehen lässt, hat am unverblümtesten Lars von Triers MELANCHOLIA (2011) demonstriert. Seine einsame, als depressiv abgestempelte Heldin Justine, die unter der munteren Gemeinheit des bürgerlichen Lebens leidet, blüht erst auf, als mit einem die Erde verschlingenden Riesenplaneten der Untergang naht. Und auch von Triers Bildphantasie wird von dem kosmischen Crash spürbar belebt. Seid verschlungen, Millionen: das ist der so grimmige wie frivole Reim, den er sich auf die Aussichten der Menschheitsgeschichte macht.

Weltuntergänge sind nicht datierbar. Auch nicht das Ende des Einzelnen, der Tod – oder eben nur im Nachhinein. Er ist die exemplarische, unwiderrufliche Unterbrechung des Laufs der Dinge, die natürlichste Unnatürlichkeit. Unsere Gegenwart sieht ihm nicht gerne ins Gesicht. Das Kino gelegentlich aber schon. NOKAN – DIE KUNST DES AUSKLANGS von Yōjirō Takita, japanischer Oscar-Preisträger 2009, zeichnet im Weg eines entlassenen Cellisten zum Bestatter den Wandel von laienhaftem Widerwillen zu wissender Ehrfurcht nach. Mit dem Tod und den Toten umzugehen heißt, ein Ritual zu erlernen – das ist die Lehre des Films, die aus einer Meister-Schüler-Beziehung hervorgeht. Das Ritual ist ein Muster an Respekt, an Takt, Sorgfalt und Formvollendung, all dem, was der Ohnmacht und dem Ausgeliefertsein der Toten gebührt. Sie werden damit als ein Gegenüber geehrt. Ein solches im shintoistischen Ahnenkult wurzelndes Verhältnis versteht sich, wie NOKAN zeigt, auch in Japan nicht mehr von selbst.

Dass wir mit den Toten verbunden bleiben, weiß auch der russische Film OVSYANKI – SILENT SOULS (2010; Venedig-Premiere im gleichen Jahr, Kinostart in Deutschland 2012) von Aleksei Fedorčenko. Der Fabrikdirektor Miron trauert um seine gestorbene Frau Tanya so tief, als habe seine Liebe zu ihr nur eine andere Gestalt gefunden. Mit seinem Freund Aist, dem Erzähler des Films, bricht er auf, um die wie eine Braut Geschmückte zu bestatten: ihren Leib zu verbrennen und die Asche ins Wasser eines Flusses zu streuen. Das Ritual und seinen religiösen Hintergrund schreibt der Film den Merjanen zu, einem in den Slawen aufgegangenen Volk vom Oberlauf der Wolga. Ihr Glaube, so der Erzähler, kreist um das Wasser, aus dem sie stammen und in das sie wieder zurückkehren. Wie, so der Schluss, der Witwer, der Erzähler und die Erzählung selbst. Ob das Toten- oder Seelenreich der Merjanen, das die Insel der Gegenwart umspült, mythischen Quellen entstammt oder der Imagination, ist für den Film ganz unerheblich. In den Überzeugungen der Romantik, in denen er zuhause ist, sind Religion und Poesie schon immer verschwistert.

Wenn der Tod auch in Matthias Glasners GNADE (2012) eine Rolle spielt, so kreist der Film doch um ein anderes Motiv. In der norwegischen Polarnacht stirbt ein junges Mädchen durch einen Autounfall. Die Schuldige, sonst ein Muster an Pflichtbewusstsein, begeht in einer Art Schockzustand Fahrerflucht, ohne recht zu wissen, was passiert ist. Erst durch Radio und Zeitung begreift sie, was sie getan hat. Während sie fest entschlossen ist, die Wahrheit zu verheimlichen, offenbart sie sich allein ihrem Mann. Nicht etwa aus Liebe oder gegenseitigem

Vertrauen; Maria und Niels haben sich längst auseinandergeliebt, und der Neuanfang, der aus ihrer Umsiedlung von Deutschland nach Norwegen entstehen sollte, ist auch schon wieder gescheitert.

Es ist nicht ganz leicht, dem Film zu folgen, aber aus Schuld und ihrer Verleugnung entwickeln sich Nähe und neues Verlangen, zuletzt sogar die Fähigkeit, den Eltern der Toten mit einem Geständnis gegenüberzutreten. Mit dem Filmtitel hat Glasner eine religiöse Spur ausgelegt, die er danach eher verwischt als ihr nachzugehen. Dennoch ist er keine leere Geste. Der Unfall ist, in religiöser Sprache, ein mystischer Moment, der alle Koordinaten verschiebt und neu bestimmt, zum Guten oder Bösen. Er führt eine Verwandlung herbei, die sich rationaler Begründung entzieht.

Wer sich auf mystische Pfade begibt, wandelt auf schmalen Grat. Der Kinomystiker Terrence Malick, für *THE THIN RED LINE* (1998) bewundert, mit *THE TREE OF LIFE* (2011) umstritten, hat für *TO THE WONDER* (2012; auch eine Venedig-Premiere dieses Jahres) nur noch Verrisse geerntet, trotz mancher auch diesmal atemberaubender Bildmontagen. Seine aus dem *OFF* erzählte Liebesgeschichte, vom Rausch des Anfangs über Ernüchterung bis zur Trennung, wählt eine Tonlage, die den mystischen Moment auf Filmlänge auszudehnen versucht. Vielleicht hat auch die Sprache der Liebe schon zu lange und zu oft religiöse Überhöhungen bemüht; das von Malick noch einmal beschworene Wunder jedenfalls, das auch die Herzen der Zuschauer erreichen müsste, will sich nicht einstellen.

In der Apokalyptik sind religiöse Elemente Bestandteil des Genres, in Geschichten von den Toten eine Herausforderung des Zuschauers, bei Glasner und Malick Formen der filmischen Konstruktion. In Ulrich Seidls *PARADISE: GLAUBE* (2012), dem Psychogramm einer frommen Seele, und in Paul Thomas Andersons *THE MASTER* (2012; beide im Wettbewerb der Mostra), dem Portrait eines Heilsbringers, sind sie Thema. Seidls Röntgenassistentin Anna Maria widmet ihren Urlaub der Rekatholisierung Österreichs. Sie wandert dazu mit einer Marienstatue von Tür zu Tür und verkündet ihren meist überraschten Mitmenschen, die Muttergottes wolle sie besuchen. Zuhause geißelt sie sich vor einem Kruzifix und rutscht betend auf Knien durch die ganze Wohnung.

Man würde Seidl missverstehen, würde man seinen Film als Karikatur abtun. Er ist vielmehr, nicht zuletzt dank der bewundernswerten Konsequenz seiner Hauptdarstellerin Maria Hofstätter, die Geschichte einer Passion, einer bedingungslosen Hingabe, mit all ihren verstörenden Ambivalenzen. Als ihr muslimischer Ehemann, durch einen Unfall an den Rollstuhl gefesselt, nach längerer Trennung zurückkehrt und seine ehelichen Rechte einfordert, entwickelt sich das Drama eines teils grotesken, teils verbissenen Glaubens- und Beziehungskriegs, der die Lehren religiöser Toleranz und gegenseitigen Respekts ziemlich weltfremd erscheinen lässt.

Andersons *THE MASTER* folgt dem traumatisierten Veteranen Freddie Quell, der nach Amerikas Sieg im Zweiten Weltkrieg nicht mehr ins zivile Leben zurückfindet – bis er auf den charismatischen Lancaster Dodd trifft, eine lose an den Scientology-Gründer Ron Hubbard angelehnte Figur, der ihn mit einer Mischung aus Suggestion, therapeutischen Exerzitien und Freiheitsversprechen in einen Zirkel von Anhängern und Bewunderern zieht. Dodd könnte auch ein Scharlatan sein, würden ihm nicht der Film und Philip Seymour Hoffman die Statur einer woher auch immer inspirierten und neue Wege riskierenden, so ambivalenten wie faszinierenden Persönlichkeit verleihen, passend zu einer Zeit, die nach der Erfahrung menschlicher Greuel Orientierung sucht. So vermag Anderson, der in *MAGNOLIA*

(1999) als Zeichen höherer Mächte noch Frösche regnen ließ, eine Ahnung davon zu vermitteln, wie religiöse Begabung sich heute äußern könnte, auch ohne kirchlichen Segen.

Das Kino hat sich auch in seinen religiösen Bezügen längst aus der Begrenzung auf den christlich-westlichen Kulturkreis gelöst, es verarbeitet religiöse Elemente aus den verschiedensten Traditionen. So verschmilzt Kim Ki-Duks *PIETÀ* (2012), Gewinner des Wettbewerbs in Venedig, das christliche Motiv der trauernd-mitleidvollen Mutter mit dem eines unerbittlichen Rachegeistes östlicher Herkunft. Und wie schon in seinen früheren Filmen sind nicht die Köpfe, sondern die Körper der Schauplatz dieses Zeichenkrieges. Verkörperung der Zeichen, das ist auch die magische Prozedur, die die Performance-Künstlerin Marina Abramović zelebriert – zu bewundern in der Dokumentation *MARINA ABRAMOVIĆ – THE ARTIST IS PRESENT* (2012) von Matthew Akers. Drei Monate saß sie stundenlang in New Yorks Museum of Modern Art, das sie mit einer Retrospektive ehrte, und blickte jedem, der sich zu ihr setzte, unverwandt ins Gesicht. Ob man sie als Schamanin, als Priesterin, Therapeutin, Künstlerin, als Star oder Außenseiterin des Kunstbetriebs sehen will: der Film bezeugt eine Verwandlungskraft, die nicht mehr als das Spiel von Blick und Anblick benötigt.

© Karsten Visarius/epd Film (12/2012)