

Religion im Film

Autor(en): **[s.n.]**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Der Filmberater**

Band (Jahr): **20 (1960)**

Heft 3

PDF erstellt am: **17.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-964806>

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.

Der Filmberater

Nr. 3 Februar 1960 20. Jahrgang

Inhalt:

Religion im Film	17
Das deutsche Institut für Film und Bild in Wissenschaft und Unterricht	21
Kurzbesprechungen	23
Informationen	24

Bild:

Die Tragik einer ganzen Generation, die durch ein grauenhaftes Regime in allen ihren Kräften in Beschlag genommen und verblendet wurde... «Die Brücke», der neue Film von Bernhard Wicki. (Cfr. Besprechung in dieser Nummer.)

Organ der Filmkommission des Schweizerischen Katholischen Volksvereins. Redaktion: Dr. Ch. Reinert, Scheideggstraße 45, Zürich 2, Tel. (051) 27 26 12. Verlag und Administration: Schweizerischer Katholischer Volksverein, Luzern, St. Karliquai 12, Telephon (041) 2 69 12, Postcheck VII/166. Abonnementspreis per Jahr: für Private Fr. 10.—, für filmwirtschaftliche Unternehmen Fr. 14.—, im Ausland Fr. 12.— bzw. Fr. 16.—. Nachdruck, wenn nichts anderes vermerkt, mit genauer Quellenangabe gestattet.

Religion im Film

So sehr der gläubige Mensch sich freuen mag, wenn seine tiefsten Anliegen nicht von der Leinwand ausgeschlossen bleiben, so sehr hat er andererseits schier unerfüllbare Forderungen an religiöse Filme. Nichts dürfte schwieriger sein als die Gestaltung dieser letzten Wirklichkeiten. Wenn ganz allgemein das Hohe, Geistige nur selten ohne Verzerrung und Verfälschung zum Ausdruck gebracht wird, so noch viel seltener das Heilige. Und kommt ein gutes Werk nur zustande, wenn alle Teilmomente gut sind, so genügt hier ein verhältnismäßig kleiner Mangel, um das Ganze in Gefahr zu bringen.

Der Christ darf allerdings nicht vergessen, daß seine Forderungen zuerst und zuletzt an ihn selbst ergehen: die Weise, in der er dem religiösen Film entgegentritt, ihn erwartet und trägt, ist auf weite Sicht von entscheidender Bedeutung für den Weg des religiösen Films.

Im folgenden sollen einige Hinweise gegeben werden zur Geschichte und Problematik des religiösen Films. Sie möchten bei Diskussionen Hilfe bieten und anregen zu weiterer Lektüre. Für ein eingehenderes Studium des Themas sei gleich hier verwiesen auf die einschlägigen Kapitel in «Der Film und der Glaube» von Charles Ford und auf die wohl gründlichste, aber anspruchsvolle Studie «Dieu au cinéma» von A. Ayfre.

Die Anfänge

Der Film hat gleich zu Beginn seiner Karriere auch das Religiöse entdeckt, d. h. in dem Moment, da er seinen Charakter als Variéténummer abstreifte und dem Sketch die verfilmte Geschichte folgte. Vermutlich kam er schon aus dem Grunde darauf, daß — stumm wie er war — für die länger werdenden Handlungen einige Kenntnis der Geschichte beim Zuschauer vorausgesetzt

werden mußte. Wenige Stoffkreise boten hier so viele Möglichkeiten wie etwa Episoden aus der Bibel. So sind Filme mit religiösem Inhalt in diesen ersten Jahren von einer gewissen Bedeutung geworden. Wenn A. Ayfre für die Jahre 1897 bis 1908 eine Liste von vierzig Streifen aufzählt, so sind das längst nicht alle. Allerdings kennen wir von den meisten Filmen aus dieser Zeit kaum mehr als die Namen. Die Negative und Kopien haben die langen Jahrzehnte, während der die seriöse Welt den Film mit Verachtung streifte, nicht überlebt.

Was wurde an religiösen Stoffen verfilmt? Vor allem die Passion Christi. Bereits im Sommer 1897 gab die Bonne Presse, ein katholisches Verlagsunternehmen, den Auftrag zu einer Darstellung des Lebens Christi (unter dem Titel «Passion» verbirgt sich oft ein Film, der das ganze Leben Jesu umfaßt). Die Darsteller waren Jahrmarktschauspieler. Solche Auftragsproduktionen von seiten kirchlicher Kreise sind indes immer Ausnahmen geblieben. Die Filmindustrie begann sich selbst für die Religion zu interessieren. Im Herbst des gleichen Jahres 1897 drehte man bei Lumière's ebenfalls eine Passion. Der Plan war, die Passionsspiele in Oberammergau aufzunehmen. Da dieselben aber nur alle zehn Jahre stattfinden, ging man nach Horitz in Böhmen, wo ebenfalls eine solche Spieltradition bestand.

Den erwähnten Streifen folgten bald andere. Die entstehenden Trusts der Pathé und Gaumont in Frankreich, der Amerikaner und Italiener mußten aus Gründen der Konkurrenz alle mindestens eine zugkräftige «Passion» haben (genau wie heute «Quo vadis», «Die zehn Gebote», «König Salomon» und «Ben Hur» sich auszustecken suchen). Der Pathé-Regisseur Zecca meinte damals: «Die Filmtheaterbesitzer wissen wohl um die Bedeutung dieser Art von Darbietungen. Sie sind ein immer neuer Anziehungspunkt und bieten den Vorteil, selbst die ganz unreligiös eingestellten Menschen zu rühren.»

Als der Vertreter Pathés die Passion von 1897 (die mit einer Viertelstunde Dauer als Riesensfilm galt), in den USA verkaufen wollte, fing der Amerikaner Hollaman in aller Eile an, auf dem Dach eines New Yorker Building eine bessere Passion zu drehen. Er benützte dazu ein 1880 für die Bühne geschriebenes Szenario und ebenso die noch vorhandenen Kostümstücke. Hollaman brachte unerhörte 700 Meter zustande und kam damit noch vor Pathé auf den Markt. Er hatte riesigen Erfolg, umso mehr, als er ohne Scham die Meinung in Umlauf setzte, es handle sich bei seiner Passion um authentische Oberammergauer Aufnahmen. Der amerikanische Hauptdarsteller durfte deshalb nur die Leiter eines Notausganges benützen, um sich selbst bei der Premiere bewundern zu können.

Es folgten andere Themen. Die Gestalten des Alten Testaments hielten ihren Einzug in den Film, die Serie der «Quo-vadis»-Verfilmungen begann. Persönlichkeiten aus der Kirchengeschichte tauchten auf. Es gab eine «Sage der hl. Elisabeth», mit dem Rosenwunder im Mittelpunkt. In einer «Legende vom hl. Nikolaus» werden zwei Kinder von einem Zauberer entführt, getötet, in Stücke geschnitten — St. Nikolaus erscheint, setzt die Kinder wieder zusammen usw. Eigentliche Erbauungsgeschichten kommen auf die Leinwand. «Bibel als Talisman» erzählt die Geschichte eines englischen Soldaten, der in den Burenkrieg zieht und dank einer treu in der Brusttasche aufbewahrten Bibel, in der die Kugel stecken bleibt, vor dem Tode bewahrt wird.

Erwähnen müßte man auch die religiösen Dokumentarfilme. Die Gebrüder Pathé, die als Nachfolger der Gebrüder Lumière eine Dokumentarstiltradition pflegten, schicken bereits 1897 einen Operateur ins Hl. Land. Von Leo XIII. existiert noch eine Aktualitätenreportage über eine Audienz. Im selben Genre gab es Berichte über eine «Prozession in Wien», «Heilige Woche in Spanien», «La grande Chartreuse», «Lourdes». Ein biographischer Film über Pius X. schließt mit der Wahl Benedikts XV., von der aber nur Menschenansammlungen und vor einer vatikanischen Pforte vorfahrende Fiaker zu sehen sind.

Um 1908 spricht man allgemein von einer tiefen Krise des Films. Er soll avancieren vom Jahrmarktsspektakel zum Schauspiel der Gebildeten. Es entstehen die «Films d'Art», die in der Anlehnung an die Stoffe der Literatur und an die Gestaltung klassischer Gemälde auf Niveau zu kommen suchen. In dieser Art werden jetzt auch religiöse Filme produziert. Die Zeit für einen kolossalen «Quo vadis» ist gekommen. Die Unione Cinematografica Italiana liefert ihn 1911/12. Gabriele d'Annunzio arbeitet am Drehbuch mit.

David W. Griffith, der erste Filmschöpfer, der in die Zeitgeschichte eingeht, schuf 1916, nach dem Riesenerfolg von «Die Geburt einer Nation», eine leidenschaftliche Symphonie von der «die Liebe und Barmherzigkeit bekämpfenden Intoleranz». Das Werk bestand aus vier Teilen, die gleichzeitig entwickelt wurden – dem Fall Babylons, der Passion Christi, der Pariser Bluthochzeit und einer Episode «Die Mutter und das Gesetz». Hier wurde filmisch gestaltet, durch die alternierende Montage und den immer rascher werdenden Rhythmus. Vielleicht, so vermutet A. Ayfre, hätte dieser Film den Kolossalproduktionen der Italiener und anderer das Beispiel einer künstlerischen Formgestaltung geben können, wenn nicht sein vollständiger finanzieller Mißerfolg ein Tabu um ihn herum aufgerichtet hätte.

Erster Rückblick

Wir haben die äußere Schaffensatmosphäre für den religiösen Film der Anfänge kurz gezeichnet. Eine große Skepsis muß dabei wach werden. Wer je Gelegenheit hatte, alte religiöse Filme, oder doch Ausschnitte davon, zu sehen, wird nun auch aus inneren Gründen in sie einstimmen.

Einer der ersten Eindrücke, die sich bei der Betrachtung dieser Filme aufdrängen, ist der: diese Filme sind (im Gegensatz zu wirklichen Filmkunstwerken) alt, in ihrer ganzen Art von einer vergangenen Epoche. Das gibt ihnen fürs erste übrigens einen gewissen Schutz vor dem ungestümen Zugriff des Urteils (wie alles Alte sich mit einer Patina schützt). Aber indem wir dieses zeitgebundene Alter als eines der ersten Merkmale konstatieren, sprechen wir bereits ein negatives Urteil aus. Ein Film sollte zwar, wie es Gunter Groll fordert, normalerweise Spiegel und Zeichen seiner Zeit sein – aber gleichzeitig müßte er das Signum des Allgemeingültigen, Überzeitlichen aufweisen. Lebendige Gegenwart ist ja Anwesenheit der Ewigkeit in der Zeit, oder, wie Ernst Wiechert sich ausdrückt: «In jeder Kunst geschieht die Ver-

wandlung eines zeitlich Wirklichen in ein zeitlos Wahres.» In den ersten religiösen Filmen — und in den meisten seither — ist diese Verwandlung nicht zustande gekommen.

Es ist fair, hier festzustellen, daß das zutiefst nicht am Film als solchem liegt, sondern am Christentum dieser Zeit. Die Jahrhundertwende war nicht ein Höhepunkt in der Entfaltung des Christentums! Was im besonderen die Inkarnation der christlichen Botschaft in der Kunst betrifft — man sehe sich etwa die Erzeugnisse der religiösen Kleinkunst von damals an! Hat das Christentum jener Jahre nicht zu wenig «zeitlich Wirkliches» enthalten, das hätte in ein zeitlos Wahres umgewandelt werden können?

Ein zweiter Eindruck, der sich sofort einstellt: diese Filme leben vom Theater und von der Malerei. Wohl ihnen, wenn sie noch die Naivität des Laienspiels haben. Meist atmen sie das schwülstige Pathos des akademischen Theaters der Epoche. Es versagt nirgends mehr als in der Darstellung des Übernatürlichen. Die Anlehnung an die Malerei führt zu rein statischen Bildern, zu Reproduktionen des Abendmahls von Leonardo da Vinci, des gekreuzigten Christus von Velasquez. Wer auch nur ein Minimum an filmischem Gespür erworben hat, wird sich fragen, ob diese Stücke überhaupt als Filme angesprochen werden können. Sind das nicht einfach Theater- oder Gemäldekonserven? Wenn sie aber schwerlich überhaupt Filme sind, dann können sie noch viel weniger religiöse Filme sein. Hier würde ja, bei der Delikatheit des Stoffes, ein Maximum an mediumsgerechter Durchgeistigung und künstlerischer Struktur nötig sein. Gottlob fehlt der Ton: so haben wir wenigstens dieses eine Moment an, allerdings ungewollter, stilistischer Abstraktion.

Von einem theologischen Gesichtspunkt aus müßte man im Rückblick auf diese Filme von drei Grund-Mißverständnissen reden:

1. Es wird versucht, das Religiöse in historischer Rekonstruktion darzustellen (wie man sie damals verstand). Dem ist entgegenzuhalten: das religiöse Ereignis zeigt sich zwar in der Geschichte, webt sich in die Zeit ein, aber durchbricht sie andererseits ständig, hat immer Ewigkeitscharakter.

2. Das Religiöse wird in der Ebene des Gefühls lokalisiert. Hier ist der Einfluß der zeitgenössischen religiösen Bilder besonders deutlich. Kritik: das religiöse Erlebnis kann den ganzen Menschen ergreifen und sich bis in die Kräfte des Gefühls auswirken, aber es hat, wenn es echt ist, sein Zentrum niemals dort.

3. Das Übernatürliche wird direkt dargestellt (der brennende Dornbusch, die Vision der Frau Armut eines hl. Franz von Assisi). Dagegen: so wirklich Gott ist, so unzweifelhaft er auch auf außerordentliche Weise sich offenbaren kann, so wahr ist Gott andererseits reiner Geist und darum nicht direkt in diesen außerordentlichen Manifestationen abbildbar. Diese erfolgen nicht in der Form von Zauberstücklein, sondern sind immer in einen sinngebenden Zusammenhang eingebettet — und diesen gälte es vor allem einsichtig zu machen.

Auf die Frage, warum denn oft kitschig fromme Bilder und Filme einfachen Leuten etwas bedeuten, wäre kurz zu antworten: Es ist die Gegenfrage zu stellen, was diese Produkte den betreffenden Leuten wirklich geben. Bieten sie ihnen positive geistige Nahrung? — Nehmen wir einen gewissen positiven Einfluß an. Das Heiligen-

bildchen oder der «fromme» Film können in diesem Fall Gelegenheit zu einer religiösen Regung sein, so wie schließlich alles und jedes einem disponierten Geist Anlaß zur Besinnung werden kann (zwei kreuzweise übereinanderliegende Strohhalme vermögen den Gedanken an das Kreuz auf Kalvaria zu erwecken). Erfüllt aber ein zutiefst unschöpferisches Machwerk auf diese Weise die Sendung des Kunstwerkes, Mittler neuen geistigen Lebens zu sein?

SB

(Fortsetzung folgt)

Das deutsche Institut für Film und Bild in Wissenschaft und Unterricht

Die Kleinheit unserer schweizerischen Verhältnisse darf uns nicht hindern, ausländische Institutionen zu studieren und uns für die bei uns möglichen Lösungen anregen zu lassen. Im Gebiet der Massenmedien insbesondere haben wir manches zu lernen. Vor allem wird sich eine Koordinierung bereits tätiger Kräfte aufdrängen. Wir geben im folgenden, ähnlich wie wir es in bezug auf das britische Filminstitut getan haben (Nr. 16, 1959), eine Übersicht über Organisation und Tätigkeit des deutschen Instituts für Film und Bild in München. Die Angaben entstammen dem Institutsprospekt und sind ergänzt worden durch ein Interview mit Dr. Fischer von der Institutsleitung.

Das gegenwärtige Institut kann als Nachfolgerin der ehemaligen Reichsanstalt für Film und Bild in Berlin angesprochen werden. Die nach 1945 gebildeten Zoneninstitute in Hamburg und München wurden in der Neugründung vereinigt, und seit August 1950 führt das Institut seine Arbeit für das gesamte Bundesgebiet durch. Im Gegensatz zu früher ist die Einrichtung heute nicht von der Bundesrepublik, sondern von den Ländern der Bundesrepublik Deutschland und Westberlins getragen. Durch Gesellschaftsvertrag der Länder (in Analogie wären das bei uns die Kantone) vom 6. März 1950 hat es die Rechtsform einer gemeinnützigen Gesellschaft mit beschränkter Haftung erhalten. Nach der Satzung hat es den **A u f t r a g**, die Verwendung optischer und akustischer Unterrichtsmittel für alle Schulen, die freie Volksbildung und die Jugendpflege zu fördern und damit der Allgemeinheit zu dienen. Es erfüllt diesen Auftrag insbesondere durch die Herstellung von Filmen, Lichtbildreihen und Tonträgern.

Einige Zahlen mögen den Umfang der Tätigkeit andeuten. Das Institut stellt gegenwärtig jedes Jahr 50 bis 70 Filme her. Dazu kommen mindestens so viele Lichtbildserien und eine beträchtliche Anzahl von Schallplatten und Tonbändern. Die Archivbestände führen 850 Filme, ungefähr 500 Lichtbildserien und über 100 Tonproduktionen (zuzüglich eine große Zahl von Einzelaufnahmen) auf. Durch das Institut kommen jährlich zum Versand: 20 000 Filmkopien, 23 000 Lichtbildreihen, 1500 Tonbänder usw. Um die Breitenwirkung richtig einschätzen zu können, müßten hier auch noch die Bestände der mit dem Institut in Verbindung stehenden dreizehn Landesbildstellen und den 506 Kreis- und Stadtbildstellen angegeben werden. Eine Aufstellung von 1959 spricht von insgesamt rund 400 000 Filmkopien und einer Verleihzahl von 1 700 000. Die 378 000 Lichtbildreihen wurden 768 000 mal ausgegeben, die 60 000 Tonträger durchschnittlich je einmal.

Zur Bewältigung seiner Arbeit stehen dem Institut in seinem Hauptsitz im deutschen Museum in München 75 und in der Zweigstelle in Berlin 10 Angestellte zur Verfügung.

Die Organisation ist die folgende: Vertreter der Länder sind deren Kultusministerien. Diese entsenden Delegierte in die Gesellschafterversammlung, die als oberstes Organ die Richtlinien für die Arbeit des Instituts festlegt. Jedes Land verfügt über eine Stimme. Zur fachlichen Beratung der Versammlung wurde ein Kura-