

# Happy End? : Ein philosophisch-theologischer Essay

Autor(en): **Boros, Ladislaus**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Der Filmberater**

Band (Jahr): **19 (1959)**

Heft 12

PDF erstellt am: **17.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-964725>

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

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 alle 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

Kunstwerk zu fassen, müssen wir ein wenig ausholen und zuerst fragen, was eigentlich ein Kunstwerk überhaupt sei, worin sein Wesen bestehe.

Noch eine kleine Vorbemerkung, die das Gewissen des Verfassers erleichtern soll. Die folgende Betrachtung ist die eines Philosophen. Dieser versucht nun aber, — sein Beruf besteht darin —, die Realität in gedankliche Schemata zu bergen, und zwar auch dort, wo diese sich ins Irrationale verflüchtigt. Darum kann dieser Versuch unmöglich den Anspruch erheben, eine volle Deutung des künstlerischen Schaffens zu sein. Sein Verdienst (wenn überhaupt eines vorliegt) besteht nur darin, dem Künstler einige Grundmomente bewußt zu machen, die er aus seiner künstlerischen Inspiration heraus unreflektiert vollzieht. Die Philosophie hat nicht die Aufgabe, die Kunst zu normieren, sie kann ihr keine Vorschriften machen. Sie vermag nur Teile der künstlerischen Urwirklichkeit in die Sphäre der Bewußtheit zu bringen. Die folgende Deutung ist also nicht als eine apodiktische Aussage zu nehmen, sondern vielmehr als eine Frage: Könnte das in der Kunst Vollbrachte die hier angegebene metaphysische Deutung erfahren?

### **A. Das Wesen des Kunstwerks: die Neuschöpfung**

Das Kunstwerk ist eine Neuschöpfung. Der Künstler nimmt die Erscheinungen der **«Welt»** in sich auf und projiziert sie nachher, verwandelt und umgestaltet, in die objektive Realität zurück. Dadurch entsteht eine **«neue Welt»**, die zwar irgendwie aus der alten hervorgeht, ihre Elemente beibehält, aber mit ihr nicht einfach gleichzusetzen ist. Die Kunst greift in die vieldeutige Welt der Erscheinungen deutend und sinngebend ein. Sie schildert nicht, sie reproduziert nicht, vielmehr verwandelt sie die Wirklichkeit und gibt ihr einen neuen Seinszustand. Die **«neue Welt»** hat ihre eigene Gesetze, ihren eigenen Daseinsraum, in dem wir uns anders verhalten als sonst, ihre eigene Zeitlichkeit, in der unsere Existenzfunktionen anders verknüpft sind, einen anderen Lebensbezug, in dem wir anders lieben, hoffen, erkennen und verlangen als in der alten Welt. Alles hat sich bei dieser Umformung an unserer alten Welt geändert; nicht nur dies oder jenes, sondern alles, die Existenzweise der Dinge. Und gleichzeitig ist alles geblieben. Der Künstler hat etwas aus der Welt hervorgeholt, das in tiefster Verborgenheit schon immer in ihr enthalten war. Er hat sich in die Dinge vertieft und sie von innen heraus durchgestaltet. Er brachte alles in eine neue Ordnung, die aber in den alten Ordnungen schon immer vorgezeichnet war. Das Alte ist im Kunstwerk immer noch da, aber es ist wesenhafter, durchsichtiger und ausdrucksmächtiger geworden.

In meinen Studentenjahren bin ich einmal einem Seminar über Brueghel gefolgt und habe dabei das Thema durch eigenes Studium vertieft. Nach wenigen Tagen fing ich an, überall brueghelsche Gesichter zu sehen. Richtig zu sehen. Es war keine bloße Einbildung. Durch eine intensive Einübung habe ich die Wirklichkeit so zu sehen gelernt, wie Brueghel sie sah. Und die Wirklichkeit war schon immer so. Nur hatte ich vorher nicht jene Penetration gehabt, zu der mir schon wenige Tage Brueghel-Studium verhalfen.

In der künstlerischen Gestaltung wird also ein neuer Wesensraum geschaffen, in dem sich die Wirklichkeit uns öffnet. Der Künstler bringt

Dinge, Menschen und Ereignisse zum Sprechen, indem er sie von innen heraus durchformt. Was wir so von der Kunst im allgemeinen aussagen, gilt, entgegen einer alten Behauptung, auch von der Filmkunst. Der Film besitzt eigengesetzliche Mittel, um die Oberfläche der Wirklichkeit zu durchstoßen. Einige seien angedeutet. Schon die Auswahl der Bilder gibt der Erscheinungswelt eine neue Sinnrichtung. Ein weiterer Überschritt geschieht, wenn die Erscheinungen in ein bestimmtes Spannungsgefüge bildhaft zusammenkomponiert werden; so entsteht der spezifisch filmische Bildrhythmus. Es wird dadurch dem ursprünglichen Bildgeschehen ein zweites, nur irrational wahrgenommenes Rhythmusgeschehen unterlegt. Kommt hinzu die Bildeinstellung, die das Dargestellte zu monumentalisieren, unbedeutend zu machen vermag, ihm den Charakter des Ungewohnten oder des Banalen usw. verleihen kann. Die Zeitlichkeit der Erscheinungswelt wird umgewandelt. Es ist möglich, das Lebendige zum Erstarren, das Leblose zum Leben zu bringen. Man kann durch die verschiedenen filmrhythmischen Mittel, durch die einfache Wiederholung, durch die faktmäßige Wiederkehr, durch filmischen Kontrapunkt die Wirklichkeit von ihrer vordergründigen Undurchlässigkeit befreien. Die Überblendung, ja das einfache Nacheinander (im harten Schnitt), vermögen Beziehungen herzustellen, wo die einfache Betrachtung keine Verwandtschaft hätte entdecken können. Unbewußte Assoziationen werden dadurch geschaffen, die das Geschehen durchstrukturieren und einzelnen Momenten neue Bedeutung geben. Das Tonelement kann die optischen Eindrücke einfach intensivieren, oder aber ergänzen, umgestalten. Die Farbe vermag Tiefenwirkungen zu erreichen, die das einfache Schwarz-weiß-Bild nicht hatte. So konnte etwa die grüne Absynth-Szene in «Moulin Rouge» die ganze Verfallenheit eines hoffnungslosen Lebens ausdrücken. Wir sahen plötzlich «seines Inneren Wildnis, diesen Urwald in ihm, auf dessen stummem Gestürztsein lichtgrün sein Herz stand». — Durch solche und andere Mittel vermag die Filmkunst die sichtbare Welt neuzuschöpfen und das Unsichtbare in dem Bekannt-Sichtbaren aufleuchten zu lassen.

## **B. Neuschöpfung als endzeitliches Ereignis**

Nun weiß aber auch die christliche Theologie von einer «Neuschöpfung», von jener nämlich, die am Ende der Zeit die ganze Welt durchgestalten wird. Die Geheime Offenbarung des Apostels Johannes beschreibt die in der endzeitlichen Neuschöpfung entstandene «neue Welt» im Bilde einer Stadt. Die Stadt war für den antiken Menschen der Inbegriff des Daseins, und folgerichtig (da der Mensch eine mikrokosmische Zusammenfassung des Universums ist) der Inbegriff der Welt. Von dieser neuen Welt wird uns gesagt, daß sie **«aus dem Himmel von Gott herabkommt»**. Sie ist also etwas vollkommen Neues, nicht aus dem Wesen dieser Welt Entstandenes.

Die apokalyptische Vision beschreibt diese himmlische Stadt in allen nur erdenklichen Herrlichkeiten: «Er zeigte mir die heilige Stadt, herabkommend aus dem Himmel von Gott, tragend die Herrlichkeit Gottes. Ihr Glanz war der des kostbarsten Edelsteins, wie kristallheller Jaspis... Die Grundsteine der Stadtmauer waren mit Edelsteinen aller Art geschmückt: Der erste Grundstein war ein Jaspis, der zweite ein Saphir, der dritte ein Chalzedon, der vierte ein Smaragd, der fünfte ein Sardonyx, der sechste ein Sardis, der siebente ein Chrysolith, der achte ein Beryll, der neunte ein Topas, der zehnte ein Chrysopras, der elfte ein Hyazinth, der zwölfte ein Amethyst. Die zwölf Tore waren zwölf Perlen: jedes der Tore war aus einer Perle; und die Straßen der Stadt waren reines Gold, wie durchsichtiges Glas... Und die Stadt bedarf nicht der Sonne und nicht des Mondes, daß sie ihr scheinen; denn die Herrlichkeit Gottes erleuchtet sie... Gott der Herr leuchtet über ihnen, und sie werden herrschen von Ewigkeit zu Ewigkeit.» (Offenb. 21, 10—22, 5.)

Alles leuchtet in dieser Vision und strahlt unbesiegbaren Bestand aus. Die Bilder tragen eine Wesensaussage: ein heiliges Liebesschicksal zwischen Mensch und Gott wird sich am Ende der Zeit verwirklichen, und zwar so, daß das ganze Universum ein Ausdruck dieser verklärten Liebe wird und dadurch eine neue Struktur, eine neue Wesenheit, Klarheit, Leuchtkraft, ein neues Sein gewinnt.

Beim heiligen Paulus haben wir eine andere, ebenso wichtige Aussage über diese neue Welt. Der folgende Text aus seinem Briefe an die Römer muß mit dem vorigen, johannäischen Text zusammengelesen werden. Beide zusammen ergeben erst das vollkommen richtige Bild über das Endereignis. Der Text lautet folgendermaßen:

«Wir sind Kinder Gottes. Wenn aber Kinder, so auch Erben: Erben Gottes und Miterben Christi... Wir werden mit Ihm verherrlicht. Darum halte ich dafür, daß die Leiden unseres Lebens nicht zu vergleichen sind mit der künftigen Herrlichkeit, die an uns wird offenbar werden. Die ganze Schöpfung harret der Offenbarung der Kinder Gottes... Sie hat die Hoffnung, daß auch sie befreit wird von der Knechtschaft der Vergänglichkeit zur herrlichen Freiheit der Kinder Gottes. Wir wissen, daß die ganze Schöpfung mitseufzt und in Wehen liegt bis jetzt. Und nicht nur sie, sondern auch wir selbst... seufzen in unserem Innern und erwarten, daß wir zu Kindern Gottes angenommen werden und unser Leib erlöst werde.» (Röm. 8, 17—23.)

Aus diesem Text wird klar, daß das Endereignis im Innern der Welt schon da ist: das ganze Universum harret einem Ende entgegen, das aber schon zu wirken angefangen hat. Aus anderen Paulus-Texten steht anderseits fest, daß dieser Einbruch des Endes dann geschah, als Christus vom Tode auferstand und die ganze Welt mit sich, in seiner auferstandenen Menschlichkeit, in den Himmel mitnahm. Die entscheidende Wandlung ist also schon geschehen, sie ist aber noch nicht offenbar. Hinter der Oberfläche der Welt, in der wahren und entscheidenden Tiefe aller Dinge ist schon alles «anders» geworden. Das Ende der Welt hat schon begonnen. Es wird aus dem Inneren des Universums hervorbrechen. Vorher wurde gesagt, daß das Neue vom Himmel absteigen wird. Jetzt wird gesagt, daß dasselbe Neue **aus dem Inneren der Welt hervorbricht**. Beides ist wahr. Beides müssen wir zusammenhalten und als eine unauflöslche Spannungseinheit betrachten. Das Ende wird von außen her eintreten, durch eine souverän-durchgestaltende Hand-



lung Gottes; es kann also von den inneren Faktoren der Geschichte nicht abgeleitet werden. Die große Wandlung ist mehr als die Summe der Weltkräfte. — Und doch bricht das Endgültige von innen her, aus der inneren Realität der Geschichte hervor. Das Ende wurde schon vorgebildet, vorverwirklicht und vorbereitet; es ist die Frucht des Geschichtlichen.

Die angedeutete unauflösliche Spannungseinheit wird uns wichtige Folgerungen in bezug auf den Schluß eines Kunstwerkes nahelegen. Soll ein Kunstwerk überhaupt eine Neuschöpfung sein, so ist es ein Symbol der endzeitlichen Neuschöpfung. Das, was am Ende der Zeit mit dem ganzen Universum geschehen wird, ist im Kunstwerk als Symbol und Andeutung dargestellt. Der Künstler erfährt im Innern der Welt jene Kräfte, die am Ende der Zeit gemeinsam mit dem geheimnisvoll durchgestaltenden Wirken Gottes die neue Welt ergeben werden.

Dies alles muß dem Künstler nicht bewußt sein. Er muß nicht etwa ausgesprochen «religiöse» Kunst schaffen wollen, damit das Endzeitereignis symbolisiert werde. Schon die Tatsache, daß er die Welt von ihrer vordergründigen Verwachsenheit befreit und sie geistig durchsichtig macht, repräsentiert das Kommende. Es wären freilich hier noch genauer Fragen zu erörtern, zum Beispiel die der wesenhaften «Religiosität» jeglicher Kunst, insofern sie Kunst ist, und andere noch, die wir aber jetzt auf sich beruhen lassen müssen.

Ich fasse den bisherigen Gedankengang kurz zusammen. Das Ende einer künstlerisch dargestellten Handlung enthält das Wesen des betreffenden Kunstwerks; das Kunstwerk selber symbolisiert aber die endzeitliche Neuschöpfung der Welt. Folgerichtig: der Schluß einer künstlerisch dargestellten Handlung symbolisiert die endzeitliche Neuschöpfung der Welt.

### C. Die Wesensmomente des Endzeitereignisses

Wenn wir also wissen wollen, was das Ende, das wirklich künstlerisch gestaltete Ende einer filmischen Darstellung in sich birgt, dann ist zu fragen, wie das Ende der Welt aussehen wird. Wir haben bereits ein wesentliches Moment des Weltendes in einem zur Spannungseinheit zusammengefaßten Gegensatz erblickt: das Ende der Welt wächst aus dem Innern des Geschichtlichen empor und gleichzeitig ist es ihm von außen her gegeben.

Ein anderer Spannungsgegensatz liegt in einer zweiten, wichtigen Unterscheidung. Das große Finale der Geschichte, das «Happy End», gehört nicht mehr zur Geschichte, es ist sozusagen das **«außergeschichtliche Ende»**. Die Bibel spricht aber auch von einem anderen Ende, das nicht herrlich ist, sondern vielmehr schreckenerregend und bedrohend. Es ist das **«innergeschichtliche Ende»**. Vor der großen Wandlung wird nach der Schrift eine Endapostasie, ein fürchterlicher Abfall der Menschheit von Gott eintreten. Der Antichrist, der «Mensch der Gesetzlosigkeit» und der «Sohn des Verderbens» wird alle gottfeindlichen Mächte zu

einem letzten Angriff führen. Die Bedrohung ist alsdann so groß, daß Gott die «Weltzeit» verkürzen wird, damit das Versagen nicht allgemein werde. Die gegen Gott anstürmende Macht ist satanischen Ursprungs. Sie wird eine ungeheure Wirkung haben. Nach Paulus ist diese Endzeit eine Zusammenballung aller Bosheit und Gottesfeindschaft der ganzen Geschichte. Eine Endkatastrophe bereitet sich also durch die Geschichte hindurch vor. Darum hat das Weltende den Charakter des Untergangs. Alles wird gleichsam in Feuer aufgehen, besser gesagt, durch das Feuer hindurchgehend die neue Gestalt gewinnen. So ist das Ende zugleich auch Weltgericht, in dem das Böse für ewig verworfen, das Gute aber für ewig verherrlicht wird.

Es ist demnach ein Unterschied, von welchem Gesichtspunkt her wir das Ende der Geschichte betrachten. Einerseits ist es ein chaotischer Untergang, andererseits aber eine unaussprechbare Verherrlichung. Beides ist wahr. Beides müssen wir zusammenhalten in einer unauflösbaren Spannungseinheit der Gegensätze.

#### **D. Das Ende eines Films**

Wenn unser Gedankengang bis jetzt richtig war, dann können wir mittels der beiden Spannungsgegensätze eine philosophische Theorie vom künstlerischen Finale eines Films zu erarbeiten versuchen. Die Folgerungen aus dem Gesagten ergeben sich von selbst: erst durch eine unverstümmelte Verwirklichung der beiden Spannungsgegensätze wird der Film zum Symbol der endzeitlichen Neuschöpfung und dadurch zur Kunst. Wir legen diese Aussage den Künstlern zur Überprüfung vor. Sie allein sind imstande, dieses Prinzip mit der aus ihrem Dasein elementar hervorbrechenden künstlerischen Ergriffenheit zu konfrontieren und uns zu sagen, ob dabei wirklich die Wesensstruktur der künstlerischen Urwirklichkeit erfaßt worden sei. Die konkrete Auswertung des Prinzips stellen wir uns folgendermaßen vor:

1. Die erste Möglichkeit wäre die uneingeschränkte Verwirklichung der zwei Spannungsgegensätze. Der Schluß wäre dabei gleichzeitig aus Untergang und Verherrlichung gebaut, würde gleichzeitig aus der filmischen Handlung erwachsen und sie überschreiten. Dadurch wäre der Film ein vollkommenes Symbol des Endes der Geschichte und würde folgerichtig sein künstlerisches Wesen, Neuschöpfung zu sein, voll erfüllen.

Wir sehen in den Filmen Fellinis, besonders etwa in «Le Notti di Cabiria», die Verwirklichung dieses Ideals. Der Schluß dieses Filmes ist ohne Zweifel ein Untergang, in dem aber gleichzeitig eine unaussprechbare Hoffnung in Erscheinung tritt. Die Szene im nächtlichen Wald (der an sich ein Ort des Schreckens und der Bedrohung ist) geht in einer mysteriösen Freude, in Musik und tänzerischer Gelöstheit auf. Cabirias Tränen spiegeln eine unirdische Fröhlichkeit. Die Einzelelemente des Filmes führten zwar zu diesem Finale hin, es übersteigt aber doch die ganze Anlage des Stoffes und hebt daher den ganzen Film strukturell auf. Die Serenade am Ende

ist ein Ausdruck der menschlichen Gnade und wurde aus der Logik der Handlung so gedacht. Sie ist aber gleichzeitig eine von außen hereinbrechende Gnade Gottes, welche die immanente Logik des Filmes ins Ungreifbare auflöst. — «Le Notti di Cabiria» verwirklicht dadurch die zwei Spannungsgegensätze vollkommen und harmonisch.

2. Als zweite Möglichkeit ergibt sich eine Gestaltung der Spannungsgegensätze, in der jeweils einer der Pole akzentuiert wird.

Wir haben vorhin genau zwischen dem «außergeschichtlichen» und dem «innergeschichtlichen» Ende der Weltgeschichte unterschieden. Diese Unterscheidung ist in der Realität begründet und nicht nur ein logisches Gedankenspiel. Darum hat man das Recht, diese zwei Wirklichkeiten zwar separat zum Ausdruck zu bringen, aber doch so, daß die wesentliche Zusammengehörigkeit der beiden bewahrt bleibe.

Der **tragische Filmschluß** würde dann das innergeschichtliche Ende des Weltprozesses symbolisieren. Er ist dadurch Teilausdruck der Gesamtwirklichkeit, und hat als solcher seine Berechtigung. Soll aber der Film seinen künstlerischen Charakter bewahren, dann muß er selbst im tragischen Filmschluß die dem außergeschichtlichen Ende des Weltprozesses entsprechende Hoffnung in den filmoptischen Ausdruck miteinbeziehen. Einen rein tragischen Filmschluß dürfte es so im künstlerischen Bereich nicht geben. Der Untergang kommt künstlerisch nur in einer «Zentriertheit auf das Tragische» zum Ausdruck, die aber eben durch das Tragische hindurch eine Aufhebung des Tragischen anstrebt.

Der **glückliche Filmschluß**, das «Happy End», würde dagegen das «außergeschichtliche Ende» des Weltprozesses symbolisieren. Er wirkt aber nur authentisch, falls er als «Zentriertheit auf das Glückliche» wenigstens die Möglichkeit des Tragischen nicht ausschließt und das Tragische in den Ausdruck des Glückes miteinbezieht. Das glückliche Ende ist erst dann künstlerisch ertragbar, wenn es das Tragische mitenthält, wenn es sich dem Tragischen öffnet.

Eine ähnliche Annäherung würden wir in der Verwirklichung des anderen Spannungsgegensatzes für notwendig erachten. Das geschichtliche Ende erwächst aus der Geschichte selbst und ist ihr gleichzeitig von außen her auferlegt.

Wenn der Film das Ende aus den innerfilmischen Motiven erwachsen läßt, dann symbolisiert er das aus der Geschichte selbst emporsteigende Weltende. Ein solches, der Handlung immanentes Ende, ist dem Film wesensnotwendig: es durchwirkt ja bereits das Ganze, und das Ganze drängt zu ihm hin. Soll aber das Künstlerische zu seinem Recht kommen, dann ist es notwendig, daß der aus der Handlung erwachsende Schluß doch die Handlung selbst übersteige. Die Möglichkeit einer Weiterentwicklung, einer Überschreitung der Handlungslogik muß filmisch angedeutet werden.

Wenn andererseits ein Filmschluß primär etwas Handlungsfremdes ist, das heißt, wenn das Ende die Filmhandlung überschreitet, dann symbolisiert der Film diejenige Realität, die dem Geschichtlichen von außen her am Ende der Zeit auferlegt wird. Solch eine Gestaltung empfinden wir als durchaus berechtigt, falls sie das von außen her Auferlegte doch irgendwie gleichzeitig aus der Handlung erwachsen läßt, oder es wenigstens auf die Handlung bezieht. Das Ende kann unmöglich die ganze



Handlung transzendieren, sonst wäre es eben kein «Ende» der betreffenden Handlung. Der «handlungsfremde» Schluß muß also immer auch eine gewisse Handlungsimmanenz aufweisen.

3. Der Filmschluß hört auf künstlerisch zu sein, wenn er die Spannungsgegensätze verneint, das heißt, wenn er entweder rein tragisch oder rein glücklich, entweder voll handlungsimmanent oder voll handlungstranzendent gestaltet ist. Es ist wohl nicht notwendig, daß wir uns lange dabei aufhalten: aus dem bisher Gesagten scheint festzustehen, daß jede Ausschließung eines Spannungspoles den Film aus dem Bereich des Künstlerischen verbannt. — Das rein tragische Filmende macht aus dem Film eine doktrinär-programmatische Aussage; er wird zur dämonischen Grimasse. Manche Verfilmungen der Dramen von Jean-Paul Sartre gehören zu dieser Kategorie. — Ebenso unkünstlerisch wirkt der rein «glückliche» Filmschluß, das, was man gewöhnlich «Hollywood-Happy-End» nennt, obwohl es heutzutage ebenso das Rezept etwa der deutschsprachigen Heimatfilme darstellt. Hier ist der Film Betäubungsmittel, ein Ausdruck der Geistlosigkeit, ein Verstoß gegen die tragische Größe des Menschen. — Der rein handlungsimmanente Filmschluß bremst die vom Film ausgelöste Dynamik ab und macht den Film zur reinen Unterhaltung, die mit dem Film endet und nachher nicht mehr weiterwirkt. — Der rein handlungstranzendente Ausgang löst das dem Künstler innerlich aufgegebene Problem nicht, das Immanente in der Transzendenz aufgehen zu lassen. Es entsteht keine Beziehung zwischen Immanenz und Transzendenz, und so verschwindet das Symbolische aus dem Film.

Unsere Kunst ist eschatologisch, das heißt wesenhaft endzeitbestimmt. Durch sie entdecken wir, daß unsere Existenz ihrerseits auch schon in der Endzeit steht: sie ist ebenso wesenhaft aus Eingeschlossenensein und Übertagen, aus Untergang und Verherrlichung gebaut.

## **Notizen zu den Anfängen katholischer Filmarbeit**

Für die Kenntnis der Geschichte katholischer Filmarbeit sei hingewiesen auf die Sammlung kirchlicher Dokumente durch die päpstliche Kommission für Film, Radio und Fernsehen in «Le cinéma dans l'enseignement de l'Eglise», Rom 1955, und auf eine in absehbarer Zeit erscheinende Publikation von Msgr. Kochs, Leiter der Kirchlichen Hauptstelle für Bild- und Filmarbeit, Köln. Hier nun sollen lediglich ein paar Schlaglichter gesetzt werden.

### **1901: Ein Vorläufer**

«Ende 1901 führte Abbé Joye seiner Sonntagsschule die ersten Filme vor, zu einer Zeit, da weder in Basel, noch in irgendeiner Stadt der Schweiz ein feststehendes Kino existierte. Filmhistorisch hat Abbé Joye mit dieser Tatsache Anspruch, als erster schweizerischer Kino-«Unternehmer» zu gelten.

Natürlich handelte es sich zunächst um harmlose, primitive Handlungsabläufe von etwa einer Minute: ein Pferd, an einen Trabwagen gespannt, lief eine kreisrunde Volte.