

Peter Hasenberg, Reinhold Zwick, Gerhard Larcher (Hg.)

Zeit – Bild – Theologie
Filmästhetische Erkundungen

SCHÜREN

Inhalt

Einleitung

Peter Hasenberg, Reinhold Zwick, Gerhard Larcher

7

I. Theologische Reflexionen auf den Film (und seine Vorläufer)

Geistliche Inszenierung

Die Imagination in den Exerzitien von Ignatius von Loyola

Davide Zordan

18

Filmbild und Ikone

Folgen des byzantinischen Bildverständnisses im russischen und sowjetischen Film

Hans-Joachim Schlegel

33

Phänomenologischer Realismus

Amédée Ayfre und das Kino der «Dichte des Seins»

Reinhold Zwick

50

Der Körper und das Gesicht als Spiegel der Seele

Amédée Ayfre

72

Vom Sichtbaren und Unsichtbaren

Der Beitrag der «Berliner Schule» zu einer theologischen Filmästhetik

Stefanie Knauß

90

II. Philosophische Zugänge

Kino als Universum der Bilder

**Zentrale Ideen der Filmphilosophie von Gilles Deleuze,
vorgestellt anhand einiger Filme von Theo Angelopoulos**

Thilo Rissing

112

Die Gegenwart des Undarstellbaren

Filmphilosophische Überlegungen zu Jean-Luc Godards NOTRE MUSIQUE

Ralf Beuthan

129

Die Geburt des Zuschauers

Strategien der Bildkommunikation am Beispiel des Filmanfangs

Peter Hasenberg

148

III. Zeit-Bild-Theologie

«Heiliges» in der Zeiterfahrung der Moderne und ihrer Kunst

Gerhard Larcher

182

Bildende Kunst und Spiritualität: Zwillingspfade zum Göttlichen?

Ulrike Vollmer

212

Götterfilme aus Indien

**Eine Auseinandersetzung mit westlichen Ideen über die
filmische Darstellung von Transzendenz**

Freek L. Bakker

228

Anhang

Autorinnen und Autoren

248

Bildnachweis

250

Register der Regisseure und ihrer Filme

252

Register der Filme

254

Einleitung

Im Zuge der viel beschworenen Wiederkehr des Religiösen haben auch religiöse Inhalte und Motive im Film seit einigen Jahren Konjunktur. In der öffentlichen Wahrnehmung standen dabei oft umstrittene Produktionen wie Mel Gibsons *DIE PASSION CHRISTI* oder die Bestseller-Verfilmung *SAKRILEG – THE DA VINCI CODE* im Mittelpunkt, aber auch im Arthouse-Bereich gab es eindringliche Filme von religiöser Relevanz wie Volker Schlöndorffs *DER NEUNTE TAG*, Hans-Christian Schmidts *REQUIEM*, Philip Grönings *DIE GROSSE STILLE* oder Xavier Beauvais' *VON MENSCHEN UND GÖTTERN*. Hinzu kommen die Blockbuster im weiten Bogen von der *MATRIX*- bis zur *HERR DER RINGE*-Trilogie, die sich im Repertoire religiöser wie mythischer Themen bedienen.

In vielen Filmen der letzten Jahre wird so das Religiöse wieder deutlicher sichtbar. Dennoch ist in der theologischen Auseinandersetzung mit dem Film eine grundlegende Einsicht, dass nicht nur die Hinwendung zu religiösen Stoffen und Symbolen das Religiöse ausmacht, sondern die Art und Weise der Umsetzung in bewegte Bilder, der spezifische Blick, die (religiös fundierte) Einstellung, die sich in der (Kamera-)Einstellung zeigt. Die Beiträge des vorliegenden Bandes, die auf ein Symposium der Forschungsgruppe «Film und Theologie» zurückgehen, das vom 14.–17. Mai 2008 an der Katholischen Akademie Schwerte stattfand, konzentrieren sich ganz auf die Frage nach den Bildern und das, was sie vermitteln. Es geht um Bausteine einer Filmästhetik in theologischer Perspektive, d. h. um die Frage wie über Bild (und Ton) religiös relevante Inhalte vermittelt und religiös-spirituelle Dimensionen erreicht werden können, um die Frage, wie es über das bewegte Bild, den Rhythmus etc. gelingen kann «Unsichtbares sichtbar zu machen».

Das Nachdenken über den Zusammenhang von Filmästhetik und Theologie eröffnet eine Besinnung auf einen Klassiker der christlichen Spiritualität: die «Geistlichen Exerzitien» von Ignatius von Loyola (1491–1556), dem Gründer des Jesuiten-Ordens. Vor dem Hintergrund der modernen Medienwelt und des Films beleuchtet *Davide Zordan* (Trient) in seinem Beitrag «Geistliche Inszenierung» die von Ignatius in bis dahin unerreichter Intensität akzentuierte Rolle der Imagination als «Grundfunktion» und elementare «Ressource für das spirituelle Leben». Der in den «Exerzitien» vorgestellte Weg ist ein Weg der forcierten Produktion mentaler Bilder, eine Art Anleitung zur

Evokation eines inneren, mentalen Vorstellungs-Films, eines Inszenierens vor allem biblischer Szenen vor dem inneren Auge des Exerzitanten. Zordan erkundet nicht nur den in mancher Hinsicht auf das viel spätere filmisches Inszenieren vorausweisenden Prozess des Imaginierens, sondern auch die damit verbundenen psychologischen Momente: die Kraft des Begehrens, das die Imagination antreibt, und die Verbindungen zur Psychoanalyse, auf die besonders C. G. Jung in seiner Relecture der Exerzitien aufmerksam gemacht und diese dabei als einen wertvollen Vorschlag für einen «therapeutischen Gebrauch der Imagination» gewürdigt hatte. Bedeutsam für eine theologische Annäherung an die Imagination und das Bild bleibt besonders die mit Ignatius verbundene Absage an eine «Opposition zwischen Imagination und Realität» und die Wertschätzung der Imagination als «Begabung, das Objekt der weltlichen Erfahrung und der Erfahrung als Glaubende im inneren Theater in etwas Sichtbares zu verwandeln.» Den späteren Bildmedien, vorzüglich dem Film, bleibt es dann vorbehalten, solch innere, mentale Bild-Sequenzen, wie sie Ignatius reflektierte, in konkrete Artefakte zu überführen.

Unter dem Titel «Ikone und Filmbild» geht *Hans-Joachim Schlegel* (Berlin), der im deutschen Sprachraum zweifelsohne beste Kenner des osteuropäischen Kinos, den Nachwirkungen des byzantinischen Bildverständnisses im russischen und sowjetischen Film nach. Dieses Bildverständnis betont den Zusammenhang von Bild und Idee, von Sichtbarem und Unsichtbarem, und begreift die Ikone «als ein Fenster zum göttlichen *λογος*, als eine Erhebung des Geistes von Bild zum Urbild.» Die Dialektik des Sichtbaren und des Nicht-Sichtbaren im Film sollte Schlegel zufolge «nicht auf die Frage der Symbole bzw. deren inhaltlicher Kodierung reduziert werden», sondern sei zuvorderst eine Sache der «bedeutungsbildenden Kraft der Form». Selbst wenn sie sich vom Konzept der Ikone absetzen und dieses zu säkularisieren suchen, bleiben einerseits Sergej Eisenstein und Dziga Vertov dem Ikonischen doch zuinnerst spannungsvoll verbunden. Und andererseits entfernt sich ein Künstler wie Andrej Tarkowskij, der gemeinhin sehr eng mit der orthodoxen Bildtheologie in Verbindung gebracht wird, näher besehen nicht unwesentlich von dieser, etwa indem er – im Unterschied zu den Malermönchen – einen starken Akzent auf die «individuelle Kreativität» legt. Insbesondere sind es bei Tarkowskij, wie Schlegel zeigt, die Momente der Zeitlichkeit, der Subjekt-Bezug der «erinnerten Zeit» und der Charakter des Films als «audiovisuell polyphone Kunst», die das ostkirchliche Ikonenverständnis übersteigen und um naturphilosophische und taoistische, aber auch um von der deutschen Romantik inspirierte Züge erweitern und so Tarkowskij's Filmästhetik ihre eigentümliche, unverwechselbare Kontur verleihen.

Durch drei Beiträge wird im vorliegenden Band für eine Wieder- oder Neuentdeckung von Amédée Ayfre (1922–1964), einem der wichtigsten Theoretiker der französischen Schule einer phänomenologischen Filmästhetik, geworben. Anders als der ihm in vielerlei Hinsicht geistesverwandte André Bazin, mit dem er auch befreundet war, ist der Priester und Filmpublizist Ayfre im deutschen Sprachraum bislang kaum rezipiert worden. Zu Unrecht, wie dieser Band dokumentieren möchte. – Neben zwei erstmals in deutscher Sprache vorgelegten Texten Ayfres (redaktionell verbunden unter dem Titel «Der Körper und das Gesicht als Spiegel der Seele») und Freek L. Bakkers eingehender Diskussion von Positionen Ayfres im Kontext seiner Untersuchung zur Ästhetik der Götterdarstellungen im indischen Film, will Reinhold Zwick (Münster) in seinem Beitrag «Phänomenologischer Realismus. Amédée Ayfre und das Kino der ›Dichte des Seins‹» den Denker einführend vorstellen. Nach Erkundungen zur bisherigen Wirkungsgeschichte von Ayfres Theoriebildung (v. a. ihrer Bedeutung für Paul Schraders «Transcendental Style in Film») und nach einem biographischen Abriss, werden im close reading einiger weniger Schlüsseltexte die Grundkoordinaten von Ayfres Filmästhetik rekonstruiert. Ähnlich wie Bazin plädiert Ayfre für ein ungekünsteltes, asketisches Kino der ruhigen, ausgehaltenen Blicke auf die Wirklichkeit und ist er davon überzeugt, dass der Kamerablick durch seine «Extravaganz» in der Lage ist, in dieser Wirklichkeit die Tiefe und Dichte des Seins zu entbergen. Der von Ayfre verfochtene phänomenologische Realismus ist dabei keine Episode der Filmgeschichte, sondern lebt auch im Kino unserer Tage – nicht zuletzt im konzentrierten, asketischen Kino der Berliner Schule, der «nouvelle vague allemande». Die «dichte Textur des Lebens», die «Dichte des Seins» als Ergebnis einer um filmische Sensationen purgierten Ästhetik begegnet beispielhaft in zweien der Filme, die auf dem mit diesem Band dokumentierten Symposium gezeigt wurden: in Valeska Grisebachs SEHNSUCHT und in MARSEILLE von Angela Schanelec.

Die beiden unter dem redaktionellen Titel «Der Körper und das Gesicht als Spiegel der Seele» vereinten, thematisch eng verbundenen Texte von Amédée Ayfre erscheinen hier erstmals in deutscher Sprache (Übersetzung: Doris Wolf, Gerbrunn). Mit vergleichendem Blick auf das Theater differenziert und diskutiert Ayfre verschiedene Pfade der filmischen Inszenierung des Körpers und des menschlichen Gesichts, ausgehend von der basalen Unterscheidung zwischen einer materialistischen bzw. naturalistischen Auffassung vom Menschen und einer idealistischen, die ihm eine Seele zuspricht und diese auch durch das Filmmedium zum Ausdruck zu bringen sucht. Unbeschadet des aus heutiger Perspektive bisweilen konservativen und etwas antiquiert anmutenden Sprachduktus der Argumentation, entwickelt Ayfre eine kleine, in ihren elementaren Positionen bis heute gültige, filmästhetische Taxonomie der

Körper- und Gesichtsdarstellung. Jeweils unter Hinweis auf zahlreiche Filmbeispiele unterscheidet er bei den Inszenierungs-Verfahren, die auf der Option einer Einheit von Körper und Seele gründen und mit filmischen Mitteln ein «verkörpertes Bewusstsein» bzw. einen «beseelten Körper» zum Ausdruck bringen wollen, einen Weg der Stilisierung von einem Weg des Realismus. Sein Plädoyer für Letzteren – in dem auch die Geistesverwandtschaft mit seinem Freund und Weggefährten André Bazin zum Ausdruck kommt – verlängert sich in die Frage, wie das menschliche Gesicht zum Spiegel eines «flüchtigen Widerscheins einer unsichtbaren Welt» werden kann. Nach der Devise «wer zu viel beweisen will, beweist nichts» wendet sich Ayfre nachdrücklich gegen eine Forcierung des Spiels der Schauspieler und votiert stattdessen für ein Höchstmaß an Zurückhaltung und Diskretion seitens der Akteure. Selbst wenn sich, wie bei Robert Bresson, eine diesbezügliche Askese glücklich verbindet mit einem genau kalkulierten Einsatz filmischer Mittel (Perspektive, Schnitt etc.), sei es äußerst schwer und gelinge es sehr selten, einen «authentischen Widerschein der Anwesenheit Gottes zum Vorschein kommen zu lassen.» Viele Regisseure sog. religiöser Filme wären gut beraten gewesen, Ayfres Rat zu beherzigen: «Wenn man zu sehr darauf bedacht ist, das *Mysterium* zu zeigen, beseitigt man es als solches.»

Stefanie Knauß (Trient) untersucht in ihrem Beitrag die beiden bereits erwähnten Filme aus der so genannten «Berliner Schule»: MARSEILLE und SEHNSUCHT. Sowohl für die Form als auch die Erzählung beider Filme gilt, dass das Nicht-Gezeigte, Nicht-Gesagte ebenso wichtig ist wie das Gezeigte, das Erzählte. Die Lücken und Sprünge in Schnitt und Erzählrhythmus, das, was jenseits des Bildausschnitts liegt, sind wesentlich für die Rezeption: die Beteiligung des Zuschauers, der in imaginativer Ergänzung und im fantasievollen Weiterspinnen der Geschichten die Lücken füllt, die die Filme bewusst lassen, wird herausgefordert. In detaillierter Analyse arbeitet die Verfasserin Wesensmerkmale der Ästhetik der «Berliner Schule» heraus, um dann im zweiten Teil der Frage nachzugehen, inwieweit sich daraus elementare Bestimmungen für eine spezifisch theologische Filmästhetik ergeben. Dabei konzentriert sie sich auf drei Aspekte, die aus ihrer Sicht dafür elementar sind: Zeit, Bild und Körper. Durch eine bewusste Verlangsamung des üblichen Wahrnehmungsrhythmus wird in den untersuchten Filmen Zeit selbst erlebbar. Damit wird die Filmzeit in gewisser Weise zum *kairos*, zur besonders gefüllten, besonders erlebten, besonders dichten Zeit, wobei die Filme von Grisebach und Schanelec diesen erfüllten *kairos* aus der Normalität des täglichen Lebens entstehen lassen. Durch die langen Einstellungen, die genauen Kadrierungen wird die Aufmerksamkeit stark auf die Komposition des Bildes, seine Qualität *als* Bild gelenkt und so ein neuer Blick auf das Dargestellte ermöglicht. Damit tragen die Filme dazu bei, das eigene Verhältnis zur Welt des Alltags neu ins Bewusstsein zu rücken.

In Bezug auf die Wahrnehmung der Körperlichkeit unterstützt gerade die zurückhaltende Inszenierung der Körper der Schauspielerinnen das Erfahrbar-Werden der Komplexität ihrer Situation, ihrer Gefühle, Fragen, Sehnsüchte, so dass ein kleiner Teil menschlicher Existenz selbst (bei aller bleibenden Unfassbarkeit) einsichtig wird. Die körperliche Aneignung erfolgt dabei in der Übersetzung durch die Imagination, eine emotional-sinnliche Dimension menschlicher Interaktion mit der Welt, durch die die sinnliche Wahrnehmung mit rationaler Überlegung verknüpft wird. Dieser Aspekt sinnlichen Erlebens von Film ist für *Knauß* ein zentrales, und noch weiter zu entwickelndes Element einer theologischen Filmästhetik.

Eine zweite Spur der Theoriebildung führt über die philosophischen Ansätze der Reflexion auf das Bild und seine zeitliche Dimension bei Gilles Deleuze (1925–1995) und über philosophische Reflexionen auf das Undarstellbare und die Grenzen des Darstellens. Die Theorie von Deleuze, der mit seinem zweibändigen Werk «Das Bewegungsbild» (1983) und «Das Zeitbild» (1985) eine der einflussreichsten und meistdiskutierten Filmtheorien der jüngeren Vergangenheit entworfen hat, stellt der Beitrag von *Thilo Rissing* (Münster) vor. Dabei geht es nicht nur darum, die Ideen des französischen Philosophen zugänglich zu machen, sondern sie auf ihre Praxistauglichkeit hin zu erproben, indem sie auf das Werk des griechischen Regisseurs Theo Angelopoulos angewendet werden. Das spezifische Potential des Kinos besteht nach Deleuze darin, philosophische Ideen in kinematographische Bilder zu übersetzen, weiterzuführen oder aber überhaupt erst zu ermöglichen. Film und Philosophie gehen daher eine sehr enge Verbindung ein, die es beiderseits zu entschlüsseln und auszugestalten gilt. Entscheidend ist dabei vor allem der Aspekt der Zeit, der im Medium des Films als «Zeitkunst» weitaus besser veranschaulicht und reflektiert werden kann als zum Beispiel im Medium der Schrift. *Rissing* stellt dar, wie Deleuze die Entwicklung vom klassischen Kino zum modernen Autorenfilm sieht. Das klassische Kino ist für ihn das Kino der Bewegungs-Bilder, die sich mittels Kadrierung als Auswahl des Gezeigten und Montage als Zusammenstellung der Bilder zu einer sinnvollen Einheit ordnen. Das Spezifische des modernen Autorenkinos liegt laut Deleuze in der Entwicklung neuartiger Bildtypen, die er mit dem Sammelbegriff der «Zeitbilder» benennt: anstatt Zeit nur indirekt über die Abfolge von Bewegungen hervorzubringen, handelt es sich bei den Zeitbildern um direkte Darstellungen der Zeit. Herausgelöst aus der linearen Bildfolge verwandeln sich die Bilder zu Erinnerungsbildern oder Traumbildern. Die Befreiung des Bildes aus der darstellenden Funktion macht es aufnahmefähig für «Vergangenheitsschichten» oder auch «Gegenwartsspitzen» (Deleuze). Maßgebliche Intention ist es dabei, dass sich die fragende Haltung der Figuren auch auf das Publikum überträgt. Mit seinen Filmen sucht Theo Angelopoulos ein «Klima der

Fragen» zu kultivieren, durch das die Zuschauer sensibilisiert und zum Nachdenken angeregt werden.

Vor dem Hintergrund der in seiner Dissertation «Das Undarstellbare: Film und Philosophie. Metaphysik und Moderne» (Würzburg 2006) ausführlich entwickelten Positionen unterzieht Ralf Beuthan (Jena) in seinem Beitrag «Die Gegenwart des Undarstellbaren» Jean-Luc Godards *NOTRE MUSIQUE* einer dicht am Filmtext entlang geführten analytischen Rekonstruktion. Beuthans «filmphilosophischen Überlegungen» (Untertitel) gehen davon aus, dass die Frage, «was ein Bild ist und leisten kann», nicht nur seitens verschiedenster Disziplinen von außen an einen Film herangetragen werden kann, sondern auch ein Film selbst «die Frage nach Funktion und Wesen des filmischen Bildes in seinem technik- und ideengeschichtlichen Horizont reflektieren kann.» Hierfür sei *NOTRE MUSIQUE* ein «besonders interessantes Beispiel», lasse dieser Film doch «seine Rezipienten die Erfahrung einer filmischen Reflexion machen. Was der Film zeigt und wovon er erzählt, ist immer zugleich Element einer filmischen Reflexion, die am Ende Aufschluss darüber gibt, was das filmische Bild ist.» Im Durchgang durch den nach dem Modell von Dantes «Göttlicher Komödie» in die drei Makro-Abschnitte «Inferno», «Purgatorium» und «Paradies» strukturierten Film argumentiert Beuthan für zwei Thesen: «(1) Zum einen dafür, dass die reflexive Struktur nur angemessen verstanden werden kann, wenn man die darin enthaltene Stufenstruktur beachtet. Damit ist gemeint: *NOTRE MUSIQUE* ist sowohl ein *Film erster Stufe*, der eine durch eine Handlungslogik geprägte Konfiguration von Ereignissen zeigt und erzählt, als auch ein *Film zweiter Stufe*; d. h. er stellt nicht nur eine fiktionale oder reale Welt dar, sondern auch die *Weisen der Bezugnahme auf Welt*, wie z. B. Sprache oder Bilder. (2) Zum anderen [...], dass die reflexive Struktur keineswegs, wie oft als selbstverständlich angenommen, die Narrativität suspendiert. Es gilt mit Godard zu sehen, wie Reflexivität, Narrativität und Bildlichkeit einen strukturellen Zusammenhang bilden können – ja mehr noch: bilden müssen, wenn ein Film seiner Ethik der Bilder genügen soll.» Das für *NOTRE MUSIQUE* – wie auch für andere Arbeiten Godards – charakteristische «Spiel zwischen An- und Abwesenheit, zwischen unmittelbarem Sehen und bloßem Imaginieren (...)» generiert für Godard überhaupt erst ein Sehen im emphatischen Sinne. Durch dieses Wechselspiel der Alterität (Schuss/Gegenschuss) kommt es gewissermaßen zu einem *Sinneinschuss*, welcher zur Bildlichkeit als ein «Zeigen oder Sehenlassen von etwas» konstitutiv gehört.»

Als Beitrag zu einer Auseinandersetzung mit Strategien der Bildkommunikation untersucht Peter Hasenberg (Bonn) in seinem Beitrag den Filmanfang. Anhand von Beispielfilmen von Nicholas Roeg, Andrej Tarkowskij und Angela Schanelec wird exemp-

larisch vorgeführt, wie der Anfangsteil als Initial- und Initiationsphase (B. Hartmann) den Zuschauer in den filmischen Text einbindet und gewissermaßen in Form eines Lernprogramms in einen spezifischen Seh-Stil einübt. Dabei wird in allen Beispielen deutlich, dass Bildkommunikation nicht einfach eine Aufnahme und Verarbeitung von rein visuellen Informationen ist. In allen Filmen geht es letztlich darum, wie Bilder mental verarbeitet werden, wie beispielsweise die aktuelle Wahrnehmung durch die vorausschauende Wahrnehmung der Zukunft über die Gabe des «zweiten Gesichts» überlagert wird (in *WENN DIE GONDELN TRAUER TRAGEN*), wie die Verarbeitung von Erinnerungen in einem von Spiegelungen durch Bilder unterschiedlicher Herkunft besetzten mentalen Raum der Erinnerung gesteuert wird (in *DER SPIEGEL*) oder wie Bilder im Kopf der Protagonistin die unbewusste Suche nach einem Ort in der Welt und ihrer Identität lenken (in *MARSEILLE*). Die sichtbaren Film-Bilder spielen eine große Rolle vor allem im Hinblick auf das Latenzphänomen: in ihnen sind schon Spuren und Signale erhalten, deren Bedeutung sich erst im weiteren Verlauf des Films enthüllt. Die Enthüllung einer bestimmten Welt-Sicht und die Einstellung des Zuschauers auf einen bestimmten Seh-Stil wird in den Beispielen wesentlich auch dadurch gesteuert, dass der Seh-Stil an bestimmten Leitfiguren vorgeführt und Besonderheiten des Sehens bzw. Lesens von Bildern explizit thematisiert werden. Schließlich verweist der Verfasser darauf, dass man am Phänomen der Latenz und der damit verbundenen spezifischen Wahrnehmung, die darauf ausgerichtet ist, im Sichtbaren schon Spuren zu finden, die auf Zukünftiges verweisen, Parallelen zu einer religiös geprägten Wahrnehmung der Wirklichkeit sehen kann, die hinter der Oberfläche des je aktuell Erkennbaren das Wirken einer göttlichen Vorsehung sieht.

Der Beitrag von *Gerhard Larcher* (Graz) über ««Heiliges» in der Zeiterfahrung der Moderne und ihrer Kunst» geht im Rahmen der Gesamtfragestellung strukturell und inhaltlich vor allem einer Bestimmung des Heiligen in einem geschichtstheoretisch-religionsphilosophischen Bedeutungskontext nach und verfolgt andererseits den Diskurs über die Moderne in ihrer spezifischen Zeitlichkeit als Geschichte. Erfahrung von «Heiligem» in der Zeit meint in diesem Zusammenhang vor allem Erfahrung von dramatischer Geschichtszeit durch epochale Umbrüche und Widerfahrnisse hindurch – seien es solche des Gelingens oder des Scheiterns; es geht um eine Diachronie offener Zeitlichkeit, die jene Tiefendimension als unfassbare Unendlichkeit erfährt «in der Spannung zwischen der Ankunft von Unvorhersehbarem und dem Ausbleiben von etwas Erwartetem» (Esterbauer). Daraus wird deutlich, dass die Moderne changierend im Banne jener Zeitfluchten steht, die einmal als eine primär futurische Zeiterfahrung mit utopischen Horizonten bzw. dramatischen Krisenvisionen zu charakterisieren ist und zum anderen einer Erfahrung von Vergangenheit als

geschichtlicher Idealzeit bzw. als primär geschichtlicher Gedächtniszeit entspricht sowie schließlich für eine Zeiterfahrung mit vorrangig präsentischer Sinnqualifizierung offen ist. Zur Veranschaulichung werden einige signifikante Bildbeispiele aus der modernen Kunst seit dem 19. Jahrhundert mit einigen Seitenblicken auf Reflexe im Film beigegeben.

Mit ihren programmatischen Überlegungen zum Verhältnis von «Bildender Kunst und Spiritualität» geht *Ulrike Vollmer* (Seaford, GB) ebenfalls hinter das Filmmedium zurück zu grundsätzlichen Fragen des Bildgebrauchs. Zentriert um das Thema «Sichtbarkeit» entwickelt sie Ansätze zu einer fruchtbaren Begegnung von menschlicher Bildpraxis und einer als eigene, basale Disziplin verstandenen Spiritualität, die sie jenseits bzw. vor den mit spezifischen Religionen befassten Religionswissenschaften und Theologien verortet. Vor dem Hintergrund der aufstrebenden, sich von der traditionellen Kunstgeschichte ablösenden Bildwissenschaft sondiert Vollmer dazu zunächst auf den Spuren von Hans Belting's «Bild-Anthropologie» grundlegende Koordinaten der menschlichen Bildpraxis. Wie der Bildgebrauch ist auch die Spiritualität «eine für unsere Existenz grundlegende Erfahrung», näherhin «eine den menschlichen Alltag bestimmende Erfahrung, die allen Religionen zugrunde liegt, und die universeller als jede einzelne Religion sein kann.» Spiritualität als akademische Disziplin interessiert sich weniger für den «religiösen Inhalt einer spirituellen Erfahrung» als für deren «Wesen». Da bei diesen Erfahrungen Bilder schon immer eine zentrale Rolle spielten und spielen, ist es nur konsequent, dass Vollmer in einem letzten Schritt die Überlegungen zur Bildpraxis und Spiritualität zusammenführt und – in Sachen «Bild» nunmehr fokussiert auf die Filmkunst – drei sie verbindende Dimensionen im Aufriss skizziert: zunächst (1) den «Blick auf die Realität»; ist doch wie der Filmblick auf die Wirklichkeit (zumal dann, wenn er in den Spuren der phänomenologischen Filmästhetik eines Ayfre oder Bazin verstanden wird) auch die Spiritualität zuvorderst eine bestimmte Weise des Sehens, ein Sehen, das auch «materiell Abwesendes» sichtbar werden lässt; dann (2) den «Blick auf sich selbst», der zu einer positiven Neubewertung des Moments der beim Nachdenken über Spiritualität lang abgeblendeten Körperlichkeit führt: «Der eigene Körper, der die Auswirkung der sich bewegenden Bilder direkt an sich verspürt, wird zu einem Ort, auf dem sich das Filmgeschehen abspielt, wird also selbst zum Bildträger innerhalb des größeren Bild- und Erzählzusammenhangs.» Und schließlich, eng damit verbunden, (3) die «Bedeutung der materiellen Welt», die Anlass gibt, Spiritualität aus der monolithischen Assoziation mit «Geistigkeit» (etc.) zu befreien und anzuerkennen, dass sie wesenhaft auch in «Beziehung zur Materialität der menschlichen Existenz» zu denken ist.

Der Religionswissenschaftler, Film- und Indienexperte *Freek L. Bakker* (Utrecht) rekurriert in seinem Beitrag über «Götterfilme aus Indien» ebenfalls umfänglich auf die filmästhetische Theoriebildung von Amédée Ayfre, wenn er ausgewählten «westlichen Ideen über die filmische Darstellung von Transzendenz» indische Konzepte gegenüberstellt. Insofern setzen Bakkers Überlegungen nach dem Betrag von Reinhold Zwick und nach den Originaltexten von Ayfre einen letzten Akkord zu der im vorliegenden Band angestrebten Besinnung auf den französischen Filmtheoretiker. Nach der Vorstellung des im Westen kaum bekannten indischen Erfolgsgenres der sog. «mythologicals», das durch eine sehr direkte und emphatische Darstellung von Göttergestalten charakterisiert ist, rekonstruiert *Bakker* in einem sehr ausführlichen Zwischengang die Überlegungen von Ayfre und Paul Schrader (in «Transcendental Style in Film»), die in dieser Hinsicht umgekehrt für große Zurückhaltung plädieren. Ihrem Eintreten für ein möglichst asketisches, zurückgenommenes Inszenieren, wenn es um die filmische Evokation des Transzendenten geht, steht der indische Film diametral gegenüber, und zwar gleichermaßen, was die Produktion wie auch die Rezeptionshaltung angeht. Das Spektakuläre in Sachen Religion, wofür im Westen etwa der Stil eines Cecil B. DeMille steht, wird im indischen Kino nicht stigmatisiert, im Gegenteil! Und auch starke Appelle an Emotionen werden in den «mythologicals», die tief in der Tradition des indischen Theaters verwurzelt sind, wertgeschätzt. Seitens der Produktion setzt man nachdrücklich auf den Ausdruck von acht «Rasas», von Momenten wie Eros, Humor, Mitleid, denen auf Seiten der Zuschauer acht «Bhavas», ihnen antwortende Emotionen entsprechen. Durch den Vergleich der indischen Filmkultur mit der in Sachen Transzendenz gerne für Askese votierenden westlichen Filmtheorie will *Bakker* die kulturellen und religiösen Differenzen akzentuieren und einem normativen filmästhetischen Denken westlicher Provenienz eine Absage erteilen. Exemplarisch weist er nicht nur den universalen Anspruch zurück, den Paul Schrader für seinen «Transcendental Style» erhebt, sondern plädiert im Zeichen eines filmästhetischen Pluralismus auch für eine positivere Neubewertung des gerade in Sachen Religion oft so geschmähten Emotionskinos à la DeMille.

Die Herausgeber