

Tiefe in der Wirklichkeit

André Bazins Beitrag zu einer „Theologie des Films“¹

von Reinhold Zwick

„Alles Konkrete ist mystisch“
(Pier Paolo Pasolini)²

I. Für eine theologische Besinnung auf das Bewegungs-Bild

Ganz anders als die Filmkritik katholischer und evangelischer Provenienz, die auf eine lange, kontinuierliche Tradition zurückblicken kann und mit „film-dienst“ und „epd-Film“ über eigene Organe verfügt, die auch außerhalb des kirchlichen Raums hohe Anerkennung genießen, steht der „Dialog von Theologie und Filmwissenschaft“³ immer noch am Anfang. Seit einigen Jahren mehren sich zwar die Bemühungen, ihn zu intensivieren, darüber jedoch, wo das Gespräch am besten ansetzen sollte und welche der vielen Dimensionen des Kinos für die Theologie am interessantesten sind, herrscht noch alles andere als Klarheit.⁴ Sind vielleicht die großen Themen des Kinos, wie sie immer auch schon Themen des theologischen Nachdenkens waren, die geeignete Plattform, von der die Begegnung ausgehen könnte? Sollte es also zuvorderst gehen um eine inhaltsanalytische Reflexion auf die nicht selten unübersehbar ins Mythische gehobenen Kino-Geschichten um Gut und

Dr. theol. Reinhold Zwick ist wissenschaftlicher Assistent an der Universität Regensburg.

¹ Überarbeitete und um Anmerkungen ergänzte Fassung eines Referats gleichen Titels beim Symposium ‘Du sollst Dir (k)ein Bild machen’, das vom 02.-05.06.1993 in Graz stattgefunden hat und die zweite Phase des Projekts ‘Film und Spiritualität’ (s.u. Anm. 4) eröffnete. Eingeladen hatten das Institut für Fundamentaltheologie der Universität Graz und ‘Kino. Grazer Filmgespräche’, eine inzwischen leider eingestellte Initiative der Diözese Graz-Seckau. Weitere Referenten waren Jutta Brückner (Berlin), Ambros Eichenberger (Zürich), Herbert Hrachovec (Wien) und Paul Schrader (New York).

² Zit.n. N. Green, Pier Paolo Pasolini. Cinema as Heresy, Princeton 1990, 148.

³ Dezidiert als ‘Einladung’ zu diesem Dialog verstand sich (lt. Untertitel des Programms) das Grazer Symposium.

⁴ Ein erheblicher Pluralismus kennzeichnet beispielsweise die Untersuchungen, die innerhalb des (in seiner ersten Phase von den Universitäten Amsterdam, Freiburg i.Br. und Freiburg i.Ue. getragenen) Pionier-Projekts ‘Film und Spiritualität’ erarbeitet wurden. Sie liegen mittlerweile in zwei Bänden vor: M. Kuhn/J. G. Hahn/H. Hoekstra (Hg.), Hinter den Augen ein eigenes Bild. Film und Spiritualität, Zürich 1991; Z. Cavigelli/J. G. Hahn/Th. Henke/M. Kuhn (Hg.), Aus Leidenschaft zum Leben. Film und Spiritualität, Zürich 1993.

Böse, Liebe und Tod, Leid und Hoffnung, Gewalt und Eros? Und im Rahmen dessen etwa um die Evaluierung ihrer „Moral“ im Horizont des biblischen Ethos, um die Art und Weise ihres Erzählens im Horizont von Erinnern und Entwerfen, oder um die Entzifferung der offen oder krypto-religiösen Handlungs- und Bildmotive, mit denen das Kino so gerne arbeitet und deren Spurlinien in der christlichen Theologie und Kunstgeschichte verfolgt und von hier aus diskutiert werden könnten?

Fragestellungen solcher Art sind zweifelsohne unverzichtbar. Gleichwohl setzt sich ein primär inhaltsorientierter theologischer Ausgriff auf das Medium Film immer verschiedenen Gefahren aus: Dabei ist die oftmals befürchtete theologische Okkupation von Filmen, die Gefahr also eines gewissermaßen deontologischen Ausgriffs, der vorgegebene Denkschemata auf einen Film anwendet und als Illustrationsmaterial für diese verbucht, letztlich wohl das kleinere Übel. Solches ist der geduldige Film gewohnt: warum auch sollte der Theologie verboten sein, was man etwa der Psychologie, Soziologie oder semiotischen Analyse anstandslos durchgehen läßt? Das Haus des Filmes ‚hat viele Räume‘. Als das geringere Übel erscheint es verglichen mit der (nicht nur bei theologischen Filmlektüren) schier allgegenwärtigen ‚Literarisierung‘ von Filmen, d.h. daß man diese oft kaum anders behandelt als wortsprachlich verfaßte Texte. Sicherlich: es ist mittlerweile ein Gemeinplatz, daß das Kino der große Geschichtenerzähler unserer Tage ist. Und nachdem es Theologen lernen, Erzähltexte nach allen Regeln der Kunst zu erschließen, und zudem heute mit der modernen Erzählwissenschaft eine medienübergreifende Basistheorie zur Verfügung steht⁵, wäre es völlig unsinnig, die sich hier ergebenden Dialogmöglichkeiten in Zweifel ziehen zu wollen. – Bei all dem für eine theologische Besinnung fruchtbaren Interesse für Themen, Geschichten und Motive sollte aber immer das Medium Film in seiner unverwechselbaren Eigenart, in seinen ureigenen, nicht substituierbaren Qualitäten zu seinem Recht kommen. Und eben hier sollte auch der Dialog von Theologie und Filmwissenschaft beginnen: ‚ganz unten‘ also bei der Reflexion auf die dem Kino eigentümliche Vermittlung einer realen oder imaginären Wirklichkeit mittels des fotografischen „Bewegungs-Bildes“ (Gilles Deleuze⁶).

Recht besehen ist die Aufmerksamkeit für das Verhältnis von (Film-)Bild und Glaube freilich nichts Neues; sie reicht vielmehr zurück bis zu den Anfängen der spannungsreichen Geschichte von Kino und Kirche: Neben den moralischen Bedenken gegen die schummrig Kinobuden und das oft nicht ganz koschere Treiben auf der Leinwand wie auf den Bänken, bemühten Theologen und Kirchenleute in der

⁵ Einführend z.B.: S. Chatman, *Story and Discourse. Narrative Structure in Literature and Film*, Ithaka-London 1980.

⁶ Das Bewegungs-Bild. Kino 1, Frankfurt 1990.

Frühgeschichte des Films nicht selten das (dabei falsch verstandene) biblische Bilderverbot, um für die ins Grundsätzliche gewendeten Vorbehalte Rückendeckung zu gewinnen. Wie noch der amerikanische Regisseur und Drehbuchautor Paul Schrader (geb. 1946) aus seiner streng calvinistischen Kindheit und Jugend zu berichten weiß, galt das Kino in manchen protestantischen Kreisen noch bis über die Mitte unseres Jahrhunderts hinaus als „Erfindung des Teufels“, als Hort der Verführung und potenziert Verstoß gegen das Bilderverbot: es „sündigte“ 16, 18, ja 24 mal pro Sekunde. Erst unter dem unaufhaltsamen Siegeszug des Fernsehens brachen die Schutzwälle; man mußte sich mit den Bildern, die schon längst das Laufen gelernt hatten, abfinden, die tiefssitzenden Reserven gegen das Medium an sich waren damit jedoch nicht beseitigt.⁸

War so der spezifische Bildcharakter des Films einerseits Ausgangspunkt für ein religiös motiviertes Mißtrauen ihm gegenüber, so wurde und wird er umgekehrt immer wieder auch Movens einer außerordentlichen Wertschätzung dieses Mediums. Daß diese nun ebenfalls oftmals (explizit oder latent) religiös grundiert ist und förmlich auf einen Dialog mit der Theologie zu warten scheint, dürften die folgenden Bemerkungen von Wim Wenders bestätigen, welche programmatischen Charakter für sein eigenes Filmschaffen haben und zugleich auf jenen breiten Strang des Films und der Filmtheorie hinführen, der hier im besonderen interessieren soll: auf die Tradition eines Realismus, dem das Filmbild nicht als Größe gilt, welche Wirklichkeit verstellt und am Ende vielleicht selbst zum Gegenstand einer im Bilderverbot anvisierten Vergötzung und Fetischisierung wird, sondern der gerade umgekehrt an diesem Filmbild seine besondere Kraft zur Erschließung von Wirklichkeit würdigt. Wenders’ Gedanken verdienen es, hier ausführlicher zitiert zu werden, könnten sie doch wie ein Prolog unseren Überlegungen zur spirituellen Qualität des filmischen Realismus vorangestellt sein:

In einem 1988 geführten Interview wirft Wenders’ Gesprächspartnerin Taja Gut die Frage nach Möglichkeiten des Films mit Blick auf das Spirituelle auf – und allein dieses seltene Moment zeichnet dieses Gespräch aus. Wenders äußert zunächst seinen Unwillen über ein Kino, das sich dazu hergibt, zwecks Befriedigung der offensichtlich wachsenden Sehnsucht nach spiritueller Vertiefung des Daseins, „schnellebige mystische, mythologische Erfahrungen zu ver-

⁷ Dazu eingehend: R. Cosandey/A. Gaudreault/T. Gunning (Hg.), *Une Invention du diable? Cinéma des premiers temps et religion – An Invention of the Devil? Religion and Early Cinema*, Sainte-Foy/Lausanne 1992.

⁸ Zu Schraders Erinnerungen vgl.: K. Jackson (Hg.), *Schrader on Schrader*, London/Boston 1990, bes. 1-15; sowie: Vf., *Die Kraft der Reduktion. Begegnung mit Paul Schrader*, in: *film-dienst* 46 (1993) Nr. 14, 4-8, hier 5 (auch persönliche Information aus Gesprächen am Rande des Grazer Symposiums).

kaufen“. Was hierbei herauskomme, sei zumeist pure „Schaumschlägerei“.⁹ Selbst ein Meister wie Andrej Tarkowskij habe sich hier bisweilen etwas weit vorgewagt.¹⁰ Dennoch glaubt Wenders an die spirituelle Kraft des Kinos. Er sucht sie aber auf einer anderen, leiseren Spur: Frühere Äußerungen von ihm aufnehmend, meint zunächst Taja Gut: „Wenn das Geistige eine Realität ist, dann kann es nicht ein unbestimmt Jenseitiges sein, sondern muß am Sichtbaren sichtbar werden.“ Darauf Wenders: „Das ist genau das, was Film kann. Es ist eigentlich die Basis davon. Deswegen ist das Filmemachen erfunden worden. Weil unser Jahrhundert das brauchte, eine solche Sprache, die direkt sichtbar machen konnte. Und das ist auch das Allerschönste in Filmen, wenn in einer ganz einfachen, ruhigen Darstellung von etwas Alltäglichem plötzlich etwas ganz Allgemeines sichtbar wird. Wie in den Filmen von Yasujiro Ozu.“¹¹ – Dieses ‚Credo‘ kann eine Passage aus dem Buch zu seinem Film-Essay „Tokyo Ga“ – geschrieben nach dem Besuch von Ozus Grab – verdeutlichen: „Man hat sich inzwischen so sehr daran gewöhnt und hält es für selbstverständlich, daß das Kino und das Leben so weit auseinanderklaffen, daß einem der Atem stockt und man zusammenzuckt, wenn man auf der Leinwand plötzlich etwas Wahres oder Wirkliches entdeckt, und sei es bloß die Geste eines Kindes im Hintergrund, oder ein Vogel, der durchs Bild fliegt, oder eine Wolke, die für einen Moment ihren Schatten über das Bild wirft. Es ist selten geworden, in dem heutigen Kino, daß solche Augenblicke der Wahrheit stattfinden, daß Menschen oder Dinge sich so zeigen, wie sie sind. Das ist das Ungeheuerliche an den Filmen von Ozu, und vor allem seinen späten: sie waren solche Augenblicke der Wahrheit, nein, nicht nur Augenblicke, sie waren langgestreckte Wahrheit, die vom ersten bis zum letzten Bild andauerte, Filme, die tatsächlich und dauernd vom Leben selbst handelten, und in denen sich die Menschen selbst, die Dinge selbst, die Städte und die Landschaften selbst offenbarten.“¹²

In der Reverenz vor Ozu, und damit auch in der Option für eine im Gebrauch der filmischen Mittel sehr zurückhaltenden Darstellung des Alltäglichen begegnen sich Wenders und Schrader. Auch dieser hat in seiner Theorie von einem spezifischen „transzendentalen“ Filmstil¹³

⁹ W. Wenders, *The Act of Seeing. Texte und Gespräche*, Frankfurt 1992, 54. – Wer nach Beispielen für solche „Schaumschlägerei“ sucht, braucht nur im neuen Lexikon „Religion im Film“ (erarb. von P. Hasenberg u.a., Köln 1992) zu blättern, z.B. unter Stichworten wie „Endzeit/Apokalyptik“, „Mythen“ oder „Tod/Sterben/Jenseits“.

¹⁰ Auch Paul Schrader zeigte sich in Graz reserviert gegenüber Tarkowskij: „Er fühlt sich für mich nicht spirituell an; aber er sieht spirituell aus“ (zit.n. Vf., Die Kraft der Reduktion (Anm.8), 7).

¹¹ Ebd., 55.

¹² Zit.n. W. Wenders, *Die Logik der Bilder. Essays und Gespräche*, Frankfurt 1988, 81f (Herv. R.Z.).

¹³ P. Schrader, *Transcendental Style in Film. Ozu – Bresson – Dreyer*, Berkeley 1972.

ein „Offenbar“-Werden im Blick, allerdings im Sinne eines transformierenden Erfahrungsmoments, das aus der emotional besonders starken Spannung hervorbrechen kann, die sich am Ende der Bewegung des im „transzendentalen“ Stil angelegten Films¹⁴ aufgebaut hat. Statt wie Schrader auf eine Dramaturgie und Ästhetik der Reduktion, die die Intensität einer Unterbrechung des ‚banalen‘ Alltäglichen zu maximieren sucht, setzt Wenders darauf, daß allein mittels des „einfachen“, „direkten“ filmischen Blicks auf die Wirklichkeit, durch die ureigene Qualität des filmischen Bildes etwas Wahres, etwas das unmittelbar Sichtbare Übersteigendes „offenbar“ werden kann. Das ist es, was hier näher interessieren soll: Nicht ein besonderer „transzendentaler Stil“, sondern der von Wenders anvisierte elementare Zusammenhang von Filmbild, Realität und Wahrheit. Dieser Zusammenhang führt zurück auf die Fundamente einer jeden Filmtheorie wie auch einer noch zu schreibenden ‚Fundamental-Theologie des Films‘ – und das wäre eine theologische Reflexion auf das Bewegungs-Bild selbst.

II. Die Realismus-Theorie André Bazins als Plattform für den Dialog von Theologie und Filmwissenschaft

Originell im Sinne von originär sind Wenders Ideen freilich nicht; er hat aber auch nie die geistige Urheberschaft für sie beansprucht. Von außen betrachtet präsentiert sich Siegfried Kracauer als sein *spiritus rector*, den er gelegentlich voll Zustimmung mit dem wichtigen Satz zitiert hat: „Vielleicht führt der Weg heute vom Körperlichen, und, durch es hindurch, zum Spirituellen.“¹⁵ Untergründig verbindet Wenders aber weit mehr mit dem anderen der beiden großen Theoretiker des filmischen Realismus, dem wesentlich sensibleren und von Systemzwängen freien¹⁶ André Bazin (1922-1964).

Bei Bazin anzusetzen, empfiehlt sich in mehrfacher Hinsicht:

¹⁴ Dazu einführend: Vf., Aufbruch zur Stille. Zu Paul Schraders weithin unbekanntem Buch, in: *film-dienst* 43 (1990) Nr.20, 14-17.

¹⁵ Zit.n. W. Wenders, *The Act of Seeing* (Anm. 9), 55.

¹⁶ Nicht zufällig ist Bazins Theorie als „work in progress“ in seine zahllosen Filmkritiken und Essays einformuliert. Will man sie daraus analytisch rekonstruieren, zeigen sich gewiß manche Spannungen (vgl. A. Tudor, *Theories of Film*, New York 1974, 98-115). Man kann sie aber auch positiv als Zeichen eines lebendigen, dynamischen Zugangs bewerten. – Zur Rekonstruktion von Bazins Filmtheorie vgl. bes. D. Andrew, *Major Film Theories. An Introduction*, London u.a. 1976, 134-178; ders., André Bazin, London u.a. 1978 (dort auch Näheres zur geistigen Herkunft Bazins von Denkern wie André Malraux, Jacques Maritain, Emmanuel Mounier, dem frühen Jean-Paul Sartre und Pierre Teilhard de Chardin sowie zum Einfluß des stark von Henri Bergson inspirierten Autorenkreises der Zeitschrift „*Esprit*“ um Albert Béguin. – Auf diese Zusammenhänge kann hier nicht weiter eingegangen werden).

Seine Überlegungen sind nach wie vor die Basis einer jeden speziell am Filmbild interessierten Theoriebildung – und sei es bisweilen nur als der markante Stamm, an dem man sich gerne reibt. Bazins Realismus-Theorie hält ferner außerordentlich viele Anschlüsse für eine theologische Reflexion auf den Film bereit; und die Beschäftigung mit ihm führt schließlich auch zu den Ursprüngen einer – neben anderen Einflüssen – genuin christlich inspirierten Filmkritik und -theorie zurück, zu einer ehedem außerordentlich reichen Tradition, welche durch den allzu frühen Tod ihrer beiden Hauptvertreter, André Bazin und Abbé Amédée Ayfre¹⁷ (1922 – 1964), jäh unterbrochen und von der Woge des Strukturalismus und der ihm nachströmenden Theorien überspült wurde. In ‚gut katholischer‘ Übung sollen also zunächst die Ressourcen der Tradition gehoben und für die Gegenwart neu zum Sprechen gebracht werden. Die folgenden Ausführungen verstehen sich vor allem als nähere Entfaltung der Einladung zum Dialog zwischen Theologie – in diesem Fall besonders einer am Spirituellen interessierten – und Filmwissenschaft, als eine Art Besichtigung der noch ziemlich leeren Räume des großen Kino-Komplexes, die darauf warten, vom Gespräch belebt zu werden. Dabei geht es wohlgemerkt nur um die Räume desjenigen der ineinander verwinkelten Haupttrakte des Gebäudes, über dessen Eingang vorsichtig „Realismus“ gesetzt ist.¹⁸ Lassen wir uns vom Nestor dieser Abteilung führen!

1. Die Erschließungskraft des Kamera-Blicks

Ein realistisches Kino ist für André Bazin ein Kino, das die Wirklichkeit möglichst unmittelbar zeigt, statt sie zu zergliedern, das mehr auf die Kraft des schlichten filmischen Bildes von dieser Wirklichkeit als auf die Kraft der Montage oder expressiver Bildgestaltungen setzt, das eher sucht, die vorfindliche Welt in ihrem Sein zu entdecken als neue, imaginäre Welten zu schaffen, und das seine Intensität und Dramatik eher aus seinem Material, aus den Wirklichkeitsfragmenten selbst als aus einer vorfabrizierten Fabel, die über diese gelegt wird, gewinnen will.

¹⁷ Unter dessen zahlreichen Publikationen sei bes. hingewiesen auf: Dieu au cinéma. Problèmes esthétiques du film religieux, Paris 1953; sowie die posthum publizierten Aufsatzsammlungen: Conversion aux images? Paris 1964; Le Cinéma et sa vérité, Paris 1969; Cinéma et mystère, Paris 1969. – Einführend: Vf., Das Wirkliche, und darüber hinaus. Amédée Ayfres Arbeiten über „Kino und Transzendenz“, in: film-dienst 44 (1991) Nr. 12, 14-17.

¹⁸ Zur Unterscheidung eines ‚formativen‘ von einem ‚realistischen‘ Kino – speziell mit Blick auf den ‚religiösen‘ Film – vgl.: Vf., Pfade zum Absoluten? Skizze einer kleinen Typologie des religiösen Films“, in: interkom (1992) Nr. 15, 3-13, bes. 3f (erschien in überarb. Fassung in: W. Lesch [Hg.], Theologie und ästhetische Erfahrung. Beiträge zur Begegnung von Religion und Kunst, Darmstadt, 1994).

Sein Plädoyer für ein realistisches Kino gründet Bazin auf die besondere Realitätshaltigkeit des fotografischen Bildes.¹⁹ Unvergleichlich dichter als jedes andere Medium führe dieses Bild an die sichtbare Wirklichkeit heran. Indem es dabei gleichzeitig die Wahrnehmung in spezifischer Weise fokussiere, könne es dem aufmerksamen Beobachter auch andere Züge der in ihm eingefangenen Wirklichkeit, und damit mehr von dieser ent bergen als die ‚normale‘ Wahrnehmung, als der durch die Fülle der andrängenden Wirklichkeit zerstreute Blick auf das Alltägliche. „Das ästhetische Wirkungsvermögen der Fotografie beruht“ für Bazin „in der Aufdeckung des Wirklichen. Den Reflex auf dem nassen Trottoir, die Geste eines Kindes [so o. auch Wenders!], ich hätte sie nicht in dem komplexen Gefüge der Außenwelt erkennen können. Nur die Leidenschaftslosigkeit des Objektivs, das das Objekt von Gewohnheiten und Vorurteilen entkleidet, (...) kann es für meine Augen wieder jungfräulich erscheinen lassen und meiner Liebe zuführen.“ So gerät die Fotografie zum „natürliche(n) Bild einer Welt, die wir nicht zu sehen verstanden oder nicht sehen konnten“ (W 25)²⁰.

Mit seiner Multiplikation im Film ist das fotografische Bild als Bewegungsbild mit wesentlich mehr formgebenden Momenten korreliert, die es selbst im dezidiert realistischen Modus deutlich von einer simplen Wirklichkeitsreproduktion absetzen. Doch in den Augen Bazins verliert das Filmbild deshalb keineswegs an Erschließungskraft. Im Gegenteil: Durch den Hinzugewinn des Faktors „Zeit“, indem also das „Bild der Dinge auch das ihrer Dauer“ (W 25) wird, ist die ‚7. Kunst‘ dem fotografischen Einzelbild überlegen. Da für Bazin gerade das Moment der „Kontinuität“ die „filmische Illusion um eine wesentliche

¹⁹ Vgl. hierzu bes. Bazins frühen Aufsatz „Ontologie des fotografischen Bildes“ (1945), der seine gesammelten Schriften zum Kino eröffnet (Qu'est-ce que le cinéma?, 4 Bde., Paris 1958-1962; auch jeweils am Anfang der deutsch- und englischsprachigen Auswahl-Bände). Obgleich er manche Gedanken in diesem Text später stark modifiziert hat, wird er oft fälschlich als das Herzstück von Bazins Filmtheorie angesehen, was es dann der Kritik recht leicht macht, sich von diesem Denken abzusetzen. (Dies gilt z.B. noch für Noël Carrolls eingehende Diskussion von Bazins Ansatz: *Philosophical Problems of Classical Film Theory*, Princeton 1988, bes. 93-171.) Zur Überbewertung des „Ontologie“-Aufsatzes trug auch der Bazin-Schüler Eric Rohmer sein Schärflein bei, indem er ihn in seinem Beitrag „Die Summe von Bazin“ allzu pointiert als Schlüsseltext herausgestellt hat. Rohmers Aufsatz ist auch in die deutsche Auswahl von Bazins Schriften als „Vorwort“ übernommen: vgl. A. Bazin, *Was ist Kino? Bausteine zur Theorie des Films*, hg. v. H. Bitomsky/H. Farocki/E. Kaemmerling, Köln 1975, 7-18, bes. 11ff.

²⁰ Die Zitate und Verweise auf die in „Was ist Kino?“ versammelten Beiträge Bazins erfolgen aus Platzgründen statt mit Angabe der einzelnen Aufsatztitel lediglich mit Seitenzahlen und dem Sigel „W“ im Haupttext. – Analog wird aus der deutschen Ausgabe von Bazins Texten zu „Jean Renoir“ (hg. v. F. Truffaut, Frankfurt 1980) zitiert (Sigel „R“). – Soweit nicht eigens angegeben, sind alle Hervorhebungen von mir.

Eigenschaft des Realen ergänzt“ (W 143), sind seine Reserven gegen ein Kino, das besonders auf die Montage, und damit auf Diskontinuität setzt, verständlich. Für ihn entscheidet sich die ureigene Erschließungskraft des Films nicht auf der Ebene der Syntax der Bilder, sondern auf der des Bildes bzw. der Einstellung selbst. Dabei findet er bereits im Stummfilm Beispiele für jenes Kino, das ihm vorschwebt. In den Filmen Erich von Stroheims etwa, welche die dunklen Seiten der *conditio humana* erkunden, „gesteht“ für ihn „die Realität, wie der Verdächtige in der unermüdlichen Befragung durch den Kommissar. Das Prinzip seiner Regie ist einfach: die Welt so nah und so eindringlich zu betrachten, daß sie schließlich ihre Grausamkeit und ihre Häßlichkeit enthüllt. Man könnte sich sehr gut einen Film von Stroheim vorstellen, der – in äußerster Zuspitzung – aus einer einzigen Einstellung besteht, so lang und so nah, wie man will“ (W 31).

Die Bedeutung Stroheims gründet nicht nur in dessen Abkehr von einer als „Kunstmittel“ (ebd.) gehandhabten Montage, für welche nach wie vor der revolutionäre sowjetische Stummfilm das klassische Paradigma bereitstellt: d.h. einer Montage, die sich um die „Schaffung eines Sinns“ bemüht, „den die Bilder nicht objektiv enthalten und der aus ihrer Beziehung zueinander hervorgeht“ (W 29). Stroheim gilt Bazin vielmehr auch als Exponent der Loslösung vom Expressionismus des Bildes, der Absage an eine betont artifizielle Bildgestaltung mittels Dekor, Maske, Licht, Kadrierung oder Perspektive, wie sie sich in den verschiedensten Schattierungen seit Georges Méliès und dem expressionistischen deutschen Stummfilm als breiter Strom durch die Filmgeschichte zieht. Ihren vorläufigen Endpunkt hat sie wohl in den jüngsten Filmen von Peter Greenaway erreicht, deren Bilder an ihrer Überfülle förmlich ersticken: Hätte Bazin noch „Prosperos Bücher“ oder „The Baby of Macon“ sehen können, sein Verdikt über Robert Wienes „Das Cabinet des Dr. Caligari“ wäre sicher moderater ausgefallen. An seinen grundsätzlichen Vorbehalten gegen ein Kino, das auf die künstliche Akkumulation der Eindrucksstärke des Bildes oder auf Montage-Effekte setzt (vgl. W 28), würde dies freilich nichts ändern. Seine Film-Ästhetik hält es immer mit den Regisseuren, „die an die Realität glauben“ (ebd.), und für die „in erster Linie das Bild zählt, nicht um der Realität etwas hinzuzufügen, sondern um sie zu enthüllen“ (W 31).

Selbstredend weiß Bazin, daß Film immer auch Gestaltung heißt. Entscheidend ist jedoch, ob dieses Gestalten so angelegt ist, daß es die Wirklichkeit selbst besser sehen läßt. Es geht ihm deshalb nicht um eine Wirklichkeitskopie, nicht um den „Dokumentarismus“ (W 161) einer bloß „lebenden Fotografie“ (W 100), die ihren Gegenstand auf ein „reines Objekt“ (W 136) reduziert, vergleichbar dem, was in der Literatur der – von der Fotografie inspirierte – Naturalismus angestrebt hat. Bazin definiert den „realistischen“ Film vielmehr dahingehend, daß er als ein „System von Ausdrucksformen“ dazu angelegt ist, „mehr Realität auf der Leinwand erscheinen zu lassen“ (W 142). Der Gedanke

an ein solches „Mehr“ an Realität erscheint leitmotivisch in immer neuen Wendungen. An Jean Renoir beispielsweise, der wohl der leuchtendste Fixstern seines Kino-Universums ist, bewundert Bazin, daß er „die Realität zum Sprechen“ brachte (R 60), daß er dem Kino dazu verhalf, „mehr zu bedeuten durch ein Mehr an Realität“ (R 90). „Die Erkenntnis“ erfolge bei Renoir „durch die Liebe und die Liebe (gehe) durch die Haut der Welt“; d.h.: „zunächst zeigt er liebevoll-treu ihre äußere Erscheinung und dann – durch sie – ihr Wesen“ (R 66). Eben dies ist die Grundbewegung jener phänomenologischen Annäherung an das ‚Wesen‘ der Dinge, zu der Bazin das Filmmedium in besonderer Weise befähigt sieht: die Bewegung vom Äußeren zu einem Inneren, von der Oberfläche in eine Tiefe in den Erscheinungen, vom Alltäglichen zu einem Allgemeinen. Damit sie gelingt, muß das Ensemble von Entscheidungen, die beim Film unweigerlich immer wirksam werden, so ausgerichtet sein, daß der unvermeidliche Wirklichkeitsverlust durch eine Verstärkung des Verbleibenden (vgl. W 142) ausgeglichen wird (vgl. W 144).

Hinsichtlich dieser Verstärkung begnügt sich Bazin nicht mit vagen Reden von einer irgendwie gearteten „Intensität“ oder „Dichte“²¹, sondern sondert eingehend die Spezifika eines Wirklichkeit erschließenden realistischen Stils auf den verschiedenen Ebenen der Filmgestaltung.

2. Formgebung im Dienst der Intensivierung und Befreiung des Sehens

Film ist zunächst einmal immer Selektion aus dem räumlichen und zeitlichen Kontinuum der Wirklichkeit. Nehmen wir zur Verdeutlichung dessen Michael Snows „La Region Centrale“ (1970), ein radikales Werk aus dem Bereich des Experimentalfilms, das aber durchaus im Gefälle von Bazins Theoriebildung liegt, indem es auf der Formebene einlöst, was er bereits bei Stroheim imaginiert hatte: den Film in einer einzigen Einstellung. Snow²² bemühte sich in verschiedenen seiner Filme um ein, wie er sagte, „endgültiges Statement von reinem Film-Raum und reiner Film-Zeit“. Film ist ihm „in irgendeiner Art ein metaphysisches Medium (...). Der Inhalt meiner Arbeiten ist letztlich eine Auseinandersetzung mit dem Problem der Ontologie, das heißt mit jenem Teil der

²¹ Diesen Eindruck hat man bei M. Bird, *Film as Hierophany* (in: J. May/ders., *Religion in Film*, Knoxville 1982, 3-22), wenn er zu den Filmbeispielen kommt und es das, was er theoretisch klug entfaltet hat, an ihnen zu konkretisieren gilt. – Umgekehrt liegen die Qualitäten von Guy Bedouelle (*Du Spirituel dans le Cinéma*, Paris 1985) in den Stil-Analysen zu Robert Bresson und Eric Rohmer, wogegen seine theoretische Grundierung zurückbleibt.

²² Auf Snows Arbeiten verwies im übrigen auch P. Schrader in Graz (s.o. Anm. 1) bei der Frage nach weiteren Beispielen für Filme mit „transzendentaler“ Valenz: vgl. Vf., *Die Kraft der Reduktion* (Anm. 8), 7.

Metaphysik, der mit der Natur der Existenz zusammenhängt.“²³ In „La Region Centrale“ soll die Kamera möglichst umfassend und ohne zeitliche Unterbrechung ihre räumliche Umgebung, in diesem Fall eine menschenleere Berglandschaft, beschreiben. Irgendwann, hier nach drei Stunden, ist auch dieser in einer einzigen Einstellung gedrehte Film zu Ende. Und irgendwo, und zwar desto eher, je stärker der realistische Eindruck sein soll, kommt jeder (immer verzerrende) Weitwinkel an sein Ende. Deshalb montierte Snow seine Kamera auf ein in alle Raumrichtungen schwenkbares Stativ und ließ sie durch den Raum gleiten. Innerhalb des Zeitsegments von drei Stunden war die Kontinuität des realen Raums und der realen Zeit absolut gegeben; dennoch ereignet sich beim Sehen des Films eine außerordentlich starke Verfremdung und Wahrnehmungsverschiebung, ausgelöst von einer Vielzahl von Faktoren, wie den Brechungen durch die optischen Linsen, dem Bildausschnitt, den nicht dem menschlichen Auge korrespondierenden Bewegungen der Kamera oder auch der ‚unnatürlichen‘ Verweildauer der Beobachtung. Damit wird dem erkundeten Raum eine ganz anders geartete Aufmerksamkeit zuteil; man sähe ihn niemals so, stünde man selbst anstelle der Kamera in den Bergen.

Betrachten wir zunächst den Bildausschnitt noch etwas genauer: Anders als in der Malerei, wo ein „Rahmen“ den Blick auf das Innere des Bildes, auf den Bildraum selbst konzentriert, sieht Bazin das Filmbild von einer zentrifugalen Kraft bestimmt. Im Kino steht die Leinwand in ständiger dynamischer Wechselwirkung mit dem, was sie „versteckt“. In seiner „Konzeption des filmischen Bildes“ ist „das Gezeigte (...) dem Verborgenen nicht nur gleichwertig, sondern verdankt ihm überhaupt erst sein Wesen als zufallsbedingtes und ständig bedrohtes Privileg. Die Regie kann sich nicht auf das beschränken, was wir auf der Leinwand sehen, sondern muß uns den Rest der Szene, der ja weiterhin existiert, regelrecht verbergen“ (R 64). Das im Filmbild Gezeigte gewinnt also Kraft und Bedeutung gerade auch durch das von ihm versteckt gehaltene, es wird durch das, was außerhalb des Bildes liegt, geschieht oder lauert, aufgeladen. Besonders vertraut ist dieses Moment im Horrorfilm, wo bisweilen fast exzessiv mit ihm gearbeitet wird. Von diesem Potential kann aber freilich ein jeder Film profitieren, nicht zuletzt auch ein Film mit religiöser Valenz. In dieser Hinsicht ist immer noch die Ästhetik der Filme Robert Bressons unerreicht in ihrer subtilen Korrelation von Sichtbarem und Unsichtbaren.²⁴

Bressons Filme zeigen auch, wie wichtig es für eine derartige ‚Akkumulation‘ der Bildenergien ist, daß der Bildraum nicht à la

²³ Zit.n. H. Scheugl/E. Schmidt Jr., Eine Subgeschichte des Films. Lexikon des Avantgarde-, Experimental- und Undergroundfilms (2. Bd.), Frankfurt 1974, 852.853f.

²⁴ In den Spuren Bazins hat Bresson diesen Zusammenhang in seinen „Noten zum Kinematographen“ (Arbeitshefte Film 4, München, 1980) auch filmtheoretisch reflektiert.

Greenaway vollgestellt und die Augen „überfüttert“ werden. Vielmehr sollte er von allem Unnötigen freigeräumt werden, damit die Wirkungsintensität des Verbleibenden gestärkt und zugleich das Bewußtsein für die Wirklichkeit jenseits des Bildraumes sensibilisiert wird. (Die Rede von „sollen“ etc. ist nicht im Sinne einer normativen Ästhetik zu verstehen, sondern stets nur im Blick auf das dem einen Kino Bazinscher Vorstellung Zuträgliche.) Letzteres wird natürlich auch durch die Reduktion von Totalen und Panorama-Aufnahmen zugunsten (mehr oder weniger) enger Bildausschnitte unterstützt. Andererseits kann aber gerade eine gezielt eingesetzte plötzliche Weitung des Gesichtskreises nach vorangegangener Enge eine immense Kraft entwickeln.

In betontem Rückgriff auf Bazin wurde die Sicht der Leinwand als „Versteck“, und damit die Aufmerksamkeit für das Nicht-Gezeigte, erst in neuerer Zeit von dem Philosophen und Filmtheoretiker Gilles Deleuze wieder stark akzentuiert.²⁵ Die Überlegungen zur „asketischen“ Gestaltung des Bildraums sind dagegen schon in Paul Schraders Plädoyer für ein Kino der „sparse means“²⁶ rezipiert und als solche ein wichtiger Bestandteil des „transzendentalen Stils“. Der Eindruck der Kargheit, um den es hier geht, ist freilich nicht das Ergebnis einer besonders forcierten (dann selbst wieder künstlichen) Reduktion. Er stellt sich vielmehr fast „automatisch“ ein, wenn die Wirklichkeit, wie etwa bei Eric Rohmer, nur möglichst „ungeschminkt“, also ohne Beimengung von Dekor-, Licht- oder Farbeffekten als zusätzliches „Augenfutter“ aufgenommen ist.

Ob die im Filmbild eingefangenen Wirklichkeitsausschnitte die Chance haben, etwas vom Wesen dieser Wirklichkeit (oder gar der durch sie bewußt gemachten nicht-gezeigten Wirklichkeit) zu ent bergen, ob es möglich wird, daß die Oberfläche der Erscheinungen auf eine größere Tiefe hin transparent wird, hängt besonders auch ab von der Verweildauer dieser Ausschnitte und von der Art und Weise, wie sie von der Kamera gesehen bzw. gezeigt werden. Welche Art der Montage und welche Kameraführung stärken einen filmischen Realismus so, daß er hoffen darf, daß im Sichtbaren ein Unsichtbares ahnbar wird? Auf keinen Fall kann dies auf manipulativem Weg geschehen. Tiefe oder Sinn in der Wirklichkeit dürfen und können dieser nicht aufgepropft werden. Ungeachtet dessen, ob sie möglicherweise „mehr“ zu evozieren vermögen, sollten die Bilder jedenfalls von der Intention her lediglich so angelegt sein, daß sie den Zuschauer zum Gebrauch seiner Freiheit ermuntern, sich ganz auf die in ihnen gezeigte Wirklichkeit einzulassen und über deren Wesen, über den in ihr enthaltenen Sinn nachzudenken. Jede noch so gut gemeinte Überdeutlichkeit bezüglich solcher Sinn tief e ist einem Film abträglich.

²⁵ Vgl. v.a.: G. Deleuze, *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*, Frankfurt ?1990, 27ff.

²⁶ P. Schrader, *Transcendental Style in Film* (Anm. 13), bes. 159ff.

Ist der Zuschauer nicht nur grundsätzlich, sondern auch von seiner aktuellen Befindlichkeit her offen für ein solches Sich-Einlassen, das wohl als „spirituell“ qualifiziert werden darf, dann muß ihm zunächst einmal Zeit gelassen werden, sich mit den Bildern zu beschäftigen, sich auf sie zu konzentrieren. Das setzt einmal, wie eben bemerkt, voraus, daß die Einstellungen nicht derart voller optischer Sensationen sind, daß die Aufmerksamkeit zersplittert und Auge und Bewußtsein von der bloßen Informationsbewältigung okkupiert sind. Damit „das Auge und der Geist“²⁷ durchatmen können, damit sie frei werden können für ein intensiveres, tiefer eindringendes Sehen, dürfen sie auch nicht durch eine forcierte Spannungs-Montage von einer Einstellung zur nächsten gejagt werden. Spiritualität hat immer mit Kontemplation zu tun. Und diese ist auch im Film möglich, ja sie gehört in gewisser Weise sogar zum Wesen des Realismus, insofern ihm Raum- und Zeitkontinuität angelegen sein muß. Deshalb tendiert der realistische Film, will er seinem Namen gerecht werden, per se zur langen Einstellung und zu einer Montage, die dazu neigt, sich „unsichtbar“ oder „unspürbar“ zu machen, die sich, wie Bazin sagt, „auf dem Niveau der Realität (bewegt)“, also nicht eigenständig Bedeutungen zu schaffen sucht, sondern „nur ein Weg (ist), diese Realität besser zu sehen“ (W 35). Wie auf der einen Seite das Moment des Bildausschnitts als „Versteck“ die weiten Totalen (etc.) zurückdrängt, so ein sich zu verbergen suchender Schnitt umgekehrt auch die auffälligen Naheinstellungen, da diese, so Bazin, durch ihre „zu starke körperliche Wirkung die Montage spürbar machen würden“ (ebd.). Da Montage immer Unterbrechung des zeitlichen und/oder räumlichen Kontinuums ist und damit gegen die auf die Homogenität in Raum und Zeit gegründete „Realität der Einstellung“ steht, spricht sich Bazin überhaupt gegen sie aus. Nicht die Montage, die in der Literatur nachgeahmt wird und dort auch Vorläufer²⁸ hat, sondern das Bewegungs-Bild selbst ist das Entscheidende. Folglich gilt es, die Einstellung zuvorderst aus sich heraus, und nicht durch geschickte Kombinationen zu stärken.

Daher röhrt auch Bazins enthusiastische Feier der mit Orson Welles‘ „Citizen Kane“ endgültig etablierten Tiefenschärfe, da diese es ermögliche, selbst bei statischer Kamera „ganze Szenen in einer einzelnen Einstellung“ (W 36) zu zeigen, also das zu leisten, wozu es zuvor der Montage oder ausgeklügelter Plansequenzen (d.i. Verbindung mehrerer Einstellungen mittels Kamerabewegungen oder Schärfen-

²⁷ Damit sei eine wichtige Spur wenigstens angedeutet, die hier nicht weiter verfolgt werden kann: Das Denken von Maurice Merleau-Ponty (s. auch u. bei Anm. 48). Der Hinweis richtet sich auf einen Aufsatz gleichen Titels, der sich diesen Zusammenhängen widmet (Das Auge und der Geist. Philosophische Essays, Hamburg 1984, 13-43. – Merleau-Ponty hat sich auch unmittelbar mit der Filmwahrnehmung befaßt: Das Kino und die neue Psychologie (1945), in: Filmkritik 13 (1969) 695-702).

²⁸ Vgl. Vf., Montage im Markusevangelium. Studien zur narrativen Organisation der ältesten Jesuserzählung (SBB 18), Stuttgart 1989, bes. 505ff.

verlagerungen anstatt durch Schnitte) bedurfte hatte. Als zumindest geistigen Vater der Tiefenschärfe reklamierte Bazin seinen Landsmann Jean Renoir und zitierte ihn wiederholt mit dem folgenden Wort: „Je weiter ich in mein Metier eindringe, desto mehr komme ich dazu, in die Tiefe des Bildes hinein zu inszenieren“ (R 65; vgl. W 36). Die Entdeckung der Tiefenschärfe ist für Bazin „nicht nur ein formaler Fortschritt“, d.h. „richtig angewandt“ ist sie nicht bloß „eine ökonomischere, einfachere und gleichzeitig subtilere Methode, ein Ereignis darzustellen; sie bewirkt [besser übersetzt mit: wirkt ein auf ...] mit den Strukturen der kinematographischen Sprache die intellektuellen Beziehungen des Zuschauers zum Bild und modifiziert damit gleichzeitig den Sinn des Schauspiels“ (W 37).

Natürlich hat aber die Tiefenschärfe kein Monopol auf solche Wirkungen. Der von Bazin oft als Kronzeuge für das ihm vorschwebende Kino angeführte Robert Bresson hält beispielsweise gerade umgekehrt die „Plättung der Bilder“²⁹, ein Höchstmaß an Flächigkeit also, seiner spirituellen Ästhetik für besonders dienlich, einer Ästhetik, der, noch in Überbietung Bazins, gerade „das, was man nicht sieht, als das Entscheidende gilt.“³⁰

Damit ist die Spannweite der Stile, die undogmatische Offenheit jenes Realismus angezeigt, dem Bazin ein besonderes Potential zur Erschließung der Wirklichkeit zuspricht. Der Bogen spannt sich vom extrem „ästhetischen Realismus“ (W 145) eines „Citizen Kane“, den man hier ob seiner expressiven Bildgestaltung wohl kaum mehr erwarten würde, bis hin zu einem dezidiert „dokumentarischen Realismus“, für den Georges Rouquier „Farrebique“ als Paradigma stehen kann, ein Film, in dem durch die Wahl von Real-Schauplätzen und Laiendarstellern oder auch durch Aufnahmen mit natürlichem Licht die vorfindliche Wirklichkeit deutlich weniger, jedenfalls weniger offensichtlich als bei Welles bearbeitet ist (vgl. W 144f). Der Firnis, der die verschiedenen Stile zusammenhält, besteht letztlich in der besonderen Art der Wirklichkeitsaufzeichnung und -vermittlung durch das Auge der Filmkamera – und hier schließt sich der Kreis zur eingangs diskutierten „Ontologie des fotografischen Bildes“. Bresson beschreibt die Leistung der Kamera einmal so: „Was kein menschliches Auge einzufangen, kein Stift, Pinsel, Federhalter festzuhalten fähig ist, fängt deine Kamera ein, ohne zu wissen, was es ist, und hält es fest mit der gewissenhaften Gleichgültigkeit einer Maschine.“³¹ Werden die so festgehaltenen Bilder an die Zuschauer zurückgegeben, kommt es durch die Eigenart der Optik und das Interesselose der Mechanik gegenüber der normalen

²⁹ Noten zum Kinematographen 11 (u. passim).

³⁰ P. Buchka, Nach dem Sündenfall. Robert Bressons filmische Wetten auf die Identität des Menschen, in: P. W. Jansen/W. Schütte (Hg.), Robert Bresson (Reihe Film 15), München 1978, 7-78, hier 32.

³¹ R. Bresson, Noten zum Kinematographen (Anm. 24), 21.

Wahrnehmung immer zu einer Verschiebung. Der durch die Kamera geführte Blick auf die Wirklichkeit ist immer ein extravaganter, einer der vom normalen Sehen abweicht.³² Je verhaltener diese Extravaganz ist, je weniger Aufmerksamkeit sie erregt und an sich selbst bindet, desto eher ermöglicht es das Filmbild dem Zuschauer, die ihm vorgestellte Wirklichkeit mit einer die ‚normale‘ Wahrnehmung übersteigenden Sensibilität sehen zu lassen.

Bei der vergleichsweise leisen Extravaganz des Kamerablicks, wie sie den realistischen Film kennzeichnet, wird die Sensibilisierung der Wahrnehmung natürlich besonders wirkmächtig, wenn die Filmbilder die vertraute Wirklichkeit, die längst nicht mehr bewußt oder vielleicht noch nie ‚richtig‘ gesehen wurde, thematisieren. Aufgrund der spezifischen Konstitution des Blicks durch das Kamera-Auge kann gerade das Sehen des als vermeintlich fester Besitzstand verbuchten Alltäglichen zu einer unvermutet intensiven Wirklichkeitsbegegnung werden, ja förmlich zu einer Entdeckungserfahrung. Je deutlicher die Extravaganz auf den Filminhalt und die Gestaltung der Bilder übergreift, je expressiver sich die Kameraarbeit bemerkbar macht und je exotischere Welten vor Augen gestellt werden, desto mehr droht die Wirklichkeit zu entschwinden. Nicht daß sie nicht mehr da wäre, aber wenn die Augen vom Neuen förmlich geblendet und von der Bewältigung der auf sie einströmenden Informationen in Beschlag genommen sind, dann ist es sehr schwierig, hinter die Oberfläche der Erscheinungen zu sehen. Visuelle ‚Sensationen‘ wird man kaum mit jener geduldigen Aufmerksamkeit befragen können, die es braucht, damit die in Bewegungsbildern vermittelte Wirklichkeit etwas von ihrem Geheimnis preisgibt. Die Hoffnung auf Tiefe, auf Sinn in der Wirklichkeit, oder einfach schon darauf, daß es ein ‚Mehr‘ gibt, das sich beim Blick auf sie enthüllen mag, kann natürlich auch der filmische Blick auf sie nicht in Gewißheiten umlegen. Was er im realistischen Modus an Wahrnehmungen, an Erfahrungen hinzugewinnen läßt, vertieft und bereichert aber allemal das Wirklichkeitsrelief.

Die spirituelle Qualität, die ein Film auf diese Weise gewinnen kann, teilt sich aber wohl nur jenen Zuschauern mit, die sich diesen Dimensionen nicht von vorneherein verschließen. Mechanisch produzieren läßt sich all dies sicherlich nicht. Wenn das Kino die Chance hat, zu einem Raum auch der spirituellen Erfahrung zu werden, dann nicht infolge einer ‚lehrbuchmäßigen‘ Anwendung geeigneter Inszenierungs-techniken. Solche Techniken leisten dazu sicher einen wichtigen Beitrag, entscheidend aber ist die innere Haltung jener, die sich ihrer bedienen, vorab also der Regisseure, die die Fäden zusammenhalten: Ihre Einstellung qualifiziert die Einstellungen des Films.³³

³² Dazu näher: Vf., Symbol und metaphorischer Prozeß. Zur Ästhetik des Metaphysischen im Film, in: S. Abarbanell/C. Cippitelli/D. Neuhaus (Hg.), Fernsehen verstehen (Arnoldshainer Texte; Bd. 76), Frankfurt 1993, 175-194.

³³ Leicht variiert nach Rainer Werner Fäßbinders bekanntem Diktum „Die Einstellung ist die Einstellung“.

3. Erkenntnis im liebenden Blick

Verfolgt man, welche Haltungen, welche ‚Einstellungen‘ Bazin an den von ihm geschätzten Regisseuren als die wesentliche Voraussetzung für das Gelingen ihrer Filme hervorhebt, sieht man sich unversehens auf das Terrain des christlichen Ethos oder zumindest in den Vorhof desselben versetzt. – Wenn etwa für Bazin besser als jeder andere Jean Renoir „die wahre Natur des Films erfaßt“ (R 63) hat, dann nicht nur deshalb, weil er eine „bewundernswerte Sensibilität für die greifbare äußere Realität der Dinge und ihrer Umgebung“ (R 62) besitzt. Näher betrachtet ist die besondere „Qualität seines Blicks“ (R 60), aus der seine Filme leben, die Folge von etwas anderem: seiner „Parteinaahme für die Erscheinungen“ (ebd.). Was hier „Parteinaahme“ genannt wird, ist bei Bazin sonst zumeist mit dem Wort „Liebe“ belegt. Die Liebe zur Welt ist ihm die Bedingung für deren Erkenntnis. Renoir löst für ihn exemplarisch ein, was überhaupt eine grundlegende Lösung eines Realismus sein könnte, dem das Epitheton ‚spirituell‘ zukommt: „Die Welt verstehen heißt zunächst einmal, sie richtig sehen zu können und sie unter der Zärtlichkeit dieses Blicks unserer Liebe erschließen“ (R 113). Hier kann sich Bazin auch auf Roberto Rossellini berufen, der wiederholt darauf hingewiesen hat, „daß im Mittelpunkt seiner Regiekonzeption die Liebe nicht nur zu den Figuren, sondern zum Realen überhaupt steht“ (W 161).

Der Realismus, der hier zur Diskussion steht, ist also dadurch bestimmt, „daß er das Reale in einer gewissen ‚Globalität‘ bejaht“ (W 160). Nur bei einem Ja zur Wirklichkeit, bei einer Liebe zu ihr, die sich auch im Angesicht des Negativen – ohne dieses zu minimieren oder gar zu leugnen – durchhält, kann gehofft werden, daß im Realen selbst Sinn aufgefunden wird. Einer nihilistischen oder zynischen Grundeinstellung wird dieser Sinn immer verschlossen bleiben. Bei einer grundsätzlichen Bejahung der Welt bedarf es dann aber auch nicht erst expressiver Bildgestaltungen oder bedeutungsschaffender Montagen, um mittels ihrer „Sinn an die Realität heranzutragen“ (R 78). Vielmehr wartet in diesem Fall der in ihr bereits als vorhanden geglaubte Sinn nur darauf, „enthüllt“ zu werden – eben durch den eindringlichen, liebenden Blick auf sie. Dann könne es, wie in den Filmen Rossellinis, die Bazin etwas emphatisch ein „Universum der reinen Tatsachen bilden“ sieht, dazu kommen, daß ausgerechnet den „in sich selbst unbedeutenden“ Tatsachen durch die Eigenart des Filmbildes „die plötzliche und strahlende Offenbarung ihres Sinns“ (W 164) zuwächst.

Demgegenüber darf die dramatische Handlung zurücktreten, ja diese kann unter Umständen sogar die eigentlich relevante Bewegung in die Tiefe der Bilder behindern. Wie Bazin herausarbeitet, dient beispielsweise bei Renoir „das Drama, die eigentliche Handlung im Sinne des Theaters oder Romans (...) nur als Vorwand, als Aufhänger für das Wesentliche, und das Wesentliche ist für ihn immer das, was man sieht, das eigentlich filmische Material“ (R 21). Deshalb baue er

„seine Filme nicht auf Situationen und dramatischen Entwicklungen auf, sondern auf Menschen und Tieren, Dingen und Tatsachen“ (R 59). – Wechseln wir, um diesen Gedanken an einem bekannten Beispiel zu verdeutlichen, zu Vittorio De Sica. Einer der Gründe für das Meisterhafte seiner „Fahrraddiebe“ besteht für Bazin darin, daß hier der Wirklichkeit nicht eine dramatische Handlung übergestülpt wird, sondern diese organisch aus ihr erwächst. Anders gesagt: „die Handlung existiert nicht vorher wie eine Essenz, sie geht hervor aus der vorgängigen Existenz des Erzählten, sie ist das ‚Integral‘ der Realität“.³⁴ – Ähnlich ist es später mit einem Film wie „Im Lauf der Zeit“ von Wim Wenders, den dieser, um diese Integralität zu erlangen, sogar ohne vorgegebenes Script, gewissermaßen in spontaner Reaktion auf die ihm in einer realen Reisebewegung entgegentretende Wirklichkeit gedreht hat. Der „Geschichte der Qiu Ju“, Zhang Yimous bislang realistischstem Film, der in manchen Sequenzen deutlich an die ästhetische Tradition der „Fahrraddiebe“ anknüpft, wird es dagegen m.E. zum Verhängnis, daß Geschichte und Wirklichkeit immer mehr auseinanderdriften, daß die Handlung immer weniger als „Integral“ der vor Augen gestellten Realität erscheint, sondern zunehmend als deren parabolisch-metaphorischer Kommentar. Im Gefälle dessen wird auch die ‚Moral‘ der Geschichte immer deutlicher, für den Zuschauer bleibt immer weniger zu tun.

Sicher geht es gerade auch dem Realismus, von dem Bazin spricht, um „moralische Wahrheit“ (R 26). Doch das Kennzeichen dieser Moralität ist es, daß sie „um so zwingender“ ist, je mehr sie sich „aus der Realität selbst ergibt“ (W 151). Bazins Realisten sind „Moralisten“ in dem Sinn, daß sie mit ihren Filmen „die Grundgestalt des Menschen und seiner Probleme aufspüren und befragen“ (R 26).³⁵ Indem sie an die Wirklichkeit und an den Menschen glauben (vgl. R 86.156), sind sie Humanisten – mehr noch: ihrem im Angesicht all des Dunklen und Abgründigen durchgehaltenen Glauben darf man durchaus einen ausgesprochen religiösen Zug attestieren. Bazin sieht dies deutlich: „humanistischer Optimismus“ und „spirituelle Inspiration“ liegen für ihn dicht beieinander (vgl. R 87).

Gleich ob Renoir, DeSica oder Rossellini: Das Wahrheits-Ethos des Humanisten in ihnen verbündet sich mit dem Bemühen des realistischen Filmkünstlers um Wahrhaftigkeit des Films (vgl. W 98.139). Zu dieser Wahrhaftigkeit gehört schließlich ganz entscheidend die Ambiguität der im Film vorgestellten Wirklichkeit. Nicht anders als gegenüber der tatsächlichen Wirklichkeit sollte auch im Film die Freiheit der Interpretation gewahrt sein. Indem (bzw. sofern) er nicht auf Vereindeutigung hin inszeniert ist und nicht künstlich Sinn

³⁴ A. Bazin, Fahrraddiebe, in: Filmkritik 23 (1979) 209-219, hier 219.

³⁵ Vgl. Vf., Am Anfang war die Frage. Zur Diskussion um das Christliche im Werk Robert Bressons, in: Zoom 52 (1992) H. 9, 22-26.

implantiert, ist der realistische Film hierfür prädestiniert. Hier wird noch einmal die Qualität der Tiefenschärfe greifbar: Denn die tiefen-scharfen Einstellungen helfen nicht nur, die raum-zeitliche Kontinuität zu optimieren, sondern auch, die Vieldeutigkeit der Realität zu wahren und somit gleichzeitig den Betrachter in die Interpretation zu rufen: Hier ist es „nicht mehr der Schnitt“, der „für uns den Gegenstand auswählt, den wir sehen sollen und der damit eine ‚Bedeutung‘ a priori erhält, sondern der Zuschauer selbst ist gezwungen, innerhalb des Prismas (...) kontinuierlicher Realität auf der Leinwand als Auswahlfläche das jeweilige dramatische Spektrum der Szene zusammenzustellen.“ (W 143; vgl. W 82). Und damit beginnt im Kino Freiheit: als Freiheit des Sehens.

III. Einige theologische Anschlüsse

Der Glaube an einen Sinn in der Wirklichkeit, die tiefe, gegen das Böse durchgehaltene Liebe zur Welt und zu den Menschen, das Bemühen um Wahrheit und Wahrhaftigkeit, die Sorge um Wahrnehmungsfähigkeit und Freiheit – all diese Grundhaltungen, auf denen André Bazins Realismus-Konzeption aufruht, und von denen er hofft, daß sie sich wenigstens ein Stück weit an die Zuschauer vermitteln, sind zweifelsohne zentrale Momente auch des christlichen Ethos. In der künstlerischen Praxis nimmt das Anliegen dieses filmischen Realismus vorweg, was in den letzten Jahren zu einer immer dringlicheren Aufgabe der Theologie, v.a. der theologischen Anthropologie und Schöpfungslehre wurde: die Formulierung überzeugender Antworten auf den dekonstruktionistischen Zerfall der Wirklichkeit in bloße Realitäts-Effekte, auf die Auflösung von Identitäten in Diskurse und auf die Verabschiedung des Sinns zugunsten von in Regelkreisen von Codierung und Konvention ständig changierenden Bedeutungen. Hier Gemeinsamkeiten zwischen den Intentionen eines realistischen Kinos, wie Bazin es beschrieben hat, und der theologischen Reflexion zu erkennen, hat nichts mit Vereinnahmung zu tun, sondern ist ein Hinweis auf vorhandene Möglichkeiten für einen Dialog, bei dem sich die Gesprächspartner in ihrer Eigenart respektieren und wechselseitig kritisch hinterfragen, gleichzeitig aber doch auch in einem gemeinsamen Anliegen begegnen können. Denn es kann ja nicht um Dialog nur um des Dialoges willen gehen, oder etwa nur darum, daß man als Theologe Gesprächskompetenz in Sachen Film und damit eine zeitgemäße Kulturfähigkeit demonstrieren will. Der Dialog wird um so sinnvoller, je mehr er ein Ziel hat, das über ihn selbst hinausführt. Und dieses Ziel besteht hier wohl letztlich in der Verteidigung des Humanum und eines Sinns in der Wirklichkeit.

Daß in einem solchen Projekt gerade der filmische Realismus bzw. die ihm geltende Theoriebildung für die Theologie ein vorzüglicher Gesprächspartner ist – obgleich natürlich keineswegs der einzige³⁶

³⁶ Zu denken wäre besonders auch an den Symbolismus (z.B. Serge Paradschanow) oder – gegenüber und ergänzend zum Realismus mit seiner

– sei durch die folgenden knappen Hinweise auf einige Anlagerungspunkte, welche die Tradition der spirituellen Theologie bereithält, präzisiert. Dies mag zugleich die dem Realismus inhärente spirituelle Qualität nochmals verdeutlichen.

Wie für den filmischen Realismus ist auch für die christliche Spiritualität die Erschließung von Tiefendimensionen der Wirklichkeit von elementarer Bedeutung. Wo der Realismus hofft, im Blick auf die ganze sichtbare Welt etwas von ihrem Wesen, von ihrem Sinn zu erschließen, so hofft eine Spiritualität in der Tradition von Meister Eckart und Ignatius darauf, „Gott in allen Dingen“ zu finden und fragt nach „Gottes Sein und Wirken“ in der „Immanenz unserer Welt und Zeit.“³⁷ Hier wie dort gilt als Vorbedingung dafür, daß im Realen ein ‚Mehr‘ an Wirklichkeit geahnt oder erfahren werden kann, ein möglichst unmittelbares Sich-Einlassen auf die Wirklichkeit, ein, wie Josef Sudbrack es ausdrückt, möglichst dichtes „Erleben der Sinnhaftigkeit und der atmenden Wirklichkeit.“³⁸ Dazu braucht es ein Verweilen bei den Dingen: Kontemplation und Beschauung finden ihr Gegenüber im realistischen Insistieren auf Kontinuität in Raum und Zeit, auf der ausgehaltenen Einstellung anstelle rastloser Montagen.

Statt vorschneller Vereindeutigung wird wie im realistischen Film auch in der spirituellen Betrachtung (z.B. in der Meditation der Natur) der Vieldeutigkeit der Wirklichkeit Raum gegeben. Dieser Raum ist einer, in dem sich in Freiheit eine Haltung zu den Dingen ausbilden oder bewahren kann, eine spirituelle Einstellung, welche die Vieldeutigkeit und Vielwertigkeit nicht aufhebt, aber doch einen Richtungssinn erkennen und behaupten läßt. Dieses Moment sowie André Bazins Hoffnung, daß einem mit den Dingen etwas von ihrem Wesen, etwas sie Übergreifendes entgegentreten und plötzlich offenbar werden kann, begegnen auch im Denken Martin Bubers. Beispielsweise wenn Buber eingangs des „Dialogischen Prinzips“ über die Erfahrung der äußeren Wirklichkeit nachdenkt: „Ich betrachte einen Baum. Ich kann ihn als Bild aufnehmen (...). Ich kann ihn als Bewegung verspüren (...). Ich kann ihn in einer Gattung einreihen (...). Ich kann ihn zur Zahl, zum reinen Zahlenverhältnis verflüchtigen (...). Bei all dem bleibt der Baum mein Gegenstand (...). Es kann aber auch geschehen, aus Willen und Gnade in einem, daß ich, den Baum betrachtend, in eine Beziehung zu ihm eingefaßt werde, und nun ist er kein Es mehr. Die Macht der

beschreibenden Deutung der vorfindlichen Wirklichkeit – an ein phantastisch-imaginäres Kino als Weltentwurf, aber auch an zum Experimentalfilm tendierende Versuche einer Entgrenzung und Befragung der Wahrnehmung und Parameter der Wirklichkeit, wie Derek Jarmans „The Last of England“.

³⁷ J. Sudbrack, Art. „Frömmigkeit/Spiritualität“, in: P. Eicher (Hg.), Neues Handbuch theologischer Grundbegriffe (Bd. 2), München 1984, 7-16, hier 10.

³⁸ Ebd., 15.

Ausschließlichkeit hat mich ergriffen. (...) Alles, was dem Baum zugehört, ist mit darin, (...), alles in einer Ganzheit.“³⁹

Eine derartige Erfahrung kann m.E. manches Mal auch im Kino gemacht werden, zumal in Welt-Begegnungen, die durch die leise Extravaganz des realistischen Blicks auf die vertraute Wirklichkeit vermittelt sind. Grundbedingung solcher Erfahrungen ist jedoch die Haltung der Liebe und Ehrfurcht gegenüber der Welt als Schöpfung. Von einer solchen Haltung waren – jedenfalls seiner Überzeugung nach – nicht nur die von Bazin besonders verehrten Regisseure, sondern er selbst derart erfüllt, daß ihn seine Freunde manchmal scherhaft einen „modernen St. Franziskus“⁴⁰ nannten. So überrascht es nicht, daß der von ihm verfochtene Realismus einlöst, was der neue Weltkatechismus als Kennzeichen einer christlichen Kunst herausstellt: Daß sie sich „von der Wahrheit der Geschöpfe und der Liebe zu ihnen inspirieren läßt.“⁴¹

Auch Pier Paolo Pasolini bewahrte sich zeitlebens eine außerordentlich große „Liebe zur Wirklichkeit“ und hat den „Impuls vollständiger Hingabe“, den er ihr gegenüber verspürt, als zwischen „religiös“ und „erotisch“ oszillierend qualifiziert.⁴² Welch tiefe Ehrfurcht vor den Geschöpfen sich für ihn damit verband, illustriert die folgende Bemerkung aus einem Interview: „Manchmal habe ich sogar Schwierigkeiten, einen Hund zu duzen. Vor jedem Lebewesen habe ich diese Art kindlicher Scheu. Ich begegne meinem Gegenüber mit Hochachtung, ohne Unterschiede zu machen.“⁴³ Seine „Art, die Realität wie eine sakrale Erscheinung zu sehen“ (ebd.), von der er oft sprach, wollte er besonders in seinen ersten, noch stark dem Neo-Realismus verbundenen Filmen auch an die Zuschauer weitergeben. Wenn Pasolini mit dem, wie er ihn selbst verschiedentlich genannt hat, „sakralen“ Realismus seines Frühwerks auf der Linie von Bazins Gedanken liegt, dann steht im Hintergrund dessen letztlich die ihnen gemeinsame tiefe Liebe zur Wirklichkeit. Auch in seinen späteren Arbeiten suchte Pasolini das Heilige nicht im Erhabenen, sondern fand es im Einfachen, scheinbar Unbedeutenden, Alltäglichen: „Das Heilige ist sehr einfach“ (ebd.), meinte er einmal, ‚man muß es nur sehen können‘, möchte man ergänzen.

³⁹ M. Buber, Das Dialogische Prinzip, Gerlingen 1992, 10ff. – Interessant wäre sicher auch eine Re-Lecture von Emmanuel Lévinas unter der hier verfolgten Perspektive (den Hinweis verdanke ich Prof. Gerhard Larcher, Graz).

⁴⁰ D. Andrew, Major Film Theories (Anm. 16), 171.

⁴¹ Katechismus der Katholischen Kirche, Nr. 2501.

⁴² P. P. Pasolini, Ketzererfahrungen – „Empirismo eretico“. Schriften zu Sprache, Literatur und Film, Frankfurt u.a. 1982, 219.

⁴³ Interview mit J.-A. Fieschi in der Fernsehdokumentation „Pasolini L’Enragé“, die 1966 für die Reihe „Cinéastes de notre temps“ hergestellt wurde. Zitiert nach der Austrahlung in: Arte, 09.04.1993 (der Text folgt der deutschen Untertitelung).

Ähnlich wie Pasolini setzen auch Schrader, Bresson oder Rohmer beim Alltäglichen an, um eine transzendierende Bewegung oder die Erfahrung eines Sinns aus ihm aufsteigen zu lassen.⁴⁴ Hier stehen wir genau am Schnittpunkt zwischen einem realistischen Kino, das sich für das vorderhand Unscheinbare interessiert und dem Alltagsleben nicht ausweicht, indem es eskapistische Sehnsüchte bedient, und dem, worüber in der Theologie unter dem Stichwort „Spiritualität des Alltags“ nachgedacht wird. Es ist dies jene „bedeutsame Dimension der christlichen Spiritualität, die nach Bernardin Schellenberger „die Vordergründigkeit des Alltagslebens für das Geheimnis, das uns umgibt, öffnet“⁴⁵. Gerade auch der Umweg über den Film als ein Medium, das einerseits der ‚normalen‘ Wahrnehmung der Wirklichkeit folgt und diese doch zugleich verschiebt, kann eine solche Öffnung anstoßen und etwas sichtbar werden lassen, was zuvor nicht (mehr) zu sehen vermocht worden war, indem es das Alltägliche, durch den Kamerablick verwandelt, an das Auge und den Geist zurückgibt. In unseren Zeiten der überheizten Bilderflut und der galoppierenden Verwahrlosung des Sehens kann so ein Kino im Sinne Bazins, welches nicht das Zapping bereits in seine eigene Struktur eingeschmolzen hat, sondern das Auge auch einmal festhält oder, positiver gesagt, zur Aufmerksamkeit befreit, durchaus zum Ort einer Einübung in die Spiritualität werden.

Wer diesen Ort erkunden und kommunikabel machen will, wird sich auf Bazin besinnen müssen. Und dies ist alles andere als ein anachronistisches Unterfangen. Durch entsprechend einseitige Zurichtungen ‚passend‘ entstellt, war seine phänomenologisch grundierte Realismus-Theorie zwar lange Zeit der Prügelknabe der materialistischen und (post-)strukturalistischen Ansätze. Doch nicht nur als verzerrtes Feindbild überdauerte sie die Zeiten, sondern sie fand auch immer wieder positive Aufnahme und Weiterführungen, beispielsweise bei Paul Schrader. Ihre endgültige Rehabilitierung kam dann mit den einflußreichen Studienbüchern von Dudley Andrew („Major Film Theories“; „Concepts in Film Theory“), der mit klarem Blick für die Aporien der neuen Ansätze unter dem Titel „The Challenge of Phenomenology“⁴⁶ eine Rückbesinnung auf die Tradition der Filmtheorie Bazins und seines Freundes und Schülers Ayfre einforderte. Begünstigt durch die Ernüchterung, die sich allmählich im Lager der Zeichen- und Diskurstheorien breitmacht, wurden denn auch in den letzten Jahren unabhängig voneinander zwei Arbeiten vorgelegt, welche eine Neubegründung der phänomenologischen Filmtheorie auf systema-

⁴⁴ Ähnlich verwies Jean-Luc Godard anlässlich von „Je vous salue, Marie“ auf sein Interesse am Heiligen im Profanen.

⁴⁵ J. Müller, Film und Spiritualität, in: Erwachsenenbildung (1991) Nr. 3, 132-135, hier 132.

⁴⁶ Haupt-Überschrift des Schlußkapitels (!) der „Major Film Theories“ (242-253). – Vgl. auch: ders., The Neglected Tradition of Phenomenology in Film Theory, in: Wide Angle 2 (1978) Nr. 2, 44-49.

tisch-philosophischem Niveau leisten: Allan Casebiers „Film and Phenomenology. Towards a Realist Theory of Cinematic Representation“⁴⁷, eine Untersuchung, die auf Edmund Husserl aufbaut, und Vivian Sobchacks „The Address of the Eye. A Phenomenology of Film Experience“⁴⁸, die an Maurice Merleau-Ponty anknüpft. Beide Arbeiten greifen also über Bazin in die Philosophie zurück, stehen aber gleichwohl mit ihm in einer Traditionslinie. Besonders Merleau-Ponty, der Husserl weiterführt, war auch für Bazin⁴⁹ und erst recht für Ayfre, der bei ihm studiert hatte,⁵⁰ sehr wichtig. In der Akzentuierung des Unverrechenbaren der Filmerfahrung verteidigen alle zuletzt Genannten das Subjekt und seine Freiheit gegen jede mechanistische Reduktion. Obwohl Andrew vielleicht nicht zufällig unterschlägt, daß Ayfre Ordensmann war, und sich Sobchack und Casebier sichtlich von den religiösen Implikationen der Theoriebildung Bazins und Ayfres abzusetzen versuchen, sind diese neuen filmtheoretischen Arbeiten für den Dialog von Theologie und Filmwissenschaft prädisponiert. Schließlich interessiert sich die christliche Philosophie nicht erst seit heute für deren Gewährsleute Husserl und Merleau-Ponty und die phänomenologische Tradition.

IV. Ausblick

Anders als in der Filmtheorie, wo sich erst in jüngster Zeit eine umfassende Neubewertung der Realismus-Theorie Bazins abzeichnetet, war deren Wirkungsgeschichte bei den Filmschaffenden niemals unterbrochen. Bazins Einflußsphäre reicht – um nur einige markante Namen zu nennen – von François Truffaut und Eric Rohmer, seinen Schülern und früheren Mitarbeitern bei den „Cahiers du Cinéma“, über Michelangelo Antonioni und Pier Paolo Pasolini bis hin zu Theo Angelopoulos und eben Wim Wenders. Bazins Denken hält nach in ihren Filmen und, so vorhanden, auch in ihren die Praxis begleitenden Reflexionen. Ein Kino, wie es Bazin in immer neuen Anläufen einzukreisen suchte, war also nie verschwunden. Vielmehr zählen einige der Filme, die in ihrer Ästhetik und geistigen Haltung deutliche Affinitäten zu dem von Bazin verfochtenen Kino aufweisen, zu den überzeugendsten und eindringlichsten Arbeiten der letzten Jahre: erinnert werden könnte etwa an Krzysztof Kieslowskis „Dekalog“-Zyklus, Jane Campions „Ein Engel an meiner Tafel“, Gianni Amelios „Gestohlene Kinder“, Marlen Chuzievs „Infinitas“ oder Lana Gogobridses „Der Walzer auf der Petschora“. Unter den noch lebenden der zuvor genannten Regisseuren ist besonders Eric Rohmer seiner Herkunft aus dem Bazin-Kreis treu geblieben. Mit seinem „Wintermärchen“

⁴⁷ (Cambridge Studies in Film), Cambridge u.a. 1991.

⁴⁸ Princeton 1992.

⁴⁹ Vgl. D. Andrew, Major Film Theories (Anm. 16), 172.

⁵⁰ Vgl. ebd., 248; vgl. auch ebd., 183.243-245.250.

hat er unlängst eine subtile Hommage an Robert Bresson, und damit indirekt auch an Bazin, vorgelegt.

In einer Gegenbewegung zu einem Kino der groben Reiz-Maximierung hat in den letzten Jahren ein Kino, für das Regisseure und Werke, wie die eben genannten stehen, wieder an Bedeutung und Popularität gewonnen. (Diese Renaissance verbindet sich auch mit der Rückkehr des epischen Films, des Melodrams und der wirklichkeitsnäheren, weniger schrillen Komödien.) Ein starkes Signal für die neue Blüte des realistischen Kinos waren die Filmfestspiele von Cannes im Jahr 1993. Damals glaubte Peter Buchka deutliche Anzeichen erkennen zu können, daß sich die „Zeit der Maschinengewehre“, der überheizten Sensationen geneigt hat und ein sensibleres, poetischeres Kino aufzieht.⁵¹ Andreas Kilb zitierte respektvoll Akira Kurosawas Referenz an seine Lehrer Naruse, Mizoguchi und Ozu: „Ich bewahre ihren Blick und ihre Haltung zu den Dingen in meinen Filmen auf.“⁵² Genau das, worauf es Kurosawa ankommt, war immer auch für Bazin das Entscheidende: der Blick und die Haltung. Und etwa zur selben Zeit begeisterte sich Fritz Göttler fast in der Sprache Bazins für „QiuJu“: Die Titelheldin „schaut und nimmt die Welt in sich auf, nichts weiter möchte man auch beim Zuschauen machen, mit liebendem, allumfassendem Blick, in diesem wunderbaren kleinen Film, so dicht und reich wie die von Roberto Rossellini in den fünfziger Jahren.“⁵³

Bei aller Liebe zum Film in seiner ganzen Vielfalt wird die christlich inspirierte Filmkritik gerade die sich hier andeutenden Entwicklungen zu fördern bestrebt sein. Und folgt ihr in diesen Zeiten die Theologie und sucht das offene Gespräch mit der Filmwissenschaft in ihrer ganzen Breite, dann ist sie sicher nicht schlecht beraten, setzt sie sich in der Nähe Bazins an den runden Tisch.

Angesichts der allenthalben beschworenen „Krise des Realen“⁵⁴ und der Auflösung des Subjekts kann heute vielleicht tatsächlich, wie Gilles Deleuze meint, „die Macht des modernen Kinos (wenn es kein schlechtes mehr ist)“ dazu beitragen, „uns den Glauben an die Welt zurückzugeben.“⁵⁵ Hinter Deleuzes Optimismus steht letztlich Bazins Denken, dessen Leidenschaft für das Kino, die getragen ist vom Glauben an die Wirklichkeit und an einen Sinn in dieser, von der

⁵¹ P. Buchka, Die fortdauernde Ungeduld der Herzen. 46. Festival International du Film, in: Süddeutsche Zeitung Nr. 114 v. 19./20.05.1993.

⁵² A. Kilb, Der Herbst des Meisters. Filmfestival Cannes 1993: Akira Kurosawa im Abendlicht, in: Die Zeit Nr. 21 v. 21.05.1993.

⁵³ Zit.n. „Wohin. Monatsprogramm für Kino und Bühne in Regensburg“, Nr. 59 v. Mai 1993, 7 (Herv. R.Z.).

⁵⁴ Vgl. allg. die Schriften von J.-F. Lyotard; für den Filmbereich: G. Deleuze, Das Zeit-Bild. Kino 2, Frankfurt 1991, 224-226; V. Sobchack, Adress of the Eye, XIX.

⁵⁵ Das Zeit-Bild. Kino 2, 224.

Hoffnung auf das Kino als Raum der Erschließung einer „vollen und vibrierenden Welt“⁵⁶ und – über allem – von einer tiefen Liebe zum Menschen und zur Schöpfung.

Die Hoffnung auf das Kino braucht also nicht fahrengelassen zu werden, im Gegenteil. Immer wieder, und vielleicht wieder öfter wird es Momente intensiver, und wie ich meine spiritueller Erfahrung bereithalten, wie diesen einen, an den sich Peter Handke anlässlich einer kleinen Rede in Wien erinnerte – etwas wehmütig, unter dem Vorzeichen des Verlustes:

„In einem stinknormalen, noch nicht spezialisierten Kino sah ich 1962 oder 1963 Michelangelo Antonionis *La Notte*, *Die Nacht*. Nach dem Film stand ich im Zentrum von Graz an einer nächtlichen Straßenbahnhaltestelle und erlebte die steirische Stadt in eine Weltstadt verwandelt, monumental und zugleich duftig. Noch nie war die Nacht mir so wirklich erschienen, so elementar, und ich mir mit ihr. Damals mit *La Notte* erfuhr ich zum ersten Mal, weit über alle Selbstgefühle hinaus, so etwas wie ein Weltgefühl.“⁵⁷

SUMMARY: Depth in Reality. André Bazin's Contribution to a „Theology of Film“

If a (foundational-)theological reflection on film wants to do justice to the specific characteristics of this medium, an examination of movie-pictures should precede the interest in religiously significant themes, motives or narrative structures. André Bazin's (1918-1958) achievements in film criticism and film theory are an excellent base for this approach. Bazin's theory of realism roots in phenomenology. It relies on a particular inference ability of the cinematic view on reality. With this, he does not only submit many links for a theological reflection. Moreover, he opens up numerous opportunities for a dialogue within the field of film theory. Above all, this holds true within the line which in the face of a disillusionment in the field of sign and discourse theories tries to re-establish a phenomenological approach.

RÉSUMÉ: Profondeur dans la réalité. Les travaux d'André Bazin sur la „théologie du cinéma“

Au cours d'une réflexion (fondamentale-)théologique sur le cinéma qui veut satisfaire aux particularités spécifiques de ce média, on devrait s'occuper de l'image cinématographique avant de porter son intérêt sur des thèmes religieux signifiants, des motifs ou des structures du récit. A ce propos, les travaux critiques et théoriques sur le cinéma d'André Bazin (1918-1958) représentent une plate-forme remarquable. La théorie phénoménologique et fondée sur le réalisme de Bazin porte sur la force de mise en valeur particulière

⁵⁶ D. Andrew, Major Film Theories (Anm. 16), 245.

⁵⁷ P. Handke, Appetit auf die Welt. Rede eines Zuschauers über ein Ding namens Kino, in: Frankfurter Rundschau v. 28.11.1992.

de la vue cinématographique sur la réalité. Elle ne tient pas seulement prêtes quelques affiliations pour une reflexion théologique. A partir d'elle se dégagent bien plus nombreuses possibilités pour un dialogue avec la filmologie, surtout avec la branche qui, en égard à la désillusion dans le camp des théories du dessin et du discours, sollicite une nouvelle motivation de l'approche phénoménologique.

RESUMEN: Profundidad de la realidad. El aporte de André Bazin a una „teología del film“

En una reflexión teológica (fundamental) sobre el film que pretendiera hacer justicia a la especificidad propia de este medio, debería estar, antes del interés por la importancia religiosa de sus temas, motivos o estructuras narrativas, la imagen del film. En este sentido, los trabajos filmográficos teóricos y críticos de André Bazin constituyen una excelente plataforma. La teoría del realismo de base fenomenológica de Bazin apuesta por la fuerza descubridora especial de la mirada filmica referente a la realidad. Esta mantiene abierta, de ese modo, no sólo una serie de conexiones a la reflexión teológica; también surgen desde ella numerosas posibilidades para un diálogo con las ciencias filmicas, sobre todo con aquellas que, en vista del desencanto producido en el campo de las teorías de signos y discurso, se preocupan de una nueva fundación de la captación fenomenológica.