Zeitschrift: Der Filmberater
Herausgeber: Schweizerischer katholischer Volksverein
Band: 30 (1970)
Heft: 4

Artikel: Zur Genesis der Religionskritik im modernen Film
Autor: Schlappner, Martin
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-964526

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 12.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Zur Genesis der Religionskritik im modernen Film

Vorbemerkung der Redaktion: «Der Film hat ebenso wie andere Bereiche der Kunst einen Bewusstwerdungsprozess durchgemacht; von einem reinen Unterhaltungs- und Dokumentationsmedium hat er sich zu einer gesellschaftskritischen Kraft entwickelt, welche die in der Zeit liegenden Probleme aufgreift. In der Konkurrenz gegenüber dem Fernsehen konnte er sogar ein neues Publikum gewinnen, das die Auseinandersetzung mit der geistigen Problematik unserer Tage sucht. Von seinem neuen Selbstverständnis her ist auch die Religion für den Film ein Faktor geworden, und sei es nur als Objekt der Kritik», schrieb der Direktor der Katholischen Akademie in Bayern, Dr. Franz Henrich, in seiner Einladung zur Tagung «Moderner Film und Religionskritik», die am 6. und 7. Dezember 1969 in München mit 400 Teilnehmern stattgefunden hat.
In dieser und der nächsten Nummer bringen wir den Einleitungsvortrag von Dr. Martin Schlappner, Redaktor an der «Neuen Zürcher Zeitung», zum Abdruck. Das Referat erscheint auch im Märzheft der «Stimmen der Zeit» (Freiburg im Breisgau). In einem zweiten Referat formulierte Pater Anselm Hertz OP von der Universität Frankfurt am Main Thesen zur Herausforderung durch die Religionskritik im Film. Formanalysen waren das Thema von Ausführungen Dr. Gerd Albrechts vom Soziologischen Institut der Universität Köln. Abgeschlossen wurde die Tagung durch eine Diskussion mit Pier Paolo Pasolini, wobei sich die Fragen vor allem um seinen Film «Teorema» und «La voie lactée» von Luis Buñuel bewegten, die an der Tagung gezeigt wurden.

Einleitung

Die Tatsache, dass in einer Akademie, die institutionell und geistig der Kirche zugehört, die Frage nach der Existenz, nach der Bedeutung und auch nach der theologischen Qualität des religionskritischen Films in unserer Zeit gestellt wird, zeigt mit aller Deutlichkeit den Wandel an, der in der Kirche, sei es der katholischen oder der evangelischen, eingetreten ist. Die Zeit liegt noch gar nicht lange zurück, da man sich, mit dem Film konfrontiert, in kirchlichen Kreisen mit dem Problem des religiösen Films vorab und ausschliesslich beschäftigt hat. Im Vordergrund standen die Probleme, die für die katholische oder für die protestantische Theologie mit dem religiösen Film verbunden sind. Die Untersuchungen konzentrierten sich auf die Frage, ob der religiöse Film Verkündigung sein könne und wie er Verkündigung sein kann, und auf die Frage sodann, ob und wie im religiösen Film die Geschichte als das verborgene Handeln Gottes dargestellt werden soll und auch könne. Man bemühte sich um Unterscheidung des religiösen Films und verband mit diesen Wertungen, die den einzelnen religiösen Film als dokumentarisch, als frei gestaltet oder als fantastisch und dann meistens verfälschend einstuften.
Der religionskritische Film, den es schon immer gegeben hat und der doch, wenn nicht eine Spielart des religiösen Films, so möglicherweise sein Gegenbild ist, blieb am Rande und fesselte kaum die Aufmerksamkeit und das Interesse an seiner Analyse – jedenfalls kaum über jenen Punkt hinaus, an welchem man in bestimmten Filmen eine antiklerikale Tendenz, eine Polemik gegen die Autorität der Institutionen, zu denen die Kirche zählt, oder eine Blasphemie konstatierte. Schon der aktuelle religiöse Problemfilm, in welchem sich ja nicht unbedingt die Bindung an die Heilslehre ausprägen muss, der vielmehr seine besondere Akzentuierung in der Loslösung von der bindenden Kraft der Heilslehre haben muss, geriet mitunter an die Peripherie des Interesses, das sich hauptsächlich um die Problematik von Film und Verkündigung kümmerte und also letzten Endes auf die Möglichkeit und Wirkung der Missionierung durch den Film ausgerichtet war. Und wo der Film sich religionskritisch äusserte, etwa bei Luis Buñuel, da wurde entweder bloss die Blasphemie wahrgenommen und

sogleich auch zurückgewiesen, oder es wurde versucht, die Zweideutigkeit der theologischen Position, sofern sie unverkennbar ist, im Sinne der Religion und des Glaubens — eines heimlichen Glaubens freilich — zu interpretieren. Das Phänomen der Religionskritik als einer eigenen Position blieb also am Rande oder sogar völlig unbeachtet.
Nun ist es auffallend, dass dort, wo die Kirchen sich mit dem Film beschäftigen, und sie tun es mit einem Einsatz an geistigen Energien, der nichts mehr spüren lässt von einer intellektuellen Verachtung des Films — dass dort, wo das geschieht, diese Beschäftigung in weit geringerem Masse als vor etlichen Jahren noch dem wie immer zu benennenden religiösen Film gilt. In den Vordergrund ist eindeutig der religionskritische Film getreten — was immer in diesen Filmen unter Religionskritik zu verstehen sein wird. Ich sehe am Grunde dieser Entwicklung vier Ursachen, die so ineinanderwirken, dass die Entwicklung selbst, die seit geraumer Zeit sicherlich schon feststellbar gewesen ist, endlich manifest werden konnte. Die vier Ursachen sind, so meine ich, zu suchen erstens in der Theologie selbst, sodann in der mit der Theologie zusammenhängenden Wandlung der Kirchen in ihrem Verhältnis zur modernen Welt; ferner, mit der zweiten Ursache zusammenhängend, in der Aufwertung, welche der Film als Mittel der Kommunikation in Konsequenz dieser Hinwendung zur Welt erfahren hat, und zuletzt in der unübersehbaren Existenz einer Kategorie des Films, der sich mit höchster Bewusstheit und fast ausschliesslich eben als religionskritisch versteht; oder — so man will — in der Existenz von Filmschaffenden, die, künstlerisch begabt und intellektuell erheblich, den Film als völlig persönlich-schöpferischen Ausdruck handhaben und ihn in diesem Sinn als das Instrument ihres kritischen Geschäfts mit der Religion benutzen.

Theologie im Umbruch

Zur ersten Ursache dieses: Wie immer wir die Zeit, in der wir leben, benennen mögen, in jeder der Benennungen drücken wir das Gefühl und das Bewusstsein aus, in einer umfassenden Krise und in einem Übergang zu stehen. Es handelt sich um einen entscheidenden geschichtlichen Umbruch, in welchem alle Daseinsbereiche einbezogen sind. Die Welt ebenso wie das Bild des Menschen von der Welt haben sich verändert, und in diese Veränderung, die wir als Krise empfinden, ist auch der Glaube an Gott hineingerissen. Die christliche Botschaft, soweit sie noch in der überlieferten Gestalt verkündigt wird, gibt den wenigsten Menschen unserer Tage noch eine Antwort auf die Frage nach Gott. Müssten sich die Menschen mit den überlieferten christlichen Antworten begnügen, wie sie sich in der Welt zu verstehen haben und wie sie ihr Leben in dieser veränderten Welt bewältigen können, sie blieben in der Tat ohne eine ausreichende Möglichkeit der Antwort. Die Theologie, konfrontiert mit der gewandelten Wirklichkeit der Welt, konfrontiert aber auch mit dem gewandelten Bewusstsein und damit dem gewandelten Verhältnis des Menschen zur Wirklichkeit der Welt, hat daher den Auftrag, ihr Reden von Gott, und zwar sowohl vor Gott als auch vor der Welt, neu zu begreifen. Sie hat diesen Auftrag nicht ausgeschlagen. Seit die Theologie alle historische, psychologische und spekulative Auffassung des Christentums hinter sich gebracht und die Offenbarung Gottes als die entscheidende theologische Denkkategorie wieder entdeckt hat, ist sie selbst — und das wird im Hinblick auf die uns hier beschäftigende Frage sicherlich angemerkt werden müssen — in einem entscheidungsvollen Grade religionskritisch geworden. Wie immer diese Kritik der Religion theologisch sich äussert, sie hat, so glaube ich, den Wendepunkt benennen können, ihren Anfang in Sören Kierkegaards Wort vom «unendlichen qualitativen Unterschied» von Gott und Mensch. Die Konsequenzen für das Reden der Theologie von der Religion erschüttern seither alle Positivitäten, deren die Religion einst sich für versichert gehalten hat. Alles, was Religion heisst — «von der plumpsten Deisidämonie bis zum feinsten Spiritualismus, von der ehrlichsten Aufgeklärtheit bis zur saftigsten Metaphysik», um mit Karl Barth zu reden —, bleibt «diesseits des

Abgrunds», der durch jenen von Kierkegaard so genannten unendlich qualitativen Unterschied zwischen Gott und Mensch aufgerissen ist. Diese Kritik der Religion, die sich gegen jede ihrer Arten richtet, zielt in der Spitze auf das Christentum und auf die Kirche. Christentum als Religion und die christliche Kirche, die es geben muss, weil es das Evangelium gibt und weil das Evangelium den Menschen verkündigt werden muss, sind zwei Fakten im Zwielicht, sind zweideutige Fakten. Als Gipfel der menschlichen Möglichkeiten ist die Religion, lassen Sie es mich noch einmal in Anlehnung an Karl Barth sagen, gerade der Gipfel der menschlichen Unmöglichkeit Gott gegenüber.
Die Kirche, die als «geschichtliche Fassung, Leitung und Kanalisierung des selbst nie Geschichte werdenden göttlichen Tuns an den Menschen» nicht zu umgehen ist, wird sich als der organisatorische Ort diesseits des Abgrundes, der den Menschen von Gott trennt, deshalb stets verstehen als der Gegensatz zum Evangelium. Der Christ, dieses unendlichen Unterschieds brennend bewusst, wird zwar die Kirche nicht verlassen und sich nicht als ein Zuschauer neben sie stellen, sondern in ihr bleiben, jedoch als ein «Wissender und Leidender», «trauernd, bedenklich, fragend, erschrocken».
Soweit der Hinweis auf die von der Theologie betriebene Religionskritik. Sie ist als Hintergrund einer im künstlerischen Werk — im Film — sich vollziehenden Religionskritik in Betracht zu ziehen. Sie fällt als Auslöserin eines allgemeinen geistigen Klimas ins Gewicht – eines Klimas, das sich im Werk des Dänen Carl Theodor Dreyer oder dem des Schweden Ingmar Bergman zu Wort meldet. Sowohl bei Dreyer wie bei Bergman, so unterschiedlich, ja gegensätzlich diese beiden Künstler sind, ist die Religionskritik, soweit sie zum Befund ihres Werkes gehört, immanent theologisch. Ihr Werk, gesamthaft betrachtet, bildet den einen Grundtypus der im künstlerischen Ausdruck des Films niedergelegten Religionskritik – von einem zweiten und einem dritten unterscheidet er sich dadurch, dass der Ansatz zur Religionskritik im Metaphysischen liegt, nicht also in der Ablehnung aller Metaphysik oder in der Gesellschaftskritik begründet ist.

Carl Theodor Dreyer

Es können an dieser Stelle, im Rahmen eines Referates, keine ausführlichen Werkanalysen geboten werden — was präsentiert werden kann, sind die Ergebnisse dieser Analysen. Bei Carl Theodor Dreyer sieht dieses Ergebnis etwa so aus: In den Filmen des Dänen war das Thema immer Christus. Genauer: die Leiden Christi, nicht an der Person Christi selbst dargestellt, obwohl Dreyer Zeit seines Lebens sich mit dem Plan getragen hat, eine Darstellung Christi im Film zu gestalten; dargestellt vielmehr an den Leiden in der Nachfolge Christi. In allen Filmen Dreyers gibt es Verfolgte, und sie alle stehen in dieser Nachfolge. Man wird also sagen können, dass das Christliche die Filme Dreyers von Grund auf bestimme. Ganz und gar offensichtlich dargestellt ist das Leiden Christi in dessen Nachfolge in «La passion de Jeanne d'Arc». Diese Johanna ist keine heldische Frau, sie ist die Leidende, die Märtyrerin, ist nicht die Streiterin für den König, sondern die Geschlagene, und ihr schwerster Kampf ist der gegen den Versucher. Ihn, den Teufel, lässt Dreyer in die Gestalten der Richter schlüpfen, aus deren Mündern Angebot und Anmassung von Recht und Macht der Erlösung kommen. Der Teufel ist, zumindest in den späteren Filmen Dreyers, immer unsichtbare Hauptperson. Seinen Einflüsterungen, die das Leben versprechen, während der Widerstand gegen den Widerruf den Tod auf dem Scheiterhaufen bringt, ist denn auch in der «Passion der heiligen Johanna» dem Kampf gewidmet. Im Menschlichen eine Tragödie, wird diese Passion im Religiösen das Drama der Heiligung eines Menschenlebens, der Heiligung im Tode und der Vollendung durch die Gnade. Dreyer rückt — mehr oder weniger in jedem seiner Filme, vor allem aber in dieser «Passion» und sodann in «Ordet» (Fb 4/56) — demnach die Gnade ins Zentrum. Es wäre nun allerdings falsch, dieses Thema als einer naturalistischen Darstellung zugehörig aufzufassen: Dreyer hat einer solchen Interpretation, die leider immer wieder

versucht worden ist, selber einen Riegel geschoben, als er sein künstlerisches Bekenntnis niederlegte: «Der Künstler muss das innere Leben beschreiben, nicht das äussere. Das Vermögen zur Abstraktion ist wesentlich für jede künstlerische Schöpfung. Die Abstraktion erlaubt es dem Künstler, das Hindernis zu überschreiten, das ihm der Naturalismus entgegensetzt. Sie macht aus, dass Filme nicht nur mehr das Sichtbare zeigen, sondern dass sie geistig werden.» Man wird deshalb «Ordet» (nach Kai Munk) nicht auffassen dürfen als die Darstellung der Erweckung vom Tode, die der irre Johannes, der sich für Christus hält, an der toten jungen Frau, Inger, vornimmt. Vielmehr ist dieser Film, und das lässt sich aus seiner Form nachweisen, das Dokument des Glaubens in die Kraft des Wortes: die Verbindung mit dem Wort, dem Träger des Lebens, wird wieder hergestellt. Das Licht, das am Schluss die Leinwand füllt, entfaltet sich wie ein innerliches Hallelujah: als der Jubel über den Tod, der zur Quelle des wahren Lebens wird. Da bleibt nichts zurück vom scheinbaren menschlichen Skandal der Inkarnation. Alles aber bleibt, so wird konsequenterweise zu sagen sein, vom Skandal für ein Christentum der Kirche, das, um noch ein weiteres Mal mit den Worten Karl Barths zu sprechen, eine menschliche Unmöglichkeit ist, weil es den Anspruch erhebt, die geschichtliche Fassung des nie Geschichte werdenden göttlichen Tuns an den Menschen zu sein. Die einzige mögliche Haltung, in der der Mensch sich Gott nähern kann — so Dreyer —, ist die der Erwartung der Gnade, welche die einzige Haltung ist, die dem «unendlichen qualitativen Unterschied» zwischen Mensch und Gott zu entsprechen vermag. In Carl Theodor Dreyers Werk wird eine Tradition greifbar, die ihren — für den Dänen unmittelbaren — Ansatz in Sören Kierkegaard hat, die aber weiter zurückweist, so meine ich, zu den Jansenisten, in deren Geist und Verständnis des Christlichen man das Werk dieses grossen Filmkünstlers wird deuten können; in deren Geist und Verständnis also auch seine Religionskritik, soweit sie als Opposition gegen die Kirchen aufscheint, zu verstehen ist.

Ingmar Bergman

Filmhistorisch wird man Ingmar Bergman zweifellos auch in der Nachfolge von Carl Theodor Dreyer sehen können. Will man aber von einem theologischen Einfluss reden, so wird gerade hier mit aller Deutlichkeit auf Kierkegaard zu verweisen sein. Das Werk Bergmans ist vielschichtig, aber eines seiner zentralen Themen ist die Ablösung von dem, was er selbst die religiösen Zwänge nennt. Und verbunden damit oder genauer: der innerste Kern dieses zentralen Themas ist der Vollzug der Befreiung von den Positivitäten eines Glaubens, der eine täuschende Beruhigung wäre, hin zu einer Position nicht so sehr des Unglaubens, als vielmehr des Eingeständnisses des Zweifels, des Eingeständnisses der Ungewissheit, die zum Positivum wird. Die Trilogie Bergmans, deren dritter und beschliessender Teil «Das Schweigen» (Fb 4, 5, 7/64) ist, ist die über drei Stufen sich vollziehende Enthüllung dessen, der keinen Glauben mehr hat, nach dem Glauben indessen ruft, ohne ihn in einer Gewissheit verankern zu können und zu wollen. «Das Schweigen» gibt die Situation des Endes, und der Weg zum Ende begann, als die Hoffnung sich meldete; das Ende aber ist die Hoffnungslosigkeit oder besser: die Anerkennung der Ungewissheit. Der erste Teil der Trilogie, «Wie in einem Spiegel» (Fb 18/62), ist das Stadium der Hoffnung; dass Gott sich in der Liebe offenbare, darin besteht diese Hoffnung, aber Gott offenbart sich so nicht, er tritt vielmehr abschreckend entgegen in Gestalt einer scheusslichen Spinne; diese ist das Bildnis des Zwanges, dass er sich offenbaren solle. Der zweite Teil, «Die Abendmahlsgäste», führt fort in das Stadium der Erkenntnis, dass die Hoffnung, Gott offenbare sich durch Liebe, irrig gewesen ist. Dass Gott schweigt, ist das schrecklichste aller Leiden; schrecklicher als die körperlichen Schmerzen am Kreuz waren diese Zweifel Christi, weil Gott schwieg.
Dass Gott schweigt, hat zur Voraussetzung überhaupt, dass es Gott gibt. Die Gewissensschärfe, die Selbstqual und die Selbstbedrängnis, mit denen Bergman diese

Darstellung des Menschen unternimmt, stammen zunächst aus der Sphäre des pietistischen Protestantismus, sind aber tiefgründiger theologisch untermauert durch die Lektüre von Kierkegaard. An der Kunst Bergmans bewahrheitet sich die Einsicht Kierkegaards, dass Glaube und Gotteserfahrung für den Menschen in der Anfechtung sich entfalten. Bergman leugnet Gott nicht; dann wäre keines der Themen seiner Filme möglich. Dass der Mensch unter dem Schweigen Gottes leidet, ist zugleich seine Grösse; Grösse nämlich ist in der Verzweiflung über das Schweigen Gottes, die ein unauslösbares Teil der menschlichen Existenz ist. Da Gott qualitativ vom Menschen unendlich verschieden ist, ist sein Schweigen eine Form seiner Mitteilung, die zu akzeptieren ist. Das Schweigen ist, so meine ich sagen zu dürfen, eine Konsequenz der Gewissensstrenge, die einer gerade dadurch — im Geiste des Protestantismus — aufbringt, dass er das protestantische Selbstverständnis des Menschen als eines gottunmittelbar gewordenen Menschen nicht bedenkenlos und gleichsam romantisch hinnimmt; dass er diese Gottesunmittelbarkeit bis zum Extrem der Glaubenslosigkeit hin ernst nimmt; ernst in einem Masse, das bereits Demut ist. Bergman stellt das Paradoxon der christlichen Situation dar, das Paradoxon des Glaubens, der die Wahrheit der Begegnung mit Gott darin erkennt, dass der Mensch, das Begrenzte, Gott, das Unbegrenzte, nicht fassen kann, die Zeit nicht die Ewigkeit. «Unbekannt ist und bleibt uns Gott», und : «die direkte Kenntlichkeit ist gerade für die Götzen charakteristisch», so hat es Kierkegaard ausgesprochen, was Bergman künstlerisch — in den Gestalten seiner von Dämonen und Ängsten umstellten Menschen — ausdrückt. Aus dieser Erlebnissicht entwickelt sich denn auch die Religionskritik bei Bergman — wohl verstanden: keine theologische, sondern die eines Künstlers, der sich in Erlebnissen, nicht in Thesen ausspricht —, eine Kritik, die auf Religion lieber verzichtet als dass er diese annähme als eine bequeme Art der Vermenschlichung Gottes. Eben auf diese Bequemlichkeit mit allen ihren Folgen für eine unkritische Selbstberuhigung aber beziehen sich die Äusserungen und Darstellungen Bergmans von den Zwängen der Religion.

Die veränderte Haltung der Kirche zur Welt

Was nun die zweite Ursache betrifft, die Wandlung der Kirchen in ihrem Verhältnis zur modernen und das heisst doch wohl vorab zur säkularisierten Welt, so hat auch sie ihre theologische Grundlegung. Das Stichwort, das es in diesem Zusammenhang anzuführen gilt, lautet, dass die Selbständigkeit des Menschen und die Weltlichkeit der Welt Gegenstand des theologischen Nachdenkens geworden sind, indem dieses erkannt hat, dass zwischen der Säkularisierung und dem christlichen Glauben ein Zusammenhang besteht. Dass im christlichen Glauben selbst, der die Welt entgöttert hat, der Ansatz zur Autonomie der Vernunft und damit zur Säkularisierung der Welt gegeben ist: die Welt – mit der Christusoffenbarung durch Gott entgöttert – ist zum Herrschaftsgebiet der Vernunft und damit frei für die Entwicklung der Wissenschaft und der Technik geworden. Der christliche Glaube, statt aus einer falsch verstandenen Apologetik zur Attacke auf die Mündigkeit des Menschen und der Welt anzusetzen, lässt sich — so lautet ein Befund der Theologie unserer Tage — mit der durch die Säkularisierung geschaffenen völlig neuen Situation konfrontieren. Der christliche Glaube sucht sich so zu verstehen, dass er nicht mehr ängstlich an der gewandelten Wirklichkeit der Welt vorbeizuschleichen braucht: selbst religionskritisch geworden bis zu jener extremen Position, dass in der Religion nur noch eine geschichtlich bedingte und daher vergängliche Ausdrucksform des Christentums gesehen wird, hat der christliche Glaube denn auch ein neues Verständnis des Atheismus gewonnen. Der Atheismus, Konsequenz aus der Verweltlichung der Welt und der Verdrängung Gottes aus der Welt in einem, bestimmt das geistige und seelische Klima unserer Zeit. Für eine Mehrheit der Menschen zur existentiellen Lebenshaltung geworden, wird der Atheismus, der einmal die Angelegenheit einer Minderheit von avantgardistischen Intellektuellen gewesen war, heute bedenkenlos prakti-

ziert. Verantwortungsvolles Reden von Gott, so hat die Theologie erkannt, ist nur noch möglich angesichts dieser Position, in der sich der Atheismus verankert hat. Der Dialog, wir wissen es alle, ist in Gang gekommen und kennzeichnet mit seinem ganzen Reichtum der Spannungen des Denkens und der persönlichen Begegnung die geistige Situation unserer Tage. An diesem Dialog, der vielseitig und vielschichtig ist, hat auch der Film teil, insofern er als künstlerisches und somit individuelles Werk konzipiert ist und folglich eine sowohl sensitive wie intellektuelle Reflexion der Wirklichkeit darstellt. Dem Film, der — aus welchen Positionen der Lebenshaltung heraus auch immer — solcherart die Wirklichkeit reflektiert und dadurch zu einer gestaltenden Kraft der Gegenwart geworden ist, wird also eine gesteigerte Aufmerksamkeit zuteil. Diese geschärfte Aufmerksamkeit trifft nun allerdings auf ihren Gegenstand: eben den religionskritischen Film, den es zwar in bestimmten Formen schon immer gegeben hat, der nach Gestalt und Gehalt indessen heute wenn nicht eigentlich ein weites Feld beherrscht, so doch eine Potenz darstellt und nicht zu übersehen ist. Eine Potenz so sehr, dass man sagen kann, der religiöse Film, sieht man vom aktuellen religiösen Problemfilm ab, der aber seinerseits — wie Bergman zeigt — bereits religionskritisch geworden ist, habe kaum mehr etwas zu bestellen. (Fortsetzung in der nächsten Nummer) Dr. Martin Schlappner

Die ersten Kinospielfilme für Kassetten

In England und in den USA sind die ersten Verträge über den Vertrieb von Kinospielfilmen über das kommende Kassettensystem abgeschlossen worden. Diese Nachrichten sind sehr viel schneller gekommen, als Filmfachleute vor kurzem noch annahmen. Die Kassettenfilme (hier vom amerikanischen EVR-Typ) können bekanntlich über jeden Fernsehempfänger wiedergegeben werden. Besonders überraschend ist, dass die Verträge schon zustande gekommen sind, bevor noch die ersten Kassetten-Wiedergabegeräte aus der Serienfabrikation zur Verfügung stehen.

Der erste Spielfilm, der in Kassettenform zur Verfügung stehen wird, ist «Billy Budd» (Fb 5/63), eine alte Schwarz-weiss-Produktion nach der Vorlage von Herman Melville. Peter Ustinov spielt eine Hauprolle. Der 120 Minuten lange Film wird auf drei Kassetten aufgeteilt. Die Rechte für die Auswertung ausserhalb der Theater in den USA liegen bei der Hurlock Cine World Inc. Hier handelt es sich um eine Gesellschaft, die «klassische Filme» vor allem an Schulen, Colleges und Universitäten verkauft und verleiht. Viele dieser Institutionen haben ihr eigenes Filmarchiv. Sie wurden bisher von Hurlock Cine World mit den normalen Filmen beliefert, aber dieses Verfahren soll jetzt durch den Kassettenverkauf ergänzt werden.

Tatsächlich zielen die Bemühungen von CBS, ihr Kassettensystem einzuführen, zunächst auf eben diesen Abnehmerkreis (Colleges, Universitäten u. ä.). Es ist sicher, dass alle Allied-Artists-Filme, auch die noch kommenden, über Hurlock Cine World den Weg in die finanzkräftigen Universitäten finden werden. «Ein Mann und eine Frau» (Fb 11/66) von Lelouch aus Frankreich steht als nächstes auf dem Programm. CBS berichtet von anderen Firmen, die Kurzfilme (Sportfilme, die Laurel-und-Hardy-Filme und anderes) in Kassettenform herausbringen.

Damit ist zunächst ein Anfang gemacht. CBS denkt daran, besonders wertvolle alte Filme privaten Sammlern und Archiven in Kassettenform zur Verfügung zu stellen. Die ganze Palette der Möglichkeiten, die das Kassettenfernsehen bietet, sei jetzt überhaupt noch nicht zu übersehen. Der «Durchbruch» des neuen Systems wird wahrscheinlich erst in vollem Umfang sichtbar werden, wenn die ersten Farbkassetten zu haben sind. Dann werden nämlich auch die neueren Kinospielfilme ihren Weg auf die Bildschirme finden.

Von noch grösserem Interesse ist ein Vorhaben, das in London zunächst mit einem Vertrag gestartet worden ist. Anglo Amalgamated Film Distributors, eine ange-