

REINHOLD ZWICK · MÜNSTER

## EINE FRAGE DES BLICKS

*Zur Kontinuität einer christlich inspirierten Filmästhetik*

*Zwischen Wiederverzauberung und «turn to theology»*

Mit Verve hat unlängst der englische Theologe und Religionsphilosoph Graham Ward mit seinem Buch «True Religion»<sup>1</sup> ein neues Nachdenken über den gegenwärtigen gesellschaftlichen Status des Religiösen eingefordert. Entsprechend dem Konzept der Buchreihe, in der es erschienen ist, bündelt Ward die (interessanterweise wiederholt aus luziden Analysen neuerer Spielfilme entwickelten) Grundthesen seiner Diagnose in einem einleitenden «Manifest». Nochmals gerafft meint er dort: Im weltweiten Maßstab würden wir derzeit Zeuge einer tiefgreifenden Erschütterung des Vertrauens auf universal vermittelbare Werte, auf die Idee der Gleichheit und auf den Fortschritt. Das aber bedeute nichts anders als die Erosion, ja den Zusammenbruch der tragenden Axiome des Säkularismus. Unbeschadet dass dies an der Oberfläche unserer Lebenswelt vielfach noch unsichtbar ist, ereigne sich untergründig und unaufhaltsam fortschreitend eine «Implosion sowohl des Säkularismus wie des Liberalismus» (VIII). Ein Symptom dieser Implosion sei die breite Bewegung einer «Wiederverzauberung» unserer Wirklichkeit. Die hohe Frequenz von Phänomenen, die nach «Religion» und «Religiösem» aussehen, sei geradezu ein Kennzeichen der Postmoderne geworden. Der zeitgenössische Kulturbetrieb bediene sich gerne der «Religion», um Objekte, Events oder «marktgenerierte Lifestyles» (ebd.) mit einem Hauch von Transzendenz und Spiritualität zu überzuckern, aber Religion bleibe dabei nur ein Oberflächenphänomen, ein angepasster «special effect» (IX). Da diese «Konjunktur» vom Markt regiert und von den

*REINHOLD ZWICK, geb. 1954 in Vohenstrauß (Oberpfalz); Studium der Katholischen Theologie und Germanistik; 1996-2001 Professor für «Alt- und Neutestamentliche Exegese» am Fachbereich Religionspädagogik der Katholischen Fachhochschule Freiburg; seit Sommersemester 2001 Professor für «Katholische Theologie und ihre Didaktik, Schwerpunkt: Biblische Theologie» an der Kath.-Theol. Fakultät der Westfälischen-Wilhelms-Universität Münster; Mitglied der Katholischen Filmkommission für Deutschland; Mitglied der Internationalen Forschungsgruppe «Film und Theologie» (1997-2003 als deren Koordinator).*

Medien gesteuert wird, bedeute die Allgegenwart von religiös anmutenden Phänomenen eine «Liquidierung» (VIII) der «wahren Religion». Doch in einer markanten Gegenbewegung zu diesem Trend ereigne sich andernorts gleichzeitig eine «Rückkehr zu authentischen theologischen Traditionen» und zu auf sie «gegründeten Weisen des Nachdenkens» (IX). Ward meint einen neuen «turn to theology» zu beobachten, der die öffentliche Geltung der Theologie wieder nachhaltig stärken könne. Als dessen Kehrseite drohe freilich die Intensivierung von «Kulturkämpfen», wenn die erstarkenden Glaubensgemeinschaften zunehmend auf eine «Politik der Differenz» setzen und ihre Überzeugungen «fetischieren» (ebd.).

Passiv und aktiv hat der Film an beiden von Ward beschriebenen Entwicklungen Anteil: Als Erzählraum, der sich großzügig bei religiösen und mythischen Traditionen jedweder Couleur bedient und eigene Mythen generiert, war das Kino von Anfang an sehr säkularisierungsresistent. Aktuell aber schwimmt es ganz oben mit auf der Woge der Wiederkehr eines Religiösen, das zumeist, wie Ward sagen würde, zur «magischen, mystischen Politur» (132) oder eben zum «Spezial-Effekt» verkommen ist. Mit Fantasy-Epen wie der «Herr der Ringe»-Trilogie oder «Der König von Narnia» (in einem weiteren Sinn auch der «Harry Potter»-Serie) und Mystery-Thrillern à la «Der Da Vinci Code», die allesamt weltweit auf den vordersten Plätzen der Kinohitlisten stehen<sup>2</sup>, mit seinen Heerscharen von Engeln (zuletzt wieder in Luc Bessons «Angel-A»), mit seinen Teufeln, Dämonen und anderen Zwischenwesen (z.B. im Mega-Erfolg der «Fluch der Karibik»-Staffel) ist das Kino derzeit ein, wie ich es nennen möchte, *großes Kraftwerk der Wiederverzauberung*.

Zum anderen partizipiert der Film aber auch an der ernsthafteren, eben nicht nur spielerischen Rückbesinnung auf religiöse Traditionen und Fragestellungen, wie sie Ward unter dem Titel «turn to theology» versammelt. Im Zeichen «widerständiger Identitäten» (134) verbindet sich dies nicht selten mit einem wachsenden konfessionellen Selbstbewusstsein. Solch eine Re-Konfessionalisierung ließe sich paradigmatisch an dem bemerkenswert erfolgreichen «Luther» von Eric Till (2003) aufzeigen, dem ersten Kinofilm über den großen Reformator seit fünfzig Jahren.

### *Jenseits der «Story»*

Es wäre freilich schlecht um die Filmkunst bestellt, erschöpfte sie sich in Sachen «Religion» in diesen beiden Tendenzen der «Wiederverzauberung» und eines expliziten, mitunter offensiven «turns to theology». Jenseits des Mainstream-Kinos, dem man auch gehobene einheimische Produktionen wie «Der neunte Tag» (2004) oder «Sophie Scholl» (2005) zurechnen darf, die beide ein Handeln aus christlicher Überzeugung thematisieren, hält sich

doch erfreulich beharrlich oder, besser, verjüngt sich immer wieder die ‹alte› religiös-spirituelle Tradition der ‹7. Kunst›. Da es sich dabei um zumeist vom Budget her kleinere Produktionen handelt, sind die Abhängigkeiten vom Markt reduziert und können die eigenen künstlerischen Visionen konsequenter umgesetzt werden. Persönliche Präferenzen nicht verleugnend denke ich hier beispielsweise an die Filme der Gebrüder Dardenne (zuletzt überragend mit ‹L'enfant›), an Aki Kaurismäki und Bruno Dumont, an Christian Petzold, Michael Haneke und Wim Wenders, oder jetzt auch an eine junge Regisseurin wie Valeska Grisebach mit ihrem phänomenalen, erst zweiten Spielfilm ‹Sehnsucht›. Nur in den wenigsten Fällen werden in Arbeiten von Filmkünstlern aus dieser Reihe Glaube und Kirche explizit thematisch, so etwa in (auch künstlerischen) ‹Ausnahmerscheinungen› wie ‹Requiem› (2005), Hans-Christian Schmid's psychologisch genauer Studie über den Exorzismus-Fall der Anneliese Michel, oder Philip Grönings bestechender – und für sein Genre auch außerordentlich erfolgreicher – Karthäuser-Dokumentation ‹Die große Stille› (2005). Fast durchweg bestätigt sich hier ansonsten eine Tendenz, die schon in den 60er Jahren die Antworten auf eine Umfrage des italienischen ‹Centro Cattolico Cinematografico› zum Thema ‹Ist ein christlich inspiriertes Filmschaffen möglich?›<sup>3</sup> regiert hatte. Typisch war die Auskunft des amerikanischen Regisseurs Stanley Kramer: ‹Jedes Thema und jede menschliche Lage kann im christlichen Sinne interpretiert werden und in diesem Licht gesehen werden.› Natürlich *kann* ein solches Thema auch ein Stoff aus der christlichen Glaubenstradition, etwa aus der Kirchen- oder Heiligengeschichte, sein. Entscheidend aber, ob es sich um einen Film mit religiös-spirituellem Valenz und, enger gefasst, um ein christlich gestimmtes Werk handelt, ist die Art und Weise der filmästhetischen Vermittlung. Auch in der eben genannten Umfrage wurde wieder und wieder betont, dass das christliche Moment vor allem eine Frage der ‹Haltung› ist. Und diese Haltung artikuliert sich zuvorderst über die Ebene der spezifisch filmischen Inszenierung. Unter Umständen kann ein Film sogar allein über seine Gestaltung mit Hilfe der *filmspezifischen* Ausdrucksmittel eine religiöse Dimension gewinnen: nicht die Geschichte, die er erzählt, macht ihn dann zu einem religiösen Film, sondern die Art und Weise *wie* diese Geschichte in das Medium Film umgesetzt ist. Pointiert: worauf es ankommt, ist der Blick.

Lakonisch bringt dies auch das vielzitierte, vielen ‹Vätern› (zumeist Rainer Werner Fassbinder) zugeschriebene Diktum ‹Die Einstellung ist die Einstellung› zum Ausdruck: d.h. die ästhetische Organisation der Einstellung als kleinster syntagmatischen Einheit des Films entscheidet über die Einstellung im Sinne der geistig-ideellen und womöglich auch christlichen Haltung.<sup>4</sup> Sollten also Luc und Jean-Pierre Dardenne tatsächlich einmal,

was man kaum zu hoffen wagt, einen historisierenden, vor allem sozialgeschichtlich sensiblen Jesusfilm drehen, worüber zumindest nachzudenken und zu recherchieren<sup>5</sup> sie im kleinen Kreis nach der Verleihung des Tempelton-Preises bei der letzten Berlinale einräumten, selbst dann wird nicht die Wahl des Protagonisten, sondern die Inszenierung entscheiden, ob wir es mit einem christlichen Film zu tun haben. Denn wie hat doch einmal treffend der amerikanische Regisseur, Drehbuchautor und Filmtheoretiker Paul Schrader gesagt: «Es gibt profane Filme über etwas Sakrales, und es gibt sakrale Filme über etwas Profanes.»<sup>6</sup>

### *Das lebendige Erbe von Robert Bresson ...*

Befragt man die Dardennes nach ihren filmkünstlerischen Vorbildern, verweisen sie besonders auf Robert Bresson (1907-1999); und dieser, wie ich bei meinen Studenten erfahren muss, jüngeren Kinogängern meist völlig unbekanntes Name, begegnet auch bei fast allen oben genannten Regisseuren in der vordersten Reihe ihrer Inspiratoren. Nicht anders ist es bei der Riege der Regisseure, deren «Bekanntnisse» zu Bresson James Quant in seiner Anthologie versammelt hat. Mit Namen wie Chantal Akerman, Michelangelo Antonioni, Jean Cocteau, Atom Egoyan, Victor Erice, Rainer Werner Fassbinder, Louis Malle, Martin Scorsese oder François Truffaut liest sie sich fast wie ein Who is Who der Filmkunst.<sup>7</sup> Zusammen mit Yazujiro Ozu und Carl-Theodor Dreyer war Bresson, der heute allenthalben als einer der größten Meister einer Filmästhetik von spiritueller Kraft und Tiefe gilt,<sup>8</sup> auch der Hauptgewährsmann für Paul Schraders immer noch bedeutsamen Versuch der Beschreibung eines spezifischen «Transcendental Style in Film».<sup>9</sup> Bei Bresson verschränkt sich die Filmsprache zwar stets eng mit dezidiert christlichen, besonders von Paulus und Pascal inspirierten Fragen und Motiven. Um zum Tragen zu kommen und von innen heraus zu wirken, hat er aber immer danach gestrebt, die thematischen Aspekte in eine ihnen adäquate Haltung des Sehens zu übersetzen: in eine Filmsprache, die im Sichtbaren ein Unsichtbares ahnbar zu machen sucht, und die den Blick christlich «stimmt», indem sie ihn unter das Vorzeichen der Barmherzigkeit stellt und vom Grundakkord von Glaube, Hoffnung und Liebe durchklungen sein lässt. Das bedeutet natürlich nicht, dass deshalb irgendwelche Dimensionen des Menschseins, zu denen auch die Abgründe und Ekstasen gehören, auszublenden wären. Entscheidend ist vielmehr, wie man sie angeht: zynisch oder um die Schaulust zu bedienen oder in der Perspektive des genannten Grundakkords.

Bresson als Vorbild aufzurufen kommt dem Votum für eine Filmästhetik gleich, die auf Askese setzt und den Pegel des Expressiven möglichst zurücknimmt. Von christologischen Kategorien inspiriert könnte man von einer

«kenotischen Ästhetik», d.h. einer «Ästhetik der Entäußerung» sprechen, die sich von allen verführerisch lockenden Eindruckstechniken und Tricks löst, um zum Eigentlichen, zur Essenz vorzustoßen. In Zeiten der Bildinflation und der forcierten visuellen Überwältigungsstrategien scheint man sich seitens spiritueller Filmkünstler ziemlich einig, dass nur über eine Purgierung der Bilder und Töne noch eine Sensibilisierung und Intensivierung der Wahrnehmung erreicht und unterbrechende Erfahrungen vorbereitet werden können. Der dafür ebenfalls denkbare konträre Pfad des Bilderrauses, der Bildekstase hat hingegen wegen der Gewöhnung an die Bildgewitter des Mainstream-Kinos sein Potential weithin eingeübt.

*... und Andrej Tarkowskij*

Die Konsequenz, mit der Bresson sein Konzept eines Reichtums, der gerade der Kargheit entspringt, in alle Register des filmischen Ausdrucks übersetzt hat, begeisterte auch Andrej Tarkowskij, der selbst unstrittig zu den herausragenden, wie Bresson heute freilich beim breiten Publikum zusehends in Vergessenheit geratenden Filmkünstlern des 20. Jahrhunderts zählt. Viele Projekte hatte Tarkowskij im Kopf und im Herzen – darunter auch einige mit explizit religiösen Stoffen, etwa über den Heiligen Antonius und gegen Ende seines Lebens immer dringlicher einen Jesusfilm mit dem Arbeitstitel «Golgatha». Doch nur sieben lange Spielfilme, allesamt getragen von einer tief christlichen Inspiration, hatte er realisieren können. War es lange Jahre die sowjetische Kulturbürokratie, die ihn behinderte, so später seine Krebserkrankung, der er viel zu früh, im Alter von erst vierundfünfzig Jahren, erlag. Anlässlich seines Todestages, der sich am 28. Dezember 2006 zum zwanzigsten Male jährt, seien einige der für seine Filmkunst grundlegenden und für ein spirituelles Kino überhaupt bleibend bedeutsamen ästhetischen Maximen erinnert. In vielem knüpft auch Tarkowskij dabei an Bresson an. In seinem Tagebuch «Martyrolog» notiert er nach einer persönlichen Begegnung mit dem Franzosen: Bresson sei ein «Genie», mit weitem Abstand vor anderen Regisseuren, weil er mit einem «Minimum an Mitteln» auskäme, weil es in seinen Filmen «nichts Unnützes, Überflüssiges» gebe.<sup>10</sup> Tarkowskij weiß, dass er selbst hinsichtlich der Ökonomie der Mittel nicht so radikal ist wie Bresson, fühlt sich ihm aber doch geistesverwandt. Wie Bresson ist er überzeugt, dass Film «mehr (ist) als eine bloße Erzählung und auch mehr als ein Stoff»<sup>11</sup> und sich deshalb gegenüber Literatur und Drama auf sein Proprium besinnen müsse. In einem Tagebucheintrag aus dem Jahr 1979 zitiert er zustimmend die «wunderbaren Gedanken» des älteren sowjetischen Filmtheoretikers Michail Prischwin: «Man muß im Film wie bei der Fotografie nur mit deren ureigenen Mitteln arbeiten. Falls diesen Mitteln keine Idee zugrunde liegt, sollte es lieber, gleich den amerikanischen Filmen,

ein Kino ohne Ideen sein, als daß man vergeblich versuchte, sich irgendwelche Ideen aus der Literatur herbeizuholen.»<sup>12</sup>

Das Ureigene der Filmkunst liegt für Tarkowskij im «rhythmisch Durchkonstruieren»<sup>13</sup>, hat also zuvorderst etwas mit der «musikalischen» Behandlung der Zeit zu tun. *Rhythmus* meint für ihn aber nicht eine «metrische Abfolge von Filmteilen», wie sie aus der Länge der Einstellungen resultieren könnte, sondern «konstituiert sich aus dem Zeitdruck innerhalb der Einstellung»,<sup>14</sup> aus dem «Spannungsbogen der in ihnen abgelaufenen Zeit»<sup>15</sup>. «Die versiegelte Zeit» ist der programmatische Titel Tarkowskij's für die Sammlung seiner filmästhetischen Reflexionen, und treffend haben die beiden amerikanischen Filmwissenschaftler Vida T. Johnson und Graham Petrie ihrem wichtigen Tarkowskij-Buch den Untertitel «Eine visuelle Fuge» gegeben.<sup>16</sup> Mit welcher «Sorgfalt und Präzision» Tarkowskij «sämtliche Bewegungs- und Intonationselemente des Films als Töne und Klänge erfährt und zu einer synergetischen Polyphonie verdichtet»<sup>17</sup>, hat Hans-Dieter Jünger in seiner erhellenden Studie «Kunst der Zeit und des Erinnerns» am Beispiel von «Nostalghia» durchbuchstabiert und braucht hier nicht wiederholt zu werden.

Bei aller Aufmerksamkeit für den Rhythmus und die Montage war Tarkowskij aber immer auch an der *Stärkung des Bildes* gelegen.<sup>18</sup> Hier wirkt zum einen die hohe Bildkultur und Bildtheologie des orthodoxen Christentums nach, und nicht zufällig beschäftigt sich sein frühes Meisterwerk mit dem Ikonenmaler «Andrej Rubljow» (1966). Zum anderen wird auch seine intensive, das bald abgebrochene Orientalistik-Studium (1951) überdauernde Beschäftigung mit der fernöstlichen Spiritualität, insbesondere mit dem Zen-Buddhismus, wichtig. Sie nährt seine Überzeugung, dass es im Film von grundlegender Bedeutung ist, den Dingen und Ereignissen *ihre* Zeit zu geben und diese ihnen eigene Zeitlichkeit dem Zuschauer spürbar werden zu lassen. In der «Versiegelten Zeit» notiert er dazu: «Das filmische Bild ist (...) seinem Wesen nach Beobachtung von Lebensfakten, die in der Zeit angesiedelt sind, die entsprechend den Formen des Lebens selbst und dessen Zeitgesetzen organisiert werden.» Dabei dürfe «das filmische Bild nicht im Widerspruch zu seiner natürlichen Zeit zergliedert und aufgespalten, nicht dem Fluß der Zeit entzogen werden. Denn ein Filmbild wird unter anderem nur dann auch tatsächlich kinematographisch, wenn die unabdingbare Voraussetzung gewahrt bleibt, daß es nicht nur in der Zeit lebt, sondern die Zeit auch in ihm, und zwar von Anfang an, in jeder seiner Einstellungen.»<sup>19</sup>

Der ausgehaltene Blick, die geduldige Beobachtung werden so zum unerlässlichen Medium einer über das Filmsehen vermittelten spirituellen Erfahrung. Solch «offenbarende» Blicke finden sich viele in Tarkowskij's Filmen, ja sind geradezu das Kennzeichen seiner filmischen Handschrift.

Einen von ihnen, den er zu gerne mit der Kamera festgehalten hätte, hat er selbst in seinem Tagebuch ins wortsprachliche Medium übersetzt:

«Auf dem Land zog einmal an einem heißen und sonnig hellen Sommertag eine schwarze und irgendwie winterliche Wolke auf. Wenn man sie ansah, war klar, daß sie nicht einfach Regen oder Gewitter trug: Alles umher veränderte sich und nahm neue Bedeutung an. Mir schien sogar, ich sähe unser Haus zum ersten Mal. Das Gewitter kam, und es hagelte. In wenigen Minuten waren Flußufer und Wiesen mit weißen Streifen bedeckt – wie Verwehungen beim ersten Schneefall. Dann kam die Sonne heraus, obwohl es weiter hagelte. (...) In der Sonne begann der Hagel zu tauen. Innerhalb von wenigen Minuten war er spurlos verschwunden. Die Wiesen dampften, ins Herz zog Ruhe ein, und die von den Bäumen geknickten Zweige weckten fröhliches Staunen – war das ein Film! Hätte ich in diesem Augenblick eine Kamera zur Hand gehabt!»<sup>20</sup>

Intensiviert und mit Erfahrungsdichte aufgeladen werden sowohl die Bilder wie auch der Rhythmus, der sie organisiert, durch das Moment der *Unterbrechung*. Und hier schließt sich wieder der Kreis zu Bresson, kommt doch auch bei diesem, wie Paul Schrader gezeigt hat, durch die feinen Risse, die sich zu massiven Brüchen steigern können, eine Bewegung der Transzendierung und Neubeschreibung der Wirklichkeit in Gang. An Tarkowskij's Filmen kann man viele Register auf Bild- und Tonebene, um Unterbrechungserfahrungen zu induzieren, studieren. Gemeinsam ist den Verfahren, dass sie umso intensiver wirken, je geduldiger sie vorbereitet sind. Ein wohl klassisches Beispiel für eine religiös signifikante Unterbrechung, die sich zuvorderst filmästhetisch vermittelt, ist das Ende von «Andrej Rubljow»: das Ende einer spirituellen Suchbewegung, das Einströmen des Lichts der Offenbarung nach einer langen Reise durch die Finsternis, der Durchbruch zu schöpferischer Gestaltungskraft nach der Lähmung in der Nacht des Zweifels – dies wird dem Zuschauer sinnlich zur Erfahrung gebracht durch eine multiple Unterbrechung in der ästhetischen Organisation: durch den plötzlichen Umbruch von Schwarzweiß zu Farbe, vom vertrauten Spektrum der Einstellungsgrößen zur verfremdenden, fast schon mikroskopischen Großaufnahme, durch den Wechsel von Narration zu Deskription, vom Konkreten des «Real-Bildes» zum Abstrakten des «Kunst-Bildes», vom Profanen zum Sakralen.

#### «Die Rückkehr» – auch zu Tarkowskij

Tarkowskij gilt oft als «Außenseiter»<sup>21</sup> unter den großen Filmkünstlern, und für geraume Zeit war es um ihn und sein filmästhetisches Programm recht still geworden. Alexander Sokurow, sein bekanntester Schüler, ging zu sehends eigene und phasenweise sehr hermetische Wege; von Konstantin

Lopuschanskij, der mit «Briefe eines Toten» (1986) grandios begonnen hatte, war seit der überladenen «Russischen Symphonie» (1994) leider nichts mehr zu sehen, andere aus Tarkowskij's Schülerkreis, wie der von ihm geschätzte Jura Riwerow,<sup>22</sup> wurden schon in Russland stark behindert und fanden im Westen nie Aufmerksamkeit. Doch als dann 2003 in Venedig der bis dahin völlig unbekannte *Andrej Swjaginzew* mit seinem nur 400.000 Dollar teuren Spielfilmdebüt «Die Rückkehr» (Originaltitel: «Woswraschtschenije»)<sup>23</sup> antrat und auf Anhieb den «Goldenen Löwen» gewann, wusste man, dass Tarkowskij's Erbe noch lebendig ist, und zwar nicht nur in den Schwundstufen eines selektiv operierenden Epigontums. Unbeschadet Swjaginzew's originärer filmkünstlerischer Leistung, war mit «Die Rückkehr» doch strukturell alles wieder da und kraftvoll als vital und tragfähig bestätigt, wofür Tarkowskij eingestanden hatte: eine die Wahrnehmung intensivierende Askese in den filmsprachlichen Mitteln, die Sorgfalt im Rhythmus der Montage, die ausgehaltenen Blicke, das Entbergen der dem Gezeigten eigenen Zeitlichkeit und die von der Unterbrechung freigesetzten Energien.



*Andrej Swjaginzew. Die Rückkehr*

In Interview hat sich Swjaginzew zu dem tiefen Eindruck bekannt, den eine Tarkowskij-Werkschau auf ihn als Achtzehnjährigen gemacht hatte, daneben aber auch auf andere Vorbilder verwiesen: auf Michelangelo Antonioni, Akira Kurosawa, Alfred Hitchcock und eben, von ihm dieser Reihe vorangestellt, auf Robert Bresson.<sup>24</sup> Wie Tarkowskij erzählt Swjaginzew seine Geschichte primär über die Bilder und stößt dabei unprätentiös zu den letzten Fragen vor. Ganz behutsam verortet er sich dabei in der jüdisch-christlichen Tradition. Etwa durch den nur kurz ins Bild genommenen Stich zur «Opferung Isaaks» auf jenen Seiten einer Gustave Doré-Bibel, zwischen die zwei Jungen ein Foto mit ihrem Vater eingelegt hatten. Völlig unerwartet war dieser nach zehn, von ihm niemals erklärten Jahren der



Abwesenheit zu ihnen zurückgekehrt. Der Film erzählt dann von einer Reise, auf die sie der Vater wenig später mit dem Einverständnis der Mutter mitnimmt und die sie zuletzt auf eine einsame Insel führt. Dort eskalieren die ungeklärten Beziehungen zwischen ihnen: auf Seiten der Söhne die Spannung zwischen Öffnung und Distanz dem ihnen Fremden gegenüber, beim Vater zwischen dem Reklamieren von Autorität und einer unter Härte verborgenen Zuneigung. Während der Vater namenlos bleibt, was Teil des ihn umgebenden Geheimnisses ist, heißen seine Söhne Iwan und Andrej – fast archetypische russische Namen, aber auch die Namen der Titelfiguren der beiden ersten Langfilme Tarkowskjis: «Iwans Kindheit», der vierzig Jahre vor «Die Rückkehr» als erster russischer Film überhaupt den Hauptpreis von Venedig gewonnen hatte, und «Andrej Rubljow».



Außer mit dem Abraham-Isaak-Stich und einem Bildzitat des bekannten – u.a. auch von Pier Paolo Pasolini (in «Mamma Roma», 1962) benutzten – «Cristo morto» von Andrea Mantegna in einem frühen Blick auf den schlafenden Vater kommt «Religion» auf der Erzähloberfläche nicht vor. Und dennoch ist «Die Rückkehr» ein zutiefst vom christlichen Glauben imprägniertes Kunstwerk: durch die den Bildern eingeschriebene, sie tragende Haltung, mit der sich Andrej Swjaginzew den Fragen von Schuld und Verantwortung, von Hass und Liebe, kurz: dem Geheimnis des Menschen nähert. Der Regisseur hoffte, dass die Zuschauer die Filmhandlung nicht als «private Geschichte», sondern «wie ein Gleichnis betrachten».<sup>25</sup> Doch er weigerte sich, das Gleichnis selbst durch eine Interpretation aufzuschlüsseln, sondern wollte dem Zuschauer Freiheit lassen bzw. seine Freiheit beanspruchen – auch ein wichtiges Moment einer christlich inspirierten Filmästhetik. Das Gleichnishafte deutet sich deshalb nur an, etwa auch in den sieben, durch Zwischentitel deutlich markierten Tagen, in die sich der Film gliedert: von Sonntag bis Samstag, sieben Schöpfungstage in der christliche Reihung

und Deutung, wie Hans-Werner Dannowski, der Präsident von «Interfilm», in seiner schönen Predigt anlässlich der Überreichung des Tempelton-Preises<sup>26</sup> an Swjaginzew richtig bemerkt hat: Beginnend mit dem Sonntag, dem Tag der Auferstehung, auf den hier die Rückkehr des Vaters fällt, und endend am Samstag, dem Tag der Grablegung Christi, im Film der Tag, an dem der Leichnam des Vaters, der beim Versuch seinem jüngeren, von Suizid-Gedanken erfüllten Sohn rettend beizuspringen, zu Tode gestürzt ist, mitsamt dem Boot, in dem ihn die Söhne zurück von der Insel geschafft hatten, im See versinkt.



Der Sieben-Tage-Rhythmus und das Bild von Isaaks Opferung weisen beide auf das Buch Genesis und die diesem eigene menscheitsgeschichtliche, universal gültige Dimension, die wie in Swjaginzews Film zuvorderst in Gestalt einer Familiengeschichte entwickelt ist. Der Regisseur wollte erklärtermaßen mehr als «nur» von einer krisenhaften Vater-Sohn-Beziehung erzählen. Worum es ihm ging, war der Versuch, «einen mythologischen Blick auf das menschliche Leben zu werfen.»<sup>27</sup> Gefragt ob er ein «religiöser Mensch» sei, antwortete er: «Ich gehöre nicht zu denjenigen, die ständig in die Kirche rennen, sehe mich aber als religiös. Fragen der religiösen Weltanschauungen, bezogen auf christliche Werte, sind Kernfragen, die mich faszinieren.»<sup>28</sup> Deshalb hatte er auch, wie er bei anderer Gelegenheit sagte, das sich ohnehin durch «großer Tiefe» auszeichnende Drehbuch noch weiter mit «religiösen und mythologischen Motiven» anreichern wollen.<sup>29</sup> Dies freilich ganz behutsam, ohne die zur interpretativen Anstrengung herausfordernde Mehrdeutigkeit zu unterlaufen. Denn ganz im Sinne unseres eingangs formulierten Plädoyers für das Nicht-Explizite in Sachen Religion und Film meint auch Andrej Swjaginzew: «Man sollte nicht laut über sakrale und wichtige Bedeutungen sprechen: Sobald wir über diese Dinge zu schwatzen beginnen, verdunstet sofort all das, was magisch und sakral ist.

Man sollte nicht über das sprechen, was von wirklicher Bedeutung ist, sondern es nur andeuten. Dies habe ich in meinem Film versucht zu tun.»<sup>30</sup> Durch diese Achtsamkeit hält der Regisseur, wie der Filmkritiker Andreas Kilb bewundernd bemerkte, «jene Balance, die im Kino am schwierigsten zu halten ist: zwischen dem, was ein Bild bedeutet, und dem, was man tatsächlich sieht»; so wirke sein Film «in allen entscheidenden Momenten immer zugleich symbolisch und real.»<sup>31</sup>

Solche «Wunder», wie «Die Rückkehr», sind wie in den anderen Künsten auch im Kino selten. Man begegnet ihnen mehr an den Rändern und in unbekannteren Filmlandschaften, die nicht mit großem Werbeaufwand Aufmerksamkeit erheischen können. Gut, dass es hierzulande wenigstens die von den christlichen Kirchen gestützten Filmzeitschriften «film-dienst» und «epd Film» gibt und die Arbeit der ökumenischen Jurys, die hier Wegweiser sein können.<sup>32</sup> Denn wer sich nur an die Titel und Inhaltsangaben hält, wenn sie von Religion und Christlichem künden, wird sich oft, ja wohl zumeist enttäuscht sehen. Ist es doch der Blick, der entscheidet.

#### ANMERKUNGEN

<sup>1</sup> Graham Ward, *True Religion* (Blackwell Manifestos), Manchester 2003 – im folgenden mit Seitenangaben im Haupttext zitiert. – Ward ist Ordinarius für kontextuelle Theologie und Ethik in Manchester

<sup>2</sup> Vgl. die Statistiken unter [www.boxofficemojo.com](http://www.boxofficemojo.com) und [www.insidekino.de](http://www.insidekino.de). – Näheres zu dieser Entwicklung in meinem Beitrag: Magdalena, Superman & Co. Zur Konjunktur religiöser Sujets im Kino, in *HerdKorr* 2006, Sonderheft «Renaissance der Religion».

<sup>3</sup> In Auszügen im «film-dienst» publiziert als «Beilage» zu: 18. Jg., Nr. 6 (1965) – dort das folgende Zitat (Herv. R.Z.).

<sup>4</sup> Als Buchtitel hat das Diktum die Filmwissenschaftlerin Gertrud Koch für eine erhellende Untersuchung aufgegriffen, in der sie «visuelle Konstruktionen des Judentums» (Untertitel) erschließt (es 1674), Frankfurt a.M. 1992.

<sup>5</sup> Immerhin besonders mit Hilfe von John P. Meiers dreibändigem Werk «A Marginal Jew. Rethinking the Historical Jesus (New York 1991-2001)!

<sup>6</sup> Vgl. Reinhold Zwick, *Die Kraft der Reduktion. Begegnung mit Paul Schrader*, in: *film-dienst* 46. Jg., Nr.14 (1993) 4-8, hier 7.

<sup>7</sup> Vgl. James Quant (Hg.), *Robert Bresson* (Cinematheque Ontario Monographs, 2), Toronto 1998, 523-591.

<sup>8</sup>Einer solchen Ästhetik habe ich mich an anderer Stelle über basale Koordinaten der christlichen Spiritualität anzunähern versucht – im Anschluss an Christian Schütz' grundlegenden Artikel zu diesem Stichwort in dem von ihm herausgegebenen «Praktischen Lexikon der Spiritualität» (Freiburg 1992, 1178f): Besagte Koordinaten dieser Spiritualität sind ihr *dialogischer* Charakter, durch den sich christliche Existenz stets in den «Dialog mit den Menschen, dem Leben und der Welt» gestellt weiß, ihre «*Alltäglichkeit*», die im Sinne des inkarnatorischen Prinzips gerade dem «so genannten normalen oder profanen Leben eine ungeheure Aufwertung» zuteil werden lässt, und

ihre «Humanität», ihre Sorge «um die erfüllte Menschlichkeit des Menschen» und damit auch die geduldige Aufmerksamkeit für die Prozesse der Menschwerdung wie auch deren Hemmnisse. All dies lässt sich als Grundhaltung in vielen Filmen wiederfinden, insbesondere solchen der Bresson-Tradition. – Vgl. Reinhold Zwick, *Filmästhetik und Spiritualität. Einige unzeitgemäße Gedanken*, in: Reinhold Jacobi (Hg.), *Medien – Markt – Moral. Vom ganz wirklichen. fiktiven und virtuellen Leben*, Freiburg-Basel-Wien 2001, 66–72

<sup>9</sup> New York 1988; (Originalausgabe: Berkeley 1972). – Dazu jetzt eingehend mein Beitrag: Risse im Sichtbaren. Paul Schraders *Transcendental Style* als implizite Ästhetik des Erhabenen im Film, in: Christian Wessely (Hg.), *Kunst des Glaubens – Glaube der Kunst. Der Blick auf das «unverfügbar Andere»* (Festschrift Gerhard Larcher), Regensburg 2006, 285–306.

<sup>10</sup> Andrej Tarkowskij, *Martyrolog II. Tagebücher 1981 – 1986*, Berlin 1991, 256f.

<sup>11</sup> Andrej Tarkowskij, *Die versiegelte Zeit. Gedanken zur Kunst, zur Ästhetik und Poetik des Films*, Berlin-Frankfurt a.M., erweiterte Neuauflage 1985, 137.

<sup>12</sup> Andrej Tarkowskij, *Martyrolog. Tagebücher 1970 – 1986*, Berlin 1989, 223.

<sup>13</sup> *Martyrolog II*, 134.

<sup>14</sup> *Die versiegelte Zeit*, 138 (Herv. i.O. getilgt).

<sup>15</sup> Ebd. 136.

<sup>16</sup> *The Films of Andrei Tarkovsky. A Visual Fugue*, Bloomington & Indianapolis 1994.

<sup>17</sup> Hans-Dieter Jünger, *Kunst der Zeit und des Erinnerns. Andrej Tarkowskij Konzept des Films*, Ostfildern 1995, 69 (vgl. bes. 69–89).

<sup>18</sup> Vgl. hierzu auch den sehr schönen Band: Andrej A. Tarkowskij, *Lichtbilder. Die Polaroids*, München 2004.

<sup>19</sup> *Die versiegelte Zeit*, 77f.

<sup>20</sup> *Martyrolog II*, 94.

<sup>21</sup> So Willibald Sauerländer anlässlich seiner Rezension des «Lichtbilder»-Bandes: *Süddeutsche Zeitung* vom 24.08.2006.

<sup>22</sup> Vgl. *Martyrolog II*, 47.

<sup>23</sup> Der Film ist mittlerweile auch in einer schönen DVD-Edition erschienen.

<sup>24</sup> Vgl. Margret Köhler, «Oft sind die Männer einfach verschwunden». Ein Gespräch mit Andrej Swjaginzew zu seinem Film *The Return – Die Rückkehr*: [www.kinofenster.de/ausgaben/kf0404/inter1.htm](http://www.kinofenster.de/ausgaben/kf0404/inter1.htm).

<sup>25</sup> Zit. n. ebd.

<sup>26</sup> Die Predigt wurde dankenswerterweise ins Presseheft des Verleihs «movienet Film GmbH» (München) übernommen, vgl. 13–16, hier: 14 (auch im Internet unter: [www.movienetfilm.de/die\\_rueckkehr/presseheft.php](http://www.movienetfilm.de/die_rueckkehr/presseheft.php)).

<sup>27</sup> Zit. n. ebd. 3.

<sup>28</sup> Zit. n. Köhler, «Oft sind die Männer einfach verschwunden».

<sup>29</sup> Zit. n. einem Interview unter [www.friedrich-pilsner.de/kritiken/menschen/interviewandrejs-wjaginzew](http://www.friedrich-pilsner.de/kritiken/menschen/interviewandrejs-wjaginzew).

<sup>30</sup> Presseheft, 7f.

<sup>31</sup> Andreas Kilb, *Das russische Kino ist wieder da: Andrej Swjaginzews großartiges Filmdebüt «Die Rückkehr»*, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* v. 30.03.2004 (auch unter: [www.faz.net](http://www.faz.net)).

<sup>32</sup> Unter den vielen Preisen, mit denen «Die Rückkehr» bedacht wurde, war in Venedig der Preis der Internationalen katholischen Medienorganisation «Signis», in Cottbus der Ökumenische Preis; in Berlin der von der evangelischen «Interfilm» verliehene Tempelton-Preis. Daneben war «Die Rückkehr» «Kinotipp der katholischen Filmkritik» und «Film des Monats» der «Jury der Evangelischen Filmarbeit».