

Zeitschrift: Der Filmberater
Herausgeber: Schweizerischer katholischer Volksverein
Band: 19 (1959)
Heft: 12

Artikel: Gott lässt sich nicht photographieren
Autor: Mogge, Wilhelm
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-964724>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

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. [Voir Informations légales.](#)

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. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 21.12.2024

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

sten sind weit von diesem Ziel entfernt, ist eine schwere Aufgabe. Maritain's Worte gelten auch für die Schaffung einer christlichen Filmkultur: «An das katholische Denken tritt die Forderung heran, durch das Leben die scheinbar widerspruchsvolle, schmerzliche Verbindung einer absoluten Treue zum Ewigen und eines sorgsamsten Erfassens der zeitlichen Nöte herzustellen und dadurch mitzuarbeiten an der Versöhnung der Welt mit der Wahrheit.»

Gott läßt sich nicht photographieren

Zur Problematik des Religiösen im Film
Von Redaktor Wilhelm Mogge, Berlin

Es ist zwar eine Binsenwahrheit, daß der Film eine Bildkunst ist, daß er das, was er sagen will, so ausschließlich wie möglich durch das Bild auszudrücken hat. Sie sei trotzdem hier ausgesprochen; ebenso die zweite Selbstverständlichkeit, daß die Religion es mit dem Geist zu tun hat. Denn von diesen beiden Sätzen her ergibt sich die Frage, ob geistige Entwicklungen und geistige Zusammenhänge überhaupt im Bild dargestellt werden können, ob hier nicht das Wort in seine Rechte einzutreten hat.

Auf den Film bezogen scheint diese Frage, dieses Infragestellen, dadurch berechtigt, daß — abgesehen von seltenen Ausnahmen, zu denen etwa «Die Passion der Heiligen Johanna» des Dänen Carl Theodor Dreyer gezählt werden muß — im allgemeinen die sogenannten Problem- und Thesenfilme sich weithin auf den Dialog, auf das Wort stützen, daß sie im Grunde also «unfilmisch» sind. Damit ist jedoch keineswegs gesagt, daß sie deswegen schon der Erschütterungs- oder gar der Überzeugungskraft ermangeln müßten.

Die hier sich auftuenden Schwierigkeiten könnten möglicherweise durch das Symbol überbrückt werden. Das setzte jedoch eine Gesellschaft voraus, die solche Symbole als verbindlich kennt und anerkennt. Eine nüchterne Situationsaufnahme zeigt jedoch, daß der Mensch von heute, wenn auch nicht erst seit heute, in einer Welt lebt, die keine für alle gültigen und verpflichtenden Symbole kennt, die des manchmal umständlichen Wortes bedarf, um sich auszudrücken — wobei es eine andere Frage ist, wie weit das Wort noch Wert und Gültigkeit besitzt.

Auch der Film kann nicht umhin, diese Gegebenheiten anzuerkennen. Er darf sie vor allem darum nicht ignorieren, um sich nicht der schwerwiegendsten Grenzverletzung schuldig zu machen — der Verletzung jener Grenze, hinter der das nur mit Ehrfurcht Sagbare, niemals aber Darstellbare und erst recht nicht Photographierbare liegt.

Trotzdem ist die Verwendung religiöser Motive in Filmen und die Verfilmung religiöser Themen fast so alt wie der Film selbst. In den seltensten Fällen hat gerade der religiöse Filmbesucher sich dabei wohlgefühlt; denn allzu oft war das Religiöse lediglich unorganische Zusatz, reine Verzierung oder bare Spekulation. Allzu oft auch zerrte die unerbittliche Kamera Dinge ans Licht, die dieses Licht nicht vertrugen, sondern als unphotographierbares Geheimnis zwischen Gott und der Seele schwebten; trat etwa an die Stelle des Gebetes, der vertrauten Zwiesprache mit Gott, die geschauspielerte Betergebärde.

Manches davon konnte zur Not noch ertragen werden, wenn es wenigstens sachlich richtig dargestellt wurde, wenn nicht jeder beliebige Erstkommunikant in der Lage war, den Verantwortlichen für Drehbuch und Regie die haarsträubendste Unwissenheit auf religiösem Gebiete nachzuweisen. Dabei sei auch die Kehrseite nicht vergessen, daß in vielen sicher gutgemeinten Filmen das sachlich richtig dargestellte Religiöse so dick aufgetragen war, daß dieses Übermaß nicht ertragen werden konnte.

Es darf und soll natürlich nicht übersehen werden, daß die Verfilmung von Stoffen, Dingen und Begebenheiten, die über das Gegenständliche hinausgehen, ein äußerst schwieriges Unterfangen ist — woraus sich die Forderung ergibt, daß nur derjenige, der über genügend religiöse Substanz (und zugleich über genügend filmfachliches Können) verfügt, sich an die Verfilmung religiöser Themen wagen dürfte. Es kann andererseits auf einige Filme verwiesen werden, die — wenn auch nicht in allem zufriedenstellend — die Möglichkeit, das Religiöse in die filmische Gestaltung einzubeziehen, beweisen. Dabei darf niemals außer acht gelassen werden, daß das Religiöse an sich unanschaulich ist, unsichtbar und ungreifbar. Es ist daher auch immer nur in seinen Auswirkungen zu erkennen — und die Darstellung muß das berücksichtigen.

Hier ergibt sich ein entscheidender Einwand gegen einen großen Teil der bisher inszenierten Filme mit religiösen Themen. Hier ist auch die Frage zu stellen, was denn nun ein christlicher Film ist. Ist es der, der sich in den Gottesdienst, in das Gebet, in die Lebensgewohnheiten der Klöster, die Berufsaufgaben der Priester, in die Augenblicke wunderbarer, gnadenhafter Begebnisse versteigt? Oder ist der als ein christlicher Film zu bezeichnen, der seinen Stoff aus der nüchternen Wirklichkeit des Alltags, aus den Spannungsverhältnissen zwischen den Menschen und den Völkern bezieht und dabei zeigt, wie alle die hier auftretenden Probleme und Schwierigkeiten aus den Kräften des Glaubens gemeistert werden?

Aus der Natur der Sache heraus ist es zweifellos richtig, daß das Religiöse in der filmischen Handlung dort sichtbar wird, wo es auch sachlich sichtbar ist: in der Auswirkung auf das Handeln des Menschen. Der Film ist weit eher als vieles, was unter der Flagge der Religion segelt, als Film mit religiöser Thematik zu bezeichnen, der den Menschen im Kampf und vor allem in der Bewährung zeigt. Der Kampf wird ja auch dem aus den Kräften des Glaubens lebenden Menschen nicht erspart, und die Bewährung ist ganz besonders ihm als Aufgabe auferlegt, da er ja ein Ordnungsbild besitzt, das zwar immer wieder auch vom Christen verletzt wird, immer wieder aber erneuert werden muß.

Handelnde in solchen Filmen können natürlich auch Priester und Nonnen und zur Heiligkeit Berufene sein. Überzeugender wäre jedoch, nicht den besonders auserwählten und herausgestellten Menschen zu zeigen, sondern den, der im täglichen und kleinen Leben oft hart um seinen Glauben und den daraus resultierenden Ordnungsbegriff kämpfen muß. Das sollte jedoch nicht unentwegt doziert, sondern ganz beiläufig sichtbar gemacht werden — auch wenn sich die Hersteller des Films dadurch diesen oder jenen Effekt entgehen lassen müßten.

Beispiele mögen das bisher Gesagte erläutern und verdeutlichen — wobei vorweggenommen sei, daß immer dann von einem geglückten Film mit religiösem Thema gesprochen werden kann, wenn die Verantwortlichen für einen derartigen Film die Religion ernst nahmen in ihrer Forderung an Welt und Mensch; wenn sie außerdem den Menschen ernst nahmen, der sich mit der Religion auseinandersetzt. Geschah das nicht, wurde die Religion verniedlicht, versimpelt, verkitscht, dann mochte der Film noch so gut gemeint sein — er war und ist von Übel, sei es auch nur dadurch, daß religionsfremde Kinobesucher von diesen unzulänglichen und verzerrten Darstellungen Rückschlüsse ziehen auf die Religion und auf den Menschen, der aus der Religion lebt.

So war es durchaus verständlich, und außerdem ein gutes Zeichen für ein in breiten Schichten trotz allem vorhandenes gesundes Qualitätsgefühl, daß der an sich recht beachtliche Film «Das Lied von Bernadette» in katholischen Kreisen nicht rückhaltlos anerkannt wurde, nicht anerkannt werden konnte, weil das Wunderereignis nicht darstellbar und nicht photographierbar ist, sondern durch einen Trick ausgespielt werden mußte. Dabei hätte der Widerschein der Erscheinung auf dem Gesicht des Mädchens zur Verdeutlichung ausreichen müssen und — bei den unbestrittenen Qualitäten des Films — auch ausgereicht, um dem Zuschauer zu sagen, was in den betreffenden Szenen vorging.

Die Klippe, an der der «Bernadette»-Film letztlich scheiterte, wurde glücklich vermieden bei der Verfilmung des «Tagebuch eines Landpfarrers» von Bernanos, wenn man über viele Einzelheiten dieses Films auch verschiedener Meinung sein kann. In seinen entscheidenden Szenen ist jedoch den Gesichtern der Handelnden abzulesen, daß der Böse gegenwärtig ist und die Menschen in seiner Botmäßigkeit hält, ohne das nun ausdrücklich zu sagen oder gar durch das Erscheinen eines «Filmgespenstes» — wie etwa in dem amerikanischen Farbfilm «Die Heilige von Fatima» — zu verdeutlichen.

Besonders gute Beispiele für einen geglückten und einen verfehlten religiösen Film sind zwei Filme über die Heilige Johanna. Dem einen, dem bereits erwähnten Werk Carl Theodor Dreyers, gelang nicht nur, die Buchstaben, sondern auch den Geist der Geschichte zu beschwören und vor allem etwas vom Wesen der Heiligkeit deutlich zu machen. Den anderen, Victor Flemings «Johanna von Orleans» mit Ingrid Bergman, zeichnet zwar historische Treue bis ins Detail aus: bei den Bauten, bei den Waffen, den Kostümen. Nichts ist aber zu spüren von der Poesie, die zwischen den Zeilen der Geschichtsbücher steht. Was dieser Orgie in Farben, dieser Textilschau jedoch vor allem fehlt, ist das Fromme, das aus dem Dreyer-Film so überzeugend entgegentritt. Aus diesem 1928 entstandenen Film spricht außerdem wie vorher und nachher ganz selten der unverwechselbare persönliche Ausdruckswillen eines Mannes, der es verstand, die Technik, an die der Film nun einmal unlösbar gebunden ist, zur Kunst, zur neuen Sprache zu verwandeln.

«Gott braucht Menschen» sei genannt — ein Film, der meilenweit davon entfernt ist, ein gängiges Modellchristentum vorzuführen, der wie kaum ein anderer Film beweist, daß Religion mehr ist als eine Angelegenheit der Wohlanständigkeit und kirchlicher Verwaltung, sondern daß es unter Umständen gilt, Gott zu riskieren, um Ihn so erst wirklich zu gewinnen.

«Die Faust im Nacken» sei angeführt — nicht etwa, weil hier ein Priester eine wesentliche Rolle spielt, weil er den verzweifelten Kampf der Arbeiter im New Yorker Hafen gegen eine verbrecherische Gewerkschaft getreu den päpstlichen Sozial-Enzykliken zu seinem Kampf macht, sondern weil in diesem Film in so überzeugender Weise die Darstellung des angesichts der Gewalt erwachenden Gewissens gelang.

Die spannende und humorvolle Handlung in «Die seltsamen Wege des Pater Brown» ist auch nichts anderes als die Einkleidung für etwas spezifisch Christliches: daß der Gesetzesübertreter zwar nicht der sühnenden Strafe entzogen werden darf, daß es aber wichtiger ist, ihn vom Gewissen her zur Einsicht und Umkehr (und damit zur freiwilligen Annahme der Strafe) zu bewegen. Außerdem verkündet dieser Film die alte christliche Wahrheit, nach der es Gottes Wille ist, daß der Mensch seine Freude habe.

«Nachtwache» ist einer der ganz spärlichen deutschen Beiträge zum religiösen Film. An ihm ist viel Kritik geübt worden — vor allem, weil seine unbestreitbar starke Wirkung nicht ausging von der Frage: Glaubst du an Gott, auch wenn du alles verloren hast, wenn alles dir sinnlos erscheint? und von der Antwort, die der Film hierauf gibt; sondern von einer Reihe erprobter und wirksam eingesetzter, das Sentimentale reizender Mittel. Über aller mehr oder weniger berechtigten Kritik sollte aber nicht übersehen werden, daß «Nachtwache» der erste Beitrag des Films ist zum Gespräch, zur Begegnung zwischen den Konfessionen und damit zu einer Existenzfrage der Christenheit.

Zu den nicht nur mißlungenen, sondern katastrophalen und zum Teil geradezu blasphemischen religiösen Filmen gehören alle amerikanischen sogenannten Bibel-Filme einschließlich des Monstrefilms «Die zehn Gebote», der besser als «Das Liebesleben des Moses» zu bezeichnen wäre. In allen diesen Filmen triumphiert unverhüllt das Außerliche, wird im allgemeinen eine abenenteuerliche Geschichte erzählt und wird die Religion auf die Stufe der Zauberei und der Magie herabgedrückt.

Reiner Spekulation entstammen im allgemeinen jene Filme, in denen der Priester oder die Nonne mit der Prostitution konfrontiert werden; in denen den Priester die

Liebe zum jungen Mädchen überfällt, mit Sicherheit dann aber doch die «Berufung» — oder was die Filmhersteller sich darunter vorstellen — siegt. Weit entfernt von der Anerkennung der Religion als Wert und Kraftquell sind auch jene zahlreichen Filme, in denen um der Rührung willen die sprichwörtlich «mandeläugigen Chorknaben» oder die dekorativ betenden Nonnen das Bild beherrschen. Es fallen darunter aber auch jene — hin und wieder sicher sogar gutgemeinten — Filme, in denen Heiligenleben zur Anekdote degradiert oder «Wunder» chemisch-technisch erzeugt werden.

Die positiven wie die negativen Beispiele beweisen, daß religiöse Themen nicht grundsätzlich aus der filmischen Gestaltung ausgeklammert zu werden brauchen, daß sogar der christliche Film möglich ist, falls man ein solches Werk in der rechten Weise angeht. Es bleibt trotzdem bestehen, daß gerade beim Film Zurückhaltung dem Religiösen gegenüber mehr als andere am Platze ist. Vor allem kann gut und gerne auf die Folie religiöser Requisiten verzichtet werden; denn im allgemeinen fällt christliche Entscheidung doch in einem aller Requisiten baren Raum.

Happy End!

Ein philosophisch-theologischer Essay — Von Dr. Ladislaus Boros

Die Meinungen der Filmfachleute, wie man den Schluß eines Filmes gestalten soll, mögen auseinandergehen. Daß aber der Schluß, das Ende des Filmes sehr wichtig ist, darüber sind sich alle einig. Ein Film ist wesentlich vom Ende her bestimmt.

Diese Feststellung ist philosophisch durchaus begründbar. Die Philosophie betrachtet das «Wesen» eines Seins als «Entelechie», das heißt, als eine Art von «Vorverwirklichung des Endes». Die moderne Philosophie heideggerscher Richtung würde noch viel weiter gehen und sagen, das Ende sei dermaßen wesenhaft in den Existenzbereich eingebaut, daß jede Regung des Daseins ein Sich-ins-Ende-stellen bedeutet.

Wie dem auch sei, das Ende gehört innerlich zum «Wesen» eines Seins. Darum ist in einem Film das Ende nicht nur in dem Sinne wichtig, daß es die ganze Handlung noch einmal «zusammenfaßt», die einzelnen Motive «ausklingen läßt», und vielleicht eine «Lösung bringt» (oder wenigstens andeutet), sondern daß es schon in der ganzen Handlung wirksam ist, sie durchstrukturiert und deutet, das heißt Wesensfunktionen in ihr einnimmt. Die Filmkunst hat ihre eigenen Mittel, diese «Vorverwirklichung des Endes» zu erreichen. Das Ende kann in einem künstlerisch gestalteten Film nicht nur in der Logik der Handlung vorgezeichnet sein, sondern auch (und vielleicht in erster Linie) durch den Rhythmus und die Dynamik der Bilder, durch die optische Zusammenstellung der Motive und Sequenzen, durch die fortschreitende Umformung und Umdeutung der bildlichen Wirklichkeit usw.

Stellt man also die Frage nach dem Schluß eines Films, so wird dadurch kein Teilproblem des filmkünstlerischen Schaffens aufgeworfen, sondern das Problem der Probleme, die zentrale Angelegenheit des Künstlerischen im Film. Um die richtige Bedeutung des Endes in einem