

Jochen Hörisch

Narzisse und die Tulipan

Bedeutsamkeit in Film und Fernsehen

(Vortrag zum 50-Jahres-Jubiläum von Eikon Berlin am 27.6.2010)

Die zehn Gebote sind von göttlicher Hand in Stein gemeißelt, und sie klingen wie in Stein gemeißelt: knapp, klar und apodiktisch. Da ist kein Buchstabe zuviel – du sollst nicht lügen, du sollst nicht töten, du sollst nicht ehebrechen. Umso auffallender ist es, dass das erste (so zählen Katholiken und Lutheraner) bzw. zweite Gebot (so zählen Orthodoxe, Anglikaner und Reformierte) von Gott vergleichsweise ausführlich begründet und mit starken Affekten versehen wird. Bei keinem anderen Gebot ist Gott so erregt, engagiert, versprechend und drohend wie bei der Verkündung dieses Gebots. „8Du sollst dir kein Bildnis machen, keinerlei Gleichnis, weder des, das oben im Himmel, noch des, das unten auf Erden, noch des, das im Wasser unter der Erde ist. 9Du sollst sie nicht anbeten noch ihnen dienen. Denn ich der HERR, dein Gott, bin ein eifriger Gott, der die Missetat der Väter heimsucht über die Kinder ins dritte und vierte Glied, die mich hassen; 10und Barmherzigkeit erzeuge in viel tausend, die mich lieben und meine Gebote halten.“ (Exodus 20,4-6 und Deuteronomium 5, 8-10).

Das ist unmissverständlich und gerade deshalb eine bis heute irritierende Passage. Denn noch so großer theologischer Interpretationskunst muss es schwer fallen, den Gott, der sich hier unüberhörbar ereifert und sich selbst als eifersüchtig-zornigen Charakter präsentiert, als Gott der Liebe zu verstehen. Als kunstsinniger Liebhaber von Bildern all dessen, was zwischen Himmel, Erde und Abgrund zu beobachten ist, stellt sich dieser Gott eindeutig nicht vor. Rachsüchtig will er vielmehr bis ins dritte und vierte Glied diejenigen heimsuchen, die gegen das Bilderverbot verstoßen. Das erste der zehn Gebote ist keine gute Geschäftsgrundlage für Maler, Bildhauer und Fotografen - und erst recht nicht für Filmproduzenten. Die Firma Eikon, die vor einem halben Jahrhundert, also 1960 in München auf Initiative des rührigen Publizisten Robert Geisendörfer gegründet wurde und sich als Nachfolgerin der evangelisch-kirchlich organisierten Filmvertriebs-Gesellschaft Matthias-Film in Stuttgart verstand, verstößt seit 50 Jahren gegen das erste der zehn Gebote – was wir heute feiern. Sie kann sich dabei nicht einmal auf Unkenntnis der göttlichen Gesetzeslage herausreden. Denn die zehn Gebote werden den Köpfen einer kirchlich getragenen und

christlich eingebetteten Firma einigermaßen geläufig sein. Christliche Filmproduktion – das ist ein Sakrileg. Der jüdisch-christliche Gott ist kein Maler, kein Bildhauer, kein Ingenieur und kein Filmregisseur; er ist ein Gott, der kraft seines Wortes schafft. Gott sprach ‚es werde xyz‘ und es ward xyz.

So kann, ja so muss man argumentieren, wenn man die Heilige Schrift ernst nimmt. Man kann aber zugleich auch darauf hinweisen, dass die christliche Religion anders als Judentum und Islam immer ein eigentümlich ambivalentes Verhältnis zu Bildern entwickelt hat. Nach seinem eigenen Bilde hat Gott den Menschen geschaffen; und so ist es Menschen nicht zu verdenken, wenn sie sich nach ihrem eigenen Bilde ein Bild dessen machen, der sie gemacht hat. „Da Gott den Menschen schuff / machet er jn nach dem gleichnis Gottes.“ (Gen 5,1 Luthers Übersetzung von 1545) Die gängige Rede von den drei großen Gemeinsamkeiten der drei Weltreligionen Judentum, Christentum und Islam: alle drei Religionen seien erstens monotheistisch, zweitens Buchreligionen und drittens Offenbarungsreligionen, ist wenig plausibel, weil sie die irrtierenden Momente christlicher Religiosität weitgehend ausblendet. Aus jüdischer und islamischer Sicht ist das Christentum bestenfalls eine heikle Soft-Version des Monotheismus; Trinitätstheologie ist mit klarem Monotheismus nicht zu vereinbaren (um vom katholischen Polytheismus mit der eigentümlichen und sehr filmtauglichen Figur einer Muttergottes und ein paar Tausend anbetungswürdigen Heiligen zu schweigen). Buchreligion ist das Christentum auch nur unter großen Vorbehalten zu nennen; vielmehr ist es eine Religion, die u.a. auf zwei einander ergänzende, aber eben auch miteinander konkurrierende Bücher fokussiert ist. Und diese beiden Bücher sind ersichtlich nicht aus einem Guss, sondern Anthologien, die höchst unterschiedliche Textgattungen von höchst unterschiedlicher Filmtauglichkeit zwischen zwei Buchdeckel bringen: u.a. chronologische Tabellen und Legenden, kosmologische Abhandlungen und Liebeslyrik, Gebetstexte und administrative Korrespondenzen, Predigten und sex-and-crime-stories, prophetische und apokalyptische Traktate, Bauanweisungen und Gesetzestexte. Als göttliche Selbstoffenbarungstexte wie die Thora und der Koran sind das Alte und das Neue Testament auch nicht zu verstehen. Offenbart hat sich der christliche Gott nicht so sehr in den Büchern einer Anthologie als vielmehr in seinem Sohn Jesus Christus. Christentum ist nicht eigentlich Buch-, sondern Inkarnationstheologie. Das göttliche Wort ward Fleisch und wohnte mitten unter uns. Und selbst nach seinem Kreuzestod bleibt der Erlöser nicht nur semantisch, sondern auch somatisch gegenwärtig. Brot und Wein sind als Medien göttlicher Präsenz den Buchstaben von Schriften überlegen.

Ein Gott, der seinen Sohn ganz Mensch werden und auf Erden wandeln lässt, kann das Bilderverbot nicht ganz buchstäblich gemeint haben. Jesus Christus selbst macht aus seiner Bild- und Medientauglichkeit kein Geheimnis; Söhne pflegen ihren Vätern nicht ganz

unähnlich zu sein. „Ich bin der Weg, die Wahrheit und das Leben. Niemand kommt zum Vater denn durch mich.“ Das sind in jedem Sinne selbstbewußte Worte, die deutlich machen wollen: dieses Medium ist die Botschaft. Der ganz Mensch gewordene Gottessohn Jesus Christus ist, keine Frage, Mittler, Übermittler, Kanal einer transzendenten Sendung. Aber das teilt er mit vielen anderen, die da z.B. Abraham, Moses, Aron, Jakob, Joseph, Engel, Petrus, Paulus, Johannes, Rabbi Löw, Mohamed, Theresa von Avila, Luther, Ayatollah Khomeini oder Benedikt I-XVI heißen. Von all diesen unterscheidet sich Jesus Christus klar und deutlich. Der Mensch gewordene Gottessohn überbringt nicht nur eine frohe Botschaft, dieses Medium, dieser Mittler selbst ist die frohe Botschaft. Der Jahrhundertsatz des frommen Medientheoretikers Marshall McLuhan „The medium ist the message“ ist christologisch zu verstehen; denn er versteht Christologie als Medienereignis und Medientechnologie als inkarnierte Christologie. Christentum ist tatsächlich Medienreligion durch und durch. Kein Wunder, dass sich avancierte Medientechnologien wie der Buchdruck, die Zeitung, die Telegraphie, die Telephonie, die Photographie, die Phonographie, die Kinematographie, das Radio, das Fernsehen und das Internet im Umkreis des Christentums entfaltet und durchgesetzt haben – also im Umkreis einer Religion, die ein Kommunikations- und Kommunionsgenie von Graden zum Mittelpunkt hat, ein Medium sondergleichen, das im Abendmahl das erste Massen- und Leitmedium stiftet und von pfingstlicher Universalverständigung nicht nur träumt, sondern sie in frohen Botschaften, Sendungen, Televisionen und Missionen auch tatsächlich herstellt.

Christliche Filmproduktion ist, vom ersten Gebot her gesehen, ein Sakrileg. Christliche Filmproduktion ist, vom Medium des Mensch gewordenen Gottessohnes Jesus Christus (um vom Mediengenie und wahren Begründer des Christentums, Paulus, zu schweigen) her gesehen, ein frommes Sakrileg. Sünder, wir wissen es u.a. durch das Gleichnis vom verlorenen Sohn, sind für Gott interessanter als verlässliche Gutmenschen (was nicht ausschließt, dass Menschen über die gegenwärtig gängige Feuilleton-Kritik am Gutmenschen auch den Kopf schütteln können; ich bekenne, zu den eigentümlichen und langweiligen Charakteren zu gehören, die sich freuen, wenn ein Mit- bzw. Gutmensch einem Gestrauchelten aufhilft statt ihm ein Bein zu stellen). Doch zurück zu Gott und seiner Aufmerksamkeit für Sünder: wir dürfen unterstellen, dass Gott wusste, was er tat, als er „fiat lux“ sprach und es Licht wurde. Gott schuf mit dem Licht die Bedingung der Möglichkeit für Lichtspiele und für Filme. Klänge es nicht latent blasphemisch (warum eigentlich? Siehe erstes Gebot!), so könnte, ja müsste man die Genesis als ganz großes Kino charakterisieren. Wer philosophische und ontotheologische Klänge medienanalytischem sound vorzieht, kann die uranfänglichen Lichtspiele auch als Geschehen der A-Letheia, der Lichtung, der Unverborgenheit von bedeutsamen Sein verstehen. Wir dürfen uns Gott, der als Letztbeobachter bekanntlich alles sieht, auch als eifrigen Kinogänger vorstellen, der u.a.

beobachtet, dass einer der frühesten Filme überhaupt ein Jesus-Film war. Schon 1897, also gerade einmal knapp zwei Jahre nach der ersten Kino-Vorstellung, haben die Brüder mit dem erleuchteten Namen Lumière einen Film gedreht, der keinen anderen Titel als Das Leben und die Passion Jesu Christi trägt. Zwischen diesem kurzen Streifen und dem fast hundert Jahre später entstandenen Film mit dem fast identischen Titel The Passion of the Christ von Mel Gibson (2004) - der sadomasochistische Streifen ist kein Ruhmesblatt in der Geschichte des Genres religiöser Film - wurde eine bemerkenswert große Anzahl explizit religiöser Filme gedreht. Um nur einige wenige in Erinnerung zu rufen: es gibt Bibelfilme wie Die zehn Gebote, Jesusfilme wie König der Könige oder Jesus von Montreal, serienweise Filme über Pfarrer wie Don Camillo und Peppone bzw. Nonnen wie Geschichte einer Nonne oder die TV-Serie Um Himmels willen, es gibt Filme über Heilige wie Franziskus oder Johanna von Orleans, es gibt Skandalfilme wie Die letzte Versuchung Christi, und es gibt Gottsucher-Filme zuhauf u.a. von Ingmar Bergmann, Robert Bresson, Luis Bunuel, Andrej Tarkowski, Lars von Trier, Krzysztof Kieslowski, Martin Scorsese und Wim Wenders.

Keine Frage: das Verhältnis zwischen dem Kino und dem Religiösen ist ab ovo intim zu nennen – trotz des Bilderverbots. Das ist den Filmwissenschaftlern früh aufgefallen, über einen Mangel an Literatur zum Thema Film und Religion braucht sich niemand zu beklagen.¹ Es gibt Fachzeitschriften, die sich ausschließlich diesem Thema widmen – so das Journal of Religion and Film, (Nebraska University); es gibt ein Internetforum (www.religionundfilm.de), und es gibt eine Forschergruppe Film und Theologie, die kürzlich in Graz (Juni 2010) eine Tagung zum Thema organisierte. Buchenswert ist zumal, dass sowohl die katholische als auch die evangelische Kirche früh die Bündnisfähigkeit zwischen Film und Kirche erkannt haben. Gerade die bilderfreundliche katholische Kirche hat vor allem in Frankreich und

¹ Genannt seien drei neuere englischsprachige Bücher zum Thema, die auch einen guten Forschungsüberblick geben: Jolyon Mitchell (ed.): The film and religion reader. New York / London 2007; John Lyden: Film as religion: myths, morals, and rituals. New York 2003 und Christopher Deacy: Faith in Film – Religious Themes in Contemporary Cinema. Hampshire / UK 2005. Cf. auch Joachim Valentin (ed.): Weltreligionen im Film (Reihe Film und Theologie Bd. 3). Auffällig ist zumal die Fülle an französischer Literatur zum Thema, cf. u.a. Ayfre, Amédée: Un cinéma spiritualiste. Paris 2004 ; Beguin, Marcel: Le cinéma et l'Église - 100 ans d'histoire(s) en France. Paris : Les Fiches du cinéma 1995. Bonnier, Eric : Marie de Nazareth, textes d'Évangile : d'après le film mis en scène par Jean Delannoy. Filipacchi : JLM Productions 1995 ; Bresson, Robert : Notes sur le Cinématographe. Paris 1995 ; Deacy, Christopher : Faith in Film: Religious Themes in Contemporary Cinema. London 2005; Ford, Charles : Le cinéma au service de la foi. Paris 1953 ; Lyden, John C.: Film as Religion: Myths, Morals, and Rituals. New York 2003; Mitchell, Jolyon (Ed.): The Religion and Film Reader. NY, London 2007; Prigent, Pierre: Ils ont filmé l'invisible. Paris 2003 ; Rossellini, Roberto : Le cinéma révélé. Paris 2008 ; Tarkowski, Andrej : Le temps scellé. Paris (Cahiers du Cinéma) 1989 ; Valentin, Joachim (ed.) : Weltreligionen im Film. Christentum, Islam, Judentum, Hinduismus, Buddhismus. Marburg 2002.

Italien schon kurz nach 1900 Pfarrkinos eingerichtet und betrieben. Sie konnte dabei locker an die Tradition der *biblia pauperum* anknüpfen, die in Zeiten, da alphabetisiert zu sein noch ein rares Privileg war, geistig und geistlich armen Laien Zugang auch zu dem Tisch des Herrn gewährte, auf dem nicht geweihte Hostien, sondern das Heilige Buch der Bücher bilderreich angeboten wurde. Der Protestantismus hatte bekanntlich ein weniger entspanntes Verhältnis zu Bildern, dafür aber ein umso engeres zum Kirchenlied und zur Verkündigung des Gotteswortes in der Predigt. Doch auch ihm galt der Film, spätestens als er eine Tonspur mit sich führte, als kirchenkompatibel und gerechtfertigt. *Simul justus et peccator* – Luthers wunderbare Rechtfertigungs-Formel gilt nicht nur für Christen, sondern auch für Filme. Sie zeigen Sünder, und sie sind sündig; vielen frühen Zeitgenossen, gerade frommen und konservativen, galt das Kino als Teufelswerk. Versuchungen und Sünden sind der Stoff, aus dem die Filme sind (um vom buchstäblichen Stoff, aus dem die frühen Filme sind, dem leicht entflammaren und schon deshalb höllennahen Nitroglycerin zu schweigen). Dennoch sind Filme zugleich gerechtfertigt. Denn sie führen, dazu gleich mehr, Sinn und Sinne zusammen – wie die christliche Religion, die das Wort Fleisch werden lässt und sich an weltlichen Dingen wie Narzissen und Tulipanen freuen kann.

Der Satz, dass alles viel komplizierter ist als einfache, zuspitzende und Überblick versprechende Formeln es nahelegen, ist immer richtig – und selbst der abstraktesten, auf alle Subtilitäten verzichtenden Sätze einer. So sei die medienanalytische Zuspitzung gewagt: der homiletisch disponierte Protestantismus unterhält eine intime Beziehung zum Radio, der bilderfrohe Katholizismus unterhält intime Beziehungen zum Fernsehen. Der *urbi-et-orbi*-Segen, die Exequien für einen Papst oder die Ereignisse um ein Konklave sind außerordentlich TV-tauglich; eine Fronleichnamsprozession ist es auch (ab und an wie bei den jüngeren Skandalfällen um seltsame Priester und Bischöfe handelt es sich allerdings bestenfalls um Produktionen von B-Movie-Qualität). Bei Podiumsdiskussionen, Bibelarbeiten, interpretatorischen Seminaren, gemeinsamem Singen, Worten zum Sonntag, Predigten und Radio-Essays machen hingegen (selbstredend in idealtypischer, nicht in empirischer Einzelfall-Sicht) Protestanten eine bessere Figur als Katholiken. Der Film, genauer: der Tonfilm ist nun das ökumenische Weltkind in der Mitten. Wir haben uns so an die Existenz von Filmen gewöhnt, dass die eigentliche Leistung dieses in jedem Wortsinn wunderbaren Genres kaum mehr wahrgenommen wird. Sie ist ebenso schlicht wie weitreichend. Der Film bringt Worte und Bilder, Kommunikation und Wahrnehmung, Sinn und Sinne zusammen. Er unterhält damit wahlverwandtschaftliche und genealogische Beziehungen zur Gottesdienst- bzw. Messeliturgie ebenso wie zu Theater und Oper – also zu den vortechnischen Medien, die Wahrnehmung und Kommunikation integrieren.

Worte sind Worte sind Worte, Bilder sind Bilder sind Bilder. Aus gutem Grund sprechen wir von literarischer Bildlichkeit, wenn wir die Leistung von Tropen aller Art, etwa von Metaphern, Symbolen, Metonymien und Allegorien charakterisieren wollen. Sie provozieren mit sprachlich-kommunikativen Mitteln visuelle Wahrnehmungen und erfüllen damit ihren Wortsinn: griech. τροπή / Wendung (aus einer in die andere Sphäre). Wir glauben, Laut- oder Buchstabenfolgen vernehmend, etwas und zwar mehr als bloße Laute oder schwarze Buchstaben auf hellem Grund zu hören bzw. zu sehen, also wahrzunehmen (z.B. eine Landschaft, ein Gesicht, einen Ereigniszusammenhang). Wer ein Bild oder einen Wirklichkeitsausschnitt (ein Wandmosaik, ein Gesicht oder eine Straßenszene) betrachtet, kann kommunikativ noch so begabt sein – sie oder er wird automatisch an dem Projekt scheitern, diese Wahrnehmung (wie es so schön heißt) derart in Worte zu kleiden, dass der Hörer oder Leser präzise seine Wahrnehmung teilt. Wahrnehmung ist und bleibt Wahrnehmung und Kommunikation Kommunikation. Bildende Kunst und Literatur (aber auch Theorie und Religion) versuchen sich also an einer Unmöglichkeit, wenn sie sich dem Projekt verschreiben, Wahrnehmung zu kommunizieren und Kommunikation wahrnehmbar zu machen.² Dem Tonfilm fällt genau das leicht, man ist fast geneigt zu sagen: zu leicht, gespenstisch leicht. Verlässlich, viel verlässlicher, als dies von Vorstellung zu Vorstellung sich unterscheidende Theater- oder Operndarbietungen vermögen, korreliert und synchronisiert der Film Wahrnehmungen und Kommunikationen. Was nichts anderes heißt als dies: der Film hebt die Alternative Sinn- oder Sinnenfokussierung auf.³ Und damit vollzieht er die Trope, die Wendung von Transzendenz zu Immanenz et vice versa; er überwindet bzw. (mit und gegen den Medientechnikritiker Heidegger zu sprechen) er verwindet die Metaphysik und verwebt Immanenz und Transzendenz ineins.

Deshalb nimmt sich Paul Gerhards schönstes und bekanntestes Lied *Geh aus mein Herz und suche Freud* nicht „nur“ wie ein Lobpreis der Schöpfung Gottes aus (das ist es sowieso, wobei das Lied seinen Reiz daraus bezieht, dass es die göttliche Schöpfung nicht minder preist als den göttlichen Schöpfer), sondern auch wie ein Lobpreis des dem Irdischen verhafteten Films. Die erste Hälfte des Liedes (Strophen 1-7) ist brillanter Ausdruck einer geradezu pantheistischen Weltaffirmation. Mit der berühmten Evokation von Narzissus und Tulipan, die sich viel schöner anziehen als Salomonis Seide, setzt das Lied theologisch risikobereit auf eine narzißtische Selbstverliebtheit der Schöpfung. In der Formel „sich schöner anziehen“ liegt eine reizvolle Doppeldeutigkeit. Der Sommer kleidet die Schöpfung ungemein, so sehr, so schön, dass deutlich wird, wie wahlverwandtschaftlich sich Narzissus (als Inkarnation des in sich Vollendeten und deshalb gerade nicht Erlösungsbedürftigen) und Tulipan (die dank ihres Stempels und Griffels als Sinn-Inkarnations-Symbol gilt)

² Cf. dazu u.a. Niklas Luhmann: Die Kunst der Gesellschaft. Ffm 1995, p. 82 sqq.

³ Cf. dazu Jochen Hörisch: Der Sinn und die Sinne – Eine Geschichte der Medien. Ffm 2001

wechselseitig anziehen. Die achte und also mittlere Strophe des fünfzehn Strophen umfassenden Gedichts leitet die Wende, die Trope ein von allzu viel pantheistischer Seinsverzückung zur religiösen Transzendenzbesinnung; sie kriegt, um salopp zu formulieren, die Kurve von den Welt-Sinnen zum eschatologischen Transzendenzsinn. Um so auffallender, dass in dieser achten Strophe das Wort ‚Sinne‘ und nicht etwa das Wort ‚Sinn‘ eine zentrale Rolle spielt und dass irdisch ausphantasierte Paradies-Bilder über gnostischen Reinheitssinn dominieren.

8. Ich selbst kann und mag nicht ruhn, / des großen Gottes großes Tun / erweckt mir alle Sinnen; / ich singe mit, wenn alles singt, / und lasse, was dem Höchsten klingt, / aus meinem Herzen rinnen.
9. Ach, denk ich, bist du hier so schön / und lässt du's uns so lieblich gehn / auf dieser armen Erden: / Was will doch wohl nach dieser Welt / dort in dem reichen Himmelszelt / und güldnen Schlosse werden!
10. Welch hohe Lust, Welch heller Schein / wird wohl in Christi Garten sein! / Wie muss es da wohl klingen, / da so viel tausend Seraphim / mit unverdrossnem Mund und Stimm / ihr Halleluja singen.
11. O wär ich da! O stünd ich schon, / ach süßer Gott, vor deinem Thron / und trüge meine Palmen: / So wollt ich nach der Engel Weis / erhöhen deines Namens Preis / mit tausend schönen Psalmen.
12. Doch gleichwohl will ich, weil ich noch / hier trage dieses Leibes Joch, / auch nicht gar stille schweigen; / mein Herze soll sich fort und fort / an diesem und an allem Ort / zu deinem Lobe neigen.
13. Hilf mir und segne meinen Geist / mit Segen, der vom Himmel fließt, / dass ich dir stetig blühe; / gib, dass der Sommer deiner Gnad / in meiner Seele früh und spat / viel Glaubens-früchte ziehe.
14. Mach in mir deinem Geiste Raum, / dass ich dir werd ein guter Baum, / und lass mich wohl bekleiben. / Verleihe, dass zu deinem Ruhm / ich deines Gartens schöne Blum / und Pflanze möge bleiben.
15. Erwähle mich zum Paradeis / und lass mich bis zur letzten Reis / an Leib und Seele grünen, / so will ich dir und deiner Ehr / allein und sonst keinem mehr / hier und dort ewig dienen.

„Arme Erde“ vs. „reiches Himmelszelt“ – diese konventionelle Gegenüberstellung klingt anders, wenn sie nach sieben Strophen erklingt, die reiner Seins- und Daseinslust überzeugendsten Ausdruck verliehen haben. Und sie wird anders als üblich geklungen haben, wenn das Lied mit der Formel der letzten und fünfzehnten Strophe ausklingt, die „hier und dort“, Erde und Himmel, Immanenz und Transzendenz, Leib und Seele, Zeitlichkeit und Ewigkeit halbwegs gleichberechtigt und jedenfalls nicht als das jeweils ganz andere ihrer selbst zueinander stellt und gesellt. Paul Gerhards großartiges Lied macht einen eigentümlichen Paradies-Test, der zu einem filmreifen Resultat führt: Das Leben im Paradeis

ist nicht das totaliter aliter des irdischen Lebens, sondern dessen Steigerung – bigger than life.

Sprache ist, ob gesprochen oder geschrieben, auf Sinn und also auf Transzendenz fixiert; sie kann selbst dann nicht anders, wenn sie diese Fixierung dadaistisch oder surrealistisch zu sprengen versucht. Wahrnehmung ist hingegen auf Sinne und also auf Seiendes, auf Immanenz, auf Innerweltliches fixiert; sie kann nicht anders.⁴ Filme unterlaufen diese Differenz; sie bestätigen und überwinden zugleich die kantische Zweistämmelehre der Erkenntnis, die nach Synthesen von Begriffen und Anschauungen sucht. Film und Fernsehen haben beide Sphären, die des Sinns und die der Sinne, immer schon zusammen gebracht. Und eben diese seine Eigenschaft macht den Film theologien- und näherhin christologiekompatibel. In Film und Fernsehen wird das Wort wenn nicht Fleisch, so doch fleischlich, sinnlich, weltimmanent wahrnehmbar und kommunizierbar. Siegfried Kracauer hat dafür eine großartige Formel gefunden. Seiner 1960 auf englisch bzw. amerikanisch erschienenen Filmtheorie gab er einen prägnanten Untertitel: *The Redemption of Physical Reality*. Der Untertitel der deutschsprachigen Ausgabe gibt die theologische Dimension dieser Formel nicht wider: *Die Errettung der äußeren Wirklichkeit* ist etwas anderes als die Erlösung der Physis. Man muss sich die Pointe Kracaunders, die er selbst noch deutlicher hätte herausarbeiten können, vergegenwärtigen. Der Film überwindet alle Formen gnostischer Weltverwerfung. Er überwindet die Weltfremdheit, der die Gnosis Ausdruck verleiht, wenn sie dieses Leben hier und jetzt als durch und durch falsch, nämlich als die demiurgische Verfehlung des rechten, pneumatischen, eschatologischen Lebens charakterisiert.⁵ In Kracaunders Worten, die interessanter Weise direkt an Ausführungen des christlichen Existentialisten Gabriel Marcel anknüpfen: „Filme tendieren dazu, (das) Gewebe des täglichen Lebens zu entfalten, dessen Komposition je nach Ort, Volk und Zeit wechselt. So helfen sie uns, unsere gegebene materielle Umwelt nicht nur zu würdigen, sondern überall hin auszudehnen. Sie machen aus der Welt virtuell unser Zuhause. / Das wurde schon in den frühen Tagen des Mediums gesehen. Der lange in Amerika lebende deutsche Kritiker Hermann G. Scheffauer sagte bereits 1920 voraus, der Mensch werde durch den Film ‚die Erde kennenlernen wie sein eigenes Haus, auch wenn er niemals über die engen Grenzen seines Dorfes hinauskommt.‘ Mehr als dreißig Jahre später äußert sich Gabriel Marcel in ähnlicher Weise. Er spricht dem Film, besonders dem Dokumentarfilm, die Kraft zu, ‚unsere Beziehung zu dieser Erde, die unsere Wohnstätte ist‘, zu vertiefen und inniger zu gestalten. ‚Und ich möchte noch sagen‘, fügt er hinzu, ‚daß mir, der ich dazu neige, dessen müde zu werden, was ich gewohnheitsmäßig sehe – das heißt, was ich in Wirklichkeit gar

⁴ Jochen Hörisch: Der Sinn und die Sinne – Eine Geschichte der Medien. Ffm 2002 (als Taschenbuch unter dem Titel *Eine Geschichte der Medien -Vom Urknall zum Internet*. Ffm 2009 (4.))

⁵ Zur Gnosis cf. Hans Jonas: Gnosis – Die Botschaft des fremden Gottes. Ffm 2006

nicht mehr sehe – diese dem Kino eigene Kraft buchstäblich erlösend (salvatrice) erscheint.“⁶

Die Produktionen von Eikon sind der Idee einer Redemption of Physical Reality verpflichtet. Deshalb sind sie kultur=medienprotestantisch im besten Wortsinn. Ob preisgekrönte TV-Serien für Kinder wie *Löwenzahn* mit Peter Lustig bzw. *Siebenstein* mit dem Raben Rudi oder die großartige Verfilmung von Uwe Johnsons Roman *Jahrestage* durch Margarethe von Trotta, deren vier Teile die ARD erstmals im Jahr 2000 gesendet hat – durch die Produktionen von Eikon zieht sich ein roter Faden, der einzelne Szenen, Einblicke und Texturen zu einer eigentümlichen frohen Botschaft verwebt. Und die lautet: die Welt und die Art, wie Menschen sie eingerichtet haben, ist, wie jeder auch nur einigermaßen helle Kopf weiß, kritik- und änderungsbedürftig – und dennoch ist, was nicht jeder weiß und wie Paul Gerhardt, der sein Lied weiß Gott in dunklen Zeiten schrieb, akzeptiert, dennoch ist das Leben besser als sein (nicht nur durch Gnostiker beschmutzter) Ruf. Mit keinem anderen Text, mit keinem anderen TV-Film ließe sich diese Botschaft besser illustrieren als mit Johnsons / von Trottas *Jahrestagen*. Johnsons epochaler Roman handelt in stets neuen Annäherungen auch von dem Umgang mit Film und Fernsehen – und von Religion. Um nur einige Szenen⁷ zu evozieren: Zu den intensiven Erinnerungen Lisbeths, der gnostische Religiosität nicht fremd ist, gehören ihre Kinobesuche in den Jahren vor dem zweiten Weltkrieg, die ihr, die der Welt abhanden kommen möchte und der die Welt abhanden zu kommen droht, „andere Tage“, nämlich lebensfrohe Tage bescheren: „Es gab andere Tage. Tage, an denen sie schon müde anfang. Dann mochte sie nicht in die Geschäfte, konnte eine halbe Stunde versitzen in den Bahnhofsgaststätten von Lübeck, und ließ sich dann von den Einkäufen doch abhalten durch ein Filmplakat. Der Weg von der Kinokasse in den Saal war ihr sehr unbehaglich, noch das Warten im dürftigen Licht, aber die Kopfschmerzen verschwanden, sobald die Bilder zu laufen anfangen. Noch wenn sie abends in Jerichow ankam, war sie benommen, unaufmerksam, aber doch erholt von den anderthalb Stunden Vergessens, von der Abwesenheit in einer Welt aus Spiel und Vortäuschung, ohne eine Spur von Cresspahls Krieg.“ (686, cf. 710, 727 sqq.).⁸

Neue Medien sind aus kulturkritischer Sicht immer hochproblematisch. Platon kritisiert die Erfindung der Schrift, weil sie denen beispringt, die zu faul sind, Texte auswendig zu lernen und weil ihr die Lebendigkeit der Rede abgeht; massenhaft produzierte Druckwerke sind aus Sicht von Mönchen, die Jahre brauchten, um ein sorgfältig kopiertes

⁶ Siegfried Kracauer: *Theorie des Films – Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*. Ffm 1975, p. 394. Das Marcel-Zitat: *Possibilités et limites de l'art cinématographique*; in: *Revue Internationale de filmologie*, Juli-Dez. 1954, Bd. V, Nr. 18/19: 164 (nach Kracauers Zitatnachweis).

⁷ Für wertvolle Hinweise zu den *Jahrestagen* danke ich Hannah Dingeldein.

⁸ Die Seitenangaben in Klammern beziehen sich auf Uwe Johnson: *Jahrestage 1-4*. Ffm 1970-1983

Unikat herzustellen, das reine Teufelswerk, das Protestanten wider die allgemeingültige Lehre produziert; Romanlektüre verdirbt junge Frauen; Kino ist schlechter als das Theater; das Fernsehen ist als Mattscheibe und Glotze schlimmer noch als das Kino; aber wenn die Kids doch wenigstens noch fernsehen würden statt im Internet zu surfen, zu twittern und zu simsens... Wenn sich die Kultur= Medienkritik angesichts neuer Medientechnologien beruhigt hat, macht sie regelmäßig die Erfahrung, dass das Neue zwar schlecht ist, dass es aber doch lohnt, in der Sphäre des Schlechten zwischen dem wirklich bösen Schlechten und dem guten Schlechten zu unterscheiden. Kurzum: Filme sind aus der Perspektive buchsozialisierter Bildungsbürger schlecht, aber es gibt gute und schlechte Filme (dass es auch gute und schlechte Bücher gibt, übersieht man dabei dann immer noch gerne). Zu den besonders aufschlußreichen Passagen der *Jahrestage* über den Film gehört es nun, dass selbst üble Filme noch ihr Gutes haben, weil die Botschaft des Films medienapriorisch eine seinsaffirmative und eben nicht vernichtungswütige ist (noch der übelste Killer-Film muss zeigen, was und wer da getötet wird). „In Jerichow, Mecklenburg-Lübeck, hatte die Gaufilmstelle Anfang November im Schützenhaus zwei Filme vorgeführt, ‚Schwert des Friedens‘ und ‚Juden ohne Maske‘. Der erste hatte sogar vom Land Zuschauer herangezogen, einmal weil da Aufnahmen aus der Vorkriegszeit versprochen waren, zum anderen, weil er bei aller Aufrüstung doch einen Krieg in Zukunft abtritt. Gegen Ende von ‚Juden ohne Maske‘ war der Saal recht leer geworden, zum Verdruß von Gastronom Prasemann, der dem Publikum hinterher hätte Bier und Korn verkaufen wollen, und zur Wut von Friedrich Jansen, der sich vornahm, bei einer nächsten Vorführung S.A.-Posten vor die Türen zu stellen. Wer immer der Gaufilmwart war, mit den Denkweisen einer Landstadt war er nicht vertraut. Der Film war zusammengesetzt aus Schnipseln von Lichtspielen, die einst deutsche Juden hergestellt hatten, und sie enthüllten nicht ‚die verheerende Wirkung des jüdischen Einflusses auf unserer Kultur‘, sondern daß die gezeigten Sachen nur in Großstädten vorkommen konnten.“ (719)

Gesine, die leidenschaftliche Leserin der *New York Times*, ist eine ebenso überzeugte wie moderate Fernsehverweigerin (1337). Doch sie ist liberal genug, ihrer Tochter Marie den Blick in die Ferne nicht zu verweigern. „Thank you for for letting me have this: sagte sie. / - Wer ich? Mrs. Cresspahl fährt aus ihrer Schläfrigkeit auf, fast glaubt sie neben sich noch jemand sitzen. / - Ja. Du. Daß du mir das Fernsehen erlaubt hast. Dafür bedanke ich mich.“ (1326 sq.). Schon zuvor hieß es ebenso knapp wie enigmatisch: „Beweis gegen Mrs. Cresspahl: Fernsehen ist tauglich. Sogar brauchbar für Schularbeiten.“ (1306) Der Befund ist bemerkenswert. Wie lange vor ihm Goethe, der in den *Wahlverwandtschaften* mit der Figur des englischen Lords und seiner tragbaren camera obscura den Advent neuer Medien

ebenso gelassen wie aufmerksam begrüßt⁹, so akzeptiert auch Johnson in seinem auf Bücher und Print-Medien fokussierten Roman die neuen elektronischen Massenmedien (Film und Fernsehen voran) als empirisch-transzendentes Dispositiv. Die Einsicht ist ebenso klar wie weitreichend: Medien sind evolutionäre Errungenschaften, die nicht mehr oder nur noch um den Preis schwerster Verwerfungen reversibel sind. Wenn Schrift und Geld, Druck und Photographie, Radio und Fernsehen, PC und Internet, Handy und Smartphones einmal da sind, so sind sie nachhaltig da; sie stehen nicht mehr ernsthaft zur Disposition. Umso wichtiger ist die Aufgabe, aus und mit ihnen das Beste zu machen. Eikon ist das gelungen. In den Produktionen von Eikon schwingt ein basso continuo mit, der auch Johnsons Roman durchzieht. „Und wie war das Wetter im Juli? die New York Times hat es in Erfahrung gebracht und sagt Bescheid: Für die Jahreszeit zu heiß. Ungefähr um den 16. Juli muß es uns ein wenig erbärmlich gegangen sein. Jenen Dienstag, wir könnten ihn zur Hälfte entbehren. Don't wish your life away.“ (1694)

Don't wish your life away. Der ebenso lakonische wie tiefe Satz zitiert und übersetzt eine Sentenz aus Fontanes Roman *Irrungen, Wirrungen* ins Amerikanische und ins Filmische. Lene und Botho von Rienäcker müssen sich, nachdem sie einen kurzen Sommer des Glücks erlebt hatten, aus familienpolitischen und ökonomischen Rücksichten trennen. Die Szene ist filmreif, was auch heißt: nicht frei von akzeptablem, höherem Kitsch. Und sie ist so großartig, dass der nüchterne Johnson ihre Kernformel übernahm:

„Sie lehnte sich an ihn und sagte ruhig und herzlich: »Und das ist nun also das letzte Mal, daß ich deine Hand in meiner halte?« / »Ja, Lene. Kannst du mir verzeihn?« / »Wie du nur immer fragst. Was soll ich dir verzeihn?« / »Daß ich deinem Herzen wehe tue.« / »Ja, weh tut es. Das ist wahr.« / Und nun schwieg sie wieder und sah hinauf auf die blaß am Himmel heraufziehenden Sterne. / »Woran denkst du, Lene?« / »Wie schön es wäre, dort oben zu sein.« / »Sprich nicht so. Du darfst dir das Leben nicht wegwünschen; von solchem Wunsch ist nur noch ein Schritt...« / Sie lächelte. »Nein, das nicht. Ich bin nicht wie das Mädchen, das an den Ziehbrunnen lief und sich hineinstürzte, weil ihr Liebhaber mit einer andern tanzte. Weißt du noch, wie du mir davon erzähltest?« / »Aber was soll es dann? Du bist doch nicht so, daß du so was sagst, bloß um etwas zu sagen.« / »Nein, ich hab es auch ernsthaft gemeint. Und wirklich« (und sie wies hinauf), »ich wäre gerne da. Da hätt ich Ruh. Aber ich kann es abwarten... Und nun komm und laß uns ins Feld gehn. Ich habe kein Tuch mit herausgenommen und find es kalt hier im Stillsitzen.« / Und so gingen sie denn denselben Feldweg hinauf, der sie damals bis an die vorderste Häuserreihe von Wilmersdorf geführt

⁹ Cf. Jochen Hörisch: Ende der Vorstellung – Die Poesie der Medien. Ffm 1999 (Kap. I/2: der Advent neuer Medien in Goethes *Wahlverwandtschaften*)

hatte. Der Turm war deutlich sichtbar unter dem sternklaren Himmel, und nur über den Wiesengrund zog ein dünner Nebelschleier.“¹⁰

Wünsch dir das Leben nicht weg, don't wish your life away. Wenn Filme gelingen, zeigen sie die Bedeutsamkeit des irdischen Lebens, wenn sie gar ins Fernsehen gelangen, ist es, als hätte der Himmel die Erde und all ihre Bewohner still geküsst, als hätten der sternklare Himmel und der Wiesengrund ein Rendezvous. Gute Filme sind der dünne Nebelschleier, der entbirgt, was das Leben bedeutsam macht.

© Jochen Hörisch

¹⁰ Romane und Erzählungen Bd. 5, p. 100. Cf. zu den Fontane-Bezügen in den *Jahrestagen* Jochen Hörisch: Uwe Johnson geht auf seine letzte Lesereise; in: David Wellbery et al. (edd.): Eine neue Geschichte der deutschen Literatur. Berlin 2009, pp. 1141-1146.