

Inge Kirsner

Kino + Kirche = Kathedrale?

Filmgottesdienste: Theorie und Praxismodelle

1. Einführung

„You’re my own personal Jesus Christ!“¹ spöttelt einer der Zwischenhändler in „Matrix“, als er die bestellte heiße Ware bei dem Computerhacker Neo abholt. Wie nahe er doch der Wahrheit ist, ohne es zu ahnen! Tatsächlich wird sich Neo als Erlöser der Menschheit offenbaren, der mit seinem Selbstopfer schließlich, nach zwei weiteren Folgen „Matrix“, die Herrschaft der Maschinen beendet und Frieden schafft. Einen Frieden, der mit äußerster Gewalttätigkeit erkaufte wurde. Der Film war ein Stofflieferant für zahlreiche religionspädagogische Modelle, die das Phänomen einer säkularisierten Religion, wie sie der Film en masse transportiert, aufgriffen und in Verbindung zu bringen suchten mit biblischen Vorstellungen von Erlösung. Es ist der Versuch eines „Cross Over“, wo Bezüge geortet werden, die unterschiedliche Welten und Zeiten verbinden, wie sie dann in dem vergleichsweise jungen liturgischen Genre der Filmgottesdienste re-inszeniert werden können.

In der Lebenswelt Jugendlicher spielen Filme eine herausragende Rolle. In Filmen werden wie selbstverständlich Inhalte mittransportiert, die seit Jahrtausenden Fragen der Religion sind, Fragen nach Tod, Verwandlung, Auferstehung, Gewalt, Liebe und dem Sinn des Lebens. Die Botschaft der Bilder wird verstanden – auch von Jugendlichen, die von der (institutionalisierten) Religion nichts mehr erwarten oder gar nicht mehr viel von ihren Inhalten wissen. (Doch geht es in „Gattaca“ auch um eine Kain-und Abel-Geschichte; in der „Truman Show“ um Schöpfung und Sündenfall; um die transformierende Kraft des Blutes in „Blade“; und um eine ‚außerirdische‘ Erlöserfigur, die Menschengestalt annimmt, in „K-Pax“, um nur einige Spots zu nennen).

„Den musst du gesehen haben!“ Es gibt (nicht nur unter Jugendlichen) einen Filmkanon, der sich nicht unbedingt mit dem deckt, der nun für Schulen in Kraft treten soll (vgl. WORSCHER 2003). Noch steht der Film in deutschen Schulen, anders als in Schweden oder Frankreich, nicht als eigenständige Unterrichtseinheit auf dem Lehrplan. Doch immerhin hat eine Expertenkommission Mitte Juli 2003 auf Initiative

1 „Du bist mein Erlöser!“, heißt es in der synchronisierten Fassung von „Matrix“ (Larry & Andy Wachowski, USA 1999).

der Bundeszentrale für politische Bildung einen Filmkanon von 35 Filmen aufgestellt, um erste Grundkenntnisse der Filmgeschichte zu erlangen und die ästhetische Funktionsweise eines Films zu erarbeiten. Dieses Bemühen um visuelle Alphabetisierung entspricht der Erkenntnis, dass Filme in der Lebenswelt Jugendlicher eine herausragende Rolle spielen und zu Leitmedien geworden sind.

Der Medientheoretiker Jochen Hörisch schreibt in seiner Medien-Trilogie von dem Teilnahmewang an den Medien („Ende der Vorstellung“), der den Teilnahmewang am Kreislauf des Geldes („Kopf oder Zahl“) und dieser wiederum den am Abendmahl („Brot und Wein“) abgelöst habe.

Anstatt dies als Traditionsverlust zu bedauern, sind gerade PädagogInnen, besonders Religionslehrende, gefordert, den Transformationen nachzugehen, die christliche oder allgemein religiöse Motive gewärtigen. Eine solche Vergegenwärtigung findet immer wieder im Kino statt, vor allem im amerikanischen Mainstream-Kino. Hier findet sich auch der Filmkanon der Jugendlichen, bei denen das Kino längst die Kirche abgelöst hat.

Gemeinsam zu entdecken, welche neuen Geschichten durch die Aufnahme und Verwandlung z.B. biblischer Motive erzählt werden, dazu bietet ein Projekt wie ein Filmgottesdienst mit Schülerinnen und Schülern Gelegenheit. Gemeinsam einen Film auswählen und analysieren, Motive entdecken und sich überlegen, wie diese innerhalb (oder statt) der Liturgie eines Gottesdienstes präsentiert werden können: der Vorlauf zu einem solchen Gottesdienst kann mehr bringen als eine korrekt durchgeführte Unterrichtseinheit zum Thema „Vorbilder“ oder „Jesus“ oder „Tod“...

Nimmt man sich ein Projekt wie einen Filmgottesdienst vor, rücken Medienpädagogik und Religionspädagogik eng zusammen. Schon bei der Filmauswahl sucht man einen Film, in dem ein (mehr oder weniger) religiöser Anknüpfungspunkt vorhanden ist, den man in den liturgischen Ablauf einbetten kann. Hier stellen sich schon die ersten Fragen: Erarbeitet man den Gottesdienst mit Schülern zusammen? An welchem Ort findet der Gottesdienst statt (Aula, Kapelle, Kirche, Kino)? Will man den Film im Gottesdienst selbst zeigen (am besten in 1-2 Ausschnitten)? Oder predigt man lediglich über das Thema des Films, die sicherlich technisch und inhaltlich einfachste, aber zugleich konventionellste und unspannendste Form?

Es empfiehlt sich, das Thema, zu dem der Gottesdienst gestaltet werden soll, aus dem jeweiligen Film selbst heraus zu erarbeiten (so bekommt das Ganze weniger leicht einen Illustrationscharakter). Nach einer kurzen theoretischen Grundlegung wird nun beispielhaft ein von dem Jugendkreis der Friedenskirche in Stuttgart durchgeführter Filmgottesdienst (Baz Luhrmanns „Romeo und Julia“) vorgestellt und Möglichkeiten der Umsetzung anhand des Films K-PAX diskutiert.

2. Grundlagen und Voraussetzungen

In einer von medialen Bilderwelten geprägten Gesellschaft wird für die Menschen der Umgang mit unterschiedlichen Ebenen von Wirklichkeit und Fiktionalität (und auch deren jeweilige Begrenztheit) immer selbstverständlicher (vgl. THOMAS 1998). Mit den Filmgottesdiensten möchte ich eine liturgische Form vorstellen, die dieses Cross-Over aufgreift und die verschiedenen Wirklichkeits- und Fiktionalitätsebenen sichtbar macht, aus denen unsere alltägliche Wahrnehmung besteht. Es ist ein Genre, dessen liturgische und homiletische Reflexion noch weitgehend aussteht, in der Praxis jedoch schon seit einigen Jahren erprobt wird.²

Dabei gibt es die unterschiedlichsten Formen; oft wird das Kino (wieder) zur Kirche gemacht und dort ein Gottesdienst gefeiert; als Grund dafür wird angegeben, dass man dort hingehen müsse mit der ´frohen Botschaft`, wo die Menschen sind. Zudem besitzt der nur auf den ersten Blick profane Raum des Kinos³ liturgische Qualitäten, die es durchaus nahe liegend erscheinen lassen, das Kino als Kathedrale der Neuzeit zu bezeichnen.

Das Kino ist von seiner äußeren Anordnung her eine Art Kirche, erscheint als sakraler Raum. Auch der ritualisierte Ablauf – Eintritt, befristete Teilhabe, Ausgang – entspricht dem, was in einem Gottesdienst geschieht.

Der Vergleich lässt sich konkretisieren: Das Kino ist nicht nur irgendeine Kirche – es ist eine Kathedrale. Die gotische Kathedrale, die das Mittelalter vom 12. Jahrhundert an prägt, ist mit ihren reizvollen Oberflächen und ihrer umfassenden Sinnlichkeit darauf angelegt, den Menschen mit all seinen Sinnen in die Begehung mit hineinzuziehen. Sie ist ein Ort des Licht- und Hörspiels, der alle architektonischen Vorläufer an dies bezüglichlicher Konsequenz übertrifft. Bezeichnet man sie als Licht- und Soundmedium (vgl. DEMUTH 2002), so wird die Nähe nicht nur zum Kino, sondern zu der gesamten Erfahrungswelt des Medienzeitalters deutlicher. Kathedrale wie Kino zielen auf eine Formation äußerster Erfahrung, auf eine Art von „Entrückung“.

Die Kathedrale mit ihrer auf eine bestimmte menschliche Haltung zugeschnittene Ästhetik erforderte eine besondere sinnliche und körperliche Öffentlich-

2 Vgl. den bisher unveröffentlichten Vortrag von Hans-Ulrich Gehring am 6.1.04 an der Universität von Zürich.

3 Bis zum Erscheinen des Ortes „Kino“ ließen sich drei Formen des öffentlichen Raumes voneinander unterscheiden: der sakrale Raum (Kirche; für den Bürger möglicherweise auch Museum oder Theater); der obskure Raum (Wirtshaus, Bordell, Gefängnis, Irrenanstalt) und der profane Raum (Piazza, Wohnzimmer, Fabrik, Schulhaus, Kaserne). Das Kino nimmt bei näherer Betrachtung alle diese räumlichen Zuschreibungen in sich auf (vgl. den Vortrag „Reaktion und Revolte. Flucht- und Konfrontationsort Kino“ von Georg Seeßlen am 19.6.99 im Kommunalen Kino während des 28. DEKT 1999).

keit. Wer sie betrat, befand sich in einem idealen Raum, der das Bewusstsein der Epoche programmatisch artikulierte und ästhetisch inszenierte.

Die direkten, sinnlichen Erfahrungen, die zugänglich gemacht wurden, sollten das Welt- und Selbstverständnis des einzelnen leidenschaftlich verändern. Solcher leidenschaftliche Veränderungswille fand in den Inszenierungen des Lichts seinen stärksten Ausdruck. Der Entstehungsmoment der Kathedrale ist jener Augenblick, in dem der Abt von Saint-Denis, Abt Suger, nach der lux nova zu suchen begann. Seine kühnste Vision war etwas, worin beides, das innere wie das äußere Licht, zur Einheit gebracht sein würde, eine großartige Raumerfindung, in der die Menschen und Gegenstände in dem von Farben getränkten Leuchten eine völlig neue Erscheinung wahrnahmen – nichts Geringeres als eine „neue Schöpfung“ (DEMUTH 2002, 140). Auch in den Lichtspielen des Kinos wohnen wir einer zweiten Schöpfung bei: die Welt wird noch einmal erschaffen, die Schöpfung noch einmal erfunden. Das entstehende Lichtspiel wird geboren aus der Vision eines Filmemachenden und dem Material, aus dem die erste Schöpfung besteht. Wir eignen uns diese Vision an und ergänzen die Bilder im Kopf zu unserer eigenen (Seh-)Geschichte. Das Gesehene bringt Licht in unsere eigenen Angelegenheiten und transzendiert Hoffnungen, Sehnsüchte, Ängste. (Und: das Erzählen von Geschichten gehöre zur schönsten Art und Weise, dem Herrgott Konkurrenz zu machen, sagte einmal Federico Fellini). In der Lichtarchitektur, die im Chor von Saint-Denis zuerst inszeniert wurde, ist Licht das vorherrschende Baumaterial. Die sekundären Materialien sollen dieses lediglich zum Vorschein bringen. Abt Suger wollte durch die Lichtmetaphysik der Kathedralen die Menschen „vom Materiellen zum Immateriellen emporführen“ – also einen Erfahrungswechsel vom stofflichen Substrat zur visuellen Information ermöglichen. Tatsächlich war der in der Kathedrale erzeugte „metamorphotische Schock der Augen“ die erste künstliche Reizüberflutung mittels Licht, „die die Wahrnehmung in göttlichen, erhabenen Bezirk einführt“ (DEMUTH 2002, 146; vgl. dazu KIRSNER 2004).

Folgt man der Beschreibung des Kinos als Kathedrale, ließe sich dieser Struktur analogie zufolge sagen, dass dann die Projektion des Films und dessen Rezeption selbst ein ‚säkularer Gottesdienst‘ ist, mit dem man durch eine gottesdienstliche Inszenierung anderer Art im Raum des Kinos ‚konkurriert‘.

In der hier präferierten Form von Filmgottesdiensten wird die Kirche wieder zum Kino, eines, dessen sakrale Dimension seiner Umgebung entspricht. Eine Möglichkeit der Inszenierung besteht darin, einen Kinofilm zum thematischen Bezugspunkt zu machen, der, zumindest ausschnittsweise, zum Bestandteil des gottesdienstlichen Ablaufs wird.

Die Motivation zur Gestaltung solcher Filmgottesdienste ist dabei weniger eine missionarische oder pädagogische; vielmehr wird es zum zwar formgebundenen, aber funktionsentbundenen Geschehen, zum freien Spiel, das Gott die Ehre geben und die menschlichen Wirklichkeiten und ihre Sehnsüchte zum Ausdruck bringen will (vgl. KIRSNER/ WERMKE 2000).

Der Kinofilm als mediale Speicherform menschlicher Erfahrung und künstlerischen Ausdrucks wird dabei in einen Zusammenhang mit dem Deutungshorizont biblischer Überlieferung und in den Möglichkeitsraum des Evangeliums gebracht. Sichtbar wird dieser Zusammenhang allein schon durch das Aufstellen einer Leinwand in der Kirche; ein zweidimensionales Geschehen wie der Film gewinnt wie in der Vorstellung nun auch räumlich eine dritte Dimension, wird hineingestellt in eine Bezugsgröße, die auch das Geschehen auf der Leinwand verändert.

Ein Beispiel: Ende November hatten Hans-Ulrich Gehring, Hochschulpfarrer in Stuttgart-Vaihingen, und ich uns – entsprechend der Jahreszeit und dem zu Ende gehenden Kirchenjahr – das Thema „Tod“ vorgenommen. Wir einigten uns auf Atom Egoyans „Das süße Jenseits“ (Kanada 1997). Beim Aufbau der Großleinwand hinter dem Altar der Vaihinger Stadtkirche kam es zu einem überraschenden Effekt: Die schwarze Einfassung der weißen Fläche wirkte wie der Trauerand einer leeren, später durch den Film gefüllten Traueranzeige. Dieser Trauerand grenzte das Filmgeschehen erkennbar gegen den Kirchenraum, ein spätgotisches Gewölbe, ab. Gleichzeitig wurde das Thema des Todes aufgesprengt und in den Horizont der christlichen Hoffnung auf Auferstehung gerückt. Die Leinwand wurde zum Vorletzten, und Jean Cocteau Aussage: „Filmen heißt, dem Tod bei der Arbeit zusehen“ (COCTEAU 1989), ließ sich nun umkehren: „Leben heißt den Tod verfilmen“ (AMMON 1993). Und das alles, bevor nur ein einziges Wort gesprochen war. Dem bildhaften Geschehen, das an die liturgische Stelle des Predigttextes rückte, wurden dann im Vollzug des Gottesdienstes Psalm-Gebete, Lieder aus dem Gesangbuch, Jazz, Lesungen aus dem Hiob-Buch und Gedichte von Pablo Neruda zur Seite gestellt. Es gab keine erklärenden Vermittlungen zwischen den einzelnen liturgischen Elementen, es gab keine Überbrückungsversuche; wir zogen harte Schnitte vor.

Jeder Filmgottesdienst versucht sich an der liturgischen Kunst der Konstellation, oder anders gesagt: Er versucht jedes Mal neu, die Fremdheit christlicher Überlieferung sichtbar zu machen, die Selbstverständlichkeit von Traditionen aufzubrechen, die diese Fremdheit verhüllen und die Wirksamkeit biblischer Stücke oft genug entkräften, und diese Überlieferung mit heutiger (Medien-)Wirklichkeit in Dialog zu bringen, ohne die Vertikale (des zeitlichen Nacheinanders) oder die Horizontale (des räumlichen Nebeneinanders) einzuebennen.

Die liturgische Konstellation von heutigen Kinowelten, alten biblischen Texten und kirchlichen Liedern ist ein Spiegelbild des facettenreichen, fragmentierten Lebens der Gegenwart. Die Fremdheit bzw. Eigentümlichkeit biblischer Texte wird sichtbar und zugleich wird eine neue Zugangsweise zu ihnen eröffnet. Biblische Bezüge werden vom „Fundament zum Ferment“ der Interpretation (ERNE 1998). Ob ihre Aussagen für heute noch tragfähig sind, erweist sich erst in der Erschließungskraft ihrer Deutungsperspektiven. So wäre auf diese Weise nicht nur gottesdienstliche Liturgie, sondern praktisch-theologische Theoriebildung generell zu betreiben: als Inszenierung der Fremdheit, als harter Schnitt, als Kunst der Konstellation. Eine solche „kombinatorische Theologie“ (DAHLFERT 1991) bringt Lebenswelten, Theoriemodelle und biblisch-christliche Traditionen miteinander in Kontakt, wobei es nicht um Vereinnahmung, sondern um das Herstellen einer Spannung zwischen Nähe und Distanz geht. Dann kann auch eine Kirche wie das Kino zu einem Ort werden, an dem sich immer wieder die Sinne und der Geist zu einem neuen Spiel, zu einer neuen Sprache, zu einem neuen Dialog treffen. So kann nicht nur der Film, sondern auch ein Gottesdienst ein Blick in das gelobte Land sein⁴, wo der Augenblick die Ewigkeit trifft.

3. Praxismodelle

3.1. Filmgottesdienst „Romeo und Julia“

In der Herbst- und Winterzeit der Jahre 1999-2001 gestaltete der JAK (Jugendarbeitskreis) der Friedensgemeinde in Stuttgart, jeweils an Sonntagabenden, Filmgottesdienste, von denen exemplarisch „*William Shakespeares Romeo und Julia*“ (Baz Luhrmann, USA 1997) vorgestellt wird. Reizvoll ist hier v.a. die innerfilmische Konstellation: Die Sprache Shakespeares korrespondiert mit der heutigen Lebenswelt Jugendlicher.

Filmmusik aus „Romeo und Julia“ bildet das Vorspiel zu jenem zweiten Filmgottesdienst, der mit den Worten aus dem 1. Johannesbrief Kap.4 beginnt:

„Gott ist die Liebe; und wer in der Liebe bleibt, der bleibt in Gott und Gott in ihm... Furcht ist nicht in der Liebe, sondern die vollkommene Liebe treibt die Furcht aus.“

Die Themen des Films sind Liebe, Gewalt und Opfer. Die Liebe inkarniert sich dabei in den Bildern, das Transzendente wird auf ästhetisch anspruchsvolle Weise profanisiert.

4 So sagt der Filmkritiker Georg Seeblen: „...Heute gehe ich ins Kino, um meinen Lebensunterhalt zu verdienen, aber immer noch mit denselben Fragen und Erwartungen im Kopf. Nach Aufregung, nach Harmonie, nach Wahrheit und nach der Konstruktion von Schuld und Erlösung im Blick auf die Leinwand. Als müsste mich jeder neue Film in ein gelobtes Land führen“ (Vortrag am 19.6.99 im KoKi Stuttgart)

Nach dem gemeinsamen Singen des Liedes „Ich bete an die Macht der Liebe“ wird dem Irdischen durch die Lesung mit ausgewählten Versen aus dem Hohen Lied der Liebe im Alten Testament im Wechsel Ausdruck verliehen. Der Dialog zwischen dem Liebespaar wird zum Dialog zwischen Vorleserin und Gemeinde.

Des Nachts auf meinem Lager suchte ich, den meine Seele liebt
 Ich suchte, aber ich fand ihn nicht. (3,1)
 Es fanden mich die Wächter, die in der Stadt umhergehen.
 „Habt ihr nicht gesehen, den meine Seele liebt?“ (3,3)
 Als ich ein wenig an ihnen vorüber war, fand ich, den meine Seele liebt. Ich
 hielt ihn und ließ ihn nicht los... (3,4)
 Ich beschwöre euch, ihr Töchter Jerusalems, ... daß ihr die Liebe
 nicht aufweckt und nicht stört, bis es ihr selbst gefällt! (3,5)
 O daß du mein Bruder wärst...! Fände ich dich draußen, so wollte ich dich
 küssen, und niemand dürfte mich schelten! (8,1)
 Ich beschwöre euch, ihr Töchter Jerusalems, daß ihr die Liebe nicht
 aufweckt und nicht stört, bis es ihr selbst gefällt. (8,4)
 Lege mich wie ein Siegel auf dein Herz, wie ein Siegel auf deinen Arm.
 Denn Liebe ist stark wie der Tod und Leidenschaft unwiderstehlich
 wie das Totenreich. (8,6)
 Ihre Glut ist feurig und eine Flamme des Herrn
 so daß auch viele Wasser die Liebe nicht auslöschen und Ströme
 sie nicht ertränken können. (8,7)

Das musikalische Liebethema „Kissing you“ von Des'ree aus „Romeo und Julia“ erklingt im Anschluss an das Wechselgespräch, welches an die liturgische Stelle des Psalms gerückt ist. Die nun folgende Schriftlesung aus Kohelet 9, 1-10 entfaltet das Thema des irdischen Genusses, den Gott seinen Geschöpfen schenken möchte angesichts der Tatsache, dass alles vergänglich ist.

Die Einführung in den Film bereitet die Schluss-Szene vor:

Die Geschichte von William Shakespeares „Romeo und Julia“ kam im März 1997 zum wiederholten Mal auf die Leinwand. Doch der australische Regisseur Baz Luhrmann unternahm den neuartigen Versuch, die Sprache Shakespeares direkt zu übernehmen und die Geschichte dennoch in der Gegenwart zu erzählen. Ort des Geschehens ist Verona Beach – eine fiktive südamerikanische Küstenmetropole, in der Angst, Gewalt und Verbrechen die Atmosphäre prägen. Sie wird bestimmt vom Hass zwischen den beiden Familien Capulet und Montague. Ohne ihren Namen zu kennen, verlieben sich Romeo und Julia auf einem Maskenball ineinander. Der Hass zwischen Julias Familie, den Capulets, und der Romeos, den Montagues, entlädt sich auf offener Straße, in Banden-

kriegten. Julia, die den ihr von den Eltern bestimmten Paris heiraten soll, hat bereits heimlich Romeo gehehlicht und entzieht sich dem elterlichen Wunsch durch einen vorgetäuschten Selbstmord. Der Priester, der sich durch die Hochzeit zwischen Romeo und Julia eine Versöhnung zwischen den verfeindeten Familien erhofft hat, wird von den Ereignissen überrollt – Romeo tötet einen Capulet aus Rache für dessen Mord an seinem Freund Mercutio. Romeo muss ins Exil, der Priester schickt ihm die Nachricht, dass er Julia ein Mittel gegeben habe, das einen todesähnlichen Schlaf hervorruft. Die Botschaft erreicht Romeo nicht, er hört lediglich vom Tod Julias. Er darf Verona Beach nicht mehr betreten, bahnt sich also gewaltsam den Weg bis zur Grabkapelle der Capulets, wo Julia aufgebahrt ist. Er hat Gift mitgebracht, um Julia in den Tod zu folgen.

Der Schluss-Szene aus „William Shakespeares Romeo und Julia“ folgten zwei Zugänge zu „Romeo und Julia“; die Themen Zufall-Schicksal und Liebe-Opfer-Gewalt korrespondierten dabei miteinander. Letzteres wurde so ausgeführt:

Was wäre gewesen, wenn Romeo am Ende auf Julia geblickt hätte, als sie gerade erwachte, und den Blick nicht nach oben gerichtet hätte, bevor er das Gift schluckt? Er hätte sie angesehen, staunend gesehen, dass sie noch lebt, wieder lebt, hätte sie umarmt und sie wären ...

Vielleicht gemeinsam geflohen, doch wohin; vielleicht hätten sie sich beide der Polizei gestellt, sie wäre ihm ins Exil gefolgt. In allen diesen möglichen Fällen, die wir als happy end betrachtet hätten, wären sie nie das berühmteste Liebespaar der Welt geworden.

In dem Film wird kein Ausweg gezeigt, alles entwickelt sich mit zwangsläufiger Folgerichtigkeit. Auch die Kirche ist am Ende kein Zufluchtsort mehr.

Die Schluss-Szene zeigt uns eine Schwellensituation: draußen, in der Stadt, in der Welt herrschen Lärm, Dunkelheit, Gewalt und Mord. Sobald sich das Kirchenportal hinter Romeo schließt, herrscht Stille. Als er in die Kirche hineingeht, umgibt ihn das Licht und mit ihm die Poesie des Todes, der im Bild der schlafenden Julia friedvoll erscheint. Doch bietet die Kirche nur scheinbar Asyl; ihr Hausherr, der Priester, ist jemand, der das Gute will und das Böse schafft. Als Julia endlich erwacht, ist es zu spät: Romeo stirbt an den Folgen des von ihm mitgebrachten tödlichen Giftes, und Julia erschießt sich mit Romeos Waffe. Blut, Gewalt und Verzweiflung auch hier, die Gesetze der Welt bestimmen den Ablauf des Geschehens in einem Raum, der zunächst als Gegenort eingeführt wurde.

Das Erschrecken über den jähem Liebestod unterbricht allerdings den Gewaltkreislauf für einen Augenblick; es ist ein schreckliches Opfer, das die Gewalt für kurze Zeit bindet und Frieden ermöglicht. Die Familien Capulet und Montague reichen sich die Hände; was die Liebesverbindung zwischen ihren Kin-

dern nicht schaffte, ermöglicht nun ihr Tod.

Romeo ist der Romantiker, der in die Liebe selbst verliebt ist, und an deren Verkörperung, der ihn liebenden Julia, scheitert. Als Romeo die Chance erhält, die Liebe durch Julia zu erfahren, also Wirklichkeit werden zu lassen, versagt er. Zwischen dem Noch-nicht und dem Nicht-mehr wäre der Aufenthaltsort der Liebe gewesen.

Doch die Vergangenheit fordert ihre Rechte und macht eine gemeinsame Zukunft unmöglich – so bleibt die Liebe die Sache eines Augenblickes. Aber es ist ein großartiger Augenblick; die anarchische Kraft der Liebe hat, obwohl und gerade weil die Liebenden scheitern, ihre Macht bewiesen und den Kreislauf der Gewalt für einige Momente stillstehen lassen. So bleibt am Ende die Hoffnung, der Tod der Liebenden ist nicht sinnlos und nicht zeugenlos geblieben.

Von der Hoffnung, dass nicht der Tod, sondern das Leben das letzte Wort hat, erzählt das Lied „Freunde, dass der Mandelzweig wieder blüht und treibt“ von Shalom Ben-Chorin, das wir jetzt gemeinsam singen wollen.

Nach dem gemeinsamen Beten des Vater-Unser schließt der aaronitische Segen den gottesdienstlichen Teil des Abends ab.

Anschließend wird zu Wein, Wasser und Popcorn der ganze Film gezeigt.

3.2. Der Workshop

„*Von Menschen, Göttern und Außerirdischen. K-Pax und andere populäre Filme in Schülergottesdiensten*“ – so lautete die Überschrift und Einladung zum Workshop am 31.3.2003 an der PH Ludwigsburg. Nach der Vorstellung des Ablaufs und Settings einiger Filmgottesdienste wurden anhand der ersten Filmszene von „K-Pax“ (Iain Softley, USA 2000) liturgische Möglichkeiten diskutiert, den Film in einen Gottesdienst einzubinden.

Zum Inhalt: Der Patient (Kevin Spacey) hört auf den ungewöhnlichen Namen Prot, kommt scheinbar aus dem Nichts und verblüfft die Ärzteschaft nicht nur mit hoher Resistenz gegen Medikamente aller Art, sondern auch mit jeder Menge erstaunlichem Fachwissen in den Themenbereichen Astrophysik und Religionsmystik. Außerdem stammt er vom Planeten K-Pax, sagt er. Für Dr. Mark Powell (Jeff Bridges) drängt die Zeit, das Geheimnis des „besten Spinners aller Zeiten“ zu lüften, peilt doch jener bereits die Rückreise in die Heimat an. Doch bis dahin heilt er Menschen, deutet Astronomen den Himmel und versucht, die Familienangelegenheiten seines Arztes in Ordnung zu bringen.

Möglicher Ablauf eines Filmgottesdienstes zu „K-Pax“:

- Statt Orgelvorspiel: „Hymn“ von Barclay James Harvest („Jesus came down from Heaven to Earth“); oder: Lied aus der Dreigroschenoper („Die im Dunkeln sieht man nicht...“)
- Das Motto: „Er muss wachsen, ich aber muss abnehmen...“ (Joh 3, 30)
- Als Lesung: der Philipper-Hymnus
- Einführung in die erste Filmszene; Filmsichtung
- Predigt
- Vater Unser
- Segen

Die Diskussion über einen möglichen Ablauf eröffnete einige Problemhorizonte: Inhaltlich, das wurde im gemeinsamen Gespräch deutlich, geht es darum, Räume zu eröffnen: Kirchenraum, Bildraum, Textraum, Klangraum. Doch die Konstellation verschiedener Räume nebeneinander grenzt immer an ein ‚Sakrileg‘: das ästhetische Gefüge eines Gottesdienstes und das des Kunstwerkes Film schließen mit ihrer jeweiligen Rezeptionsvorgabe einander eigentlich aus; will man den Film nicht zum Illustrationsbeispiel verkürzen und auf der anderen Seite die Liturgie nicht nur um den Film herumranken, gibt es kaum befriedigende Lösungen. Eine Möglichkeit wurde darin gesehen, den Filmausschnitt als ‚Introitus‘ am Anfang zu zeigen oder auch als Nachspiel, zum Schluss des Gottesdienstes; oder man feiert den Gottesdienst ohne Film, der zwar inhaltlich zum Thema gemacht wird, aber erst im Anschluss ganz gezeigt wird.

Gerade ein Film wie „K-Pax“, der, wenn man so will, eine messianische Erlösergestalt thematisiert, einen ‚Jesus Incognito‘, fordert dazu heraus, sich darüber Gedanken zu machen, ob es eigentlich einen (traditionellen?) Kernbestand des Glaubens gibt, der sich nicht ohne weiteres transformieren lässt in heutige Sprach-, Lebens- und Bildwelten. Ob es eine (christliche) ‚Gegenwelt‘ gibt, an die eine Annäherung über die Erfahrung der Spannung zwischen Nähe und Distanz, Fremdheit und Vertrautheit, möglich wird.

Literatur

- AMMON, MARTIN, 1993, Leben – heißt den Tod verfilmen, in: KARPF, ERNST u.a. (Hrsg.), Kino und Tod. Zur filmischen Inszenierung von Vergänglichkeit, Arnoldshainer Filmgespräche Bd.10, Marburg, 89-94.
- COCTEAU, JEAN, 1989, Kino und Poesie, Notizen, ausgewählt von Klaus Eder, Frankfurt/M.
- ERNE, THOMAS, 1998, Vom Fundament zum Ferment, in: HERRMANN, JÖRG u.a. (Hg.), Die Gegenwart der Kunst, München, 283-295.
- DAHLFERT, INGOLF U., 1991, Kombinatorische Theologie. Probleme theologischer Rationalität, Freiburg.
- DEMUTH, VOLKER, 2002, Topische Ästhetik, Würzburg.
- KIRSNER, INGE, 2002, Die Leinwand als Leib Christi?, in: BEUTH, KIRSTEN/ JOSWIG, BENITA/MATTHIAE, GISELA (Hrsg.), „Der Sprung in der Schüssel“. Theologinnen und Künstlerinnen im Austausch, Herbolzheim, 93-112.
- KIRSNER, INGE, 2002, Liturgisch: Kino Raum Kirche. Filmgottesdienste in der Stuttgarter Friedenskirche, in: Kirchenräume-Kunsträume: Hintergründe, Erfahrungsberichte, Praxisanleitungen für den Umgang mit zeitgenössischer Kunst in Kirchen, Münster, 213-221.
- KIRSNER, INGE, 2002, Die Leinwand als Tabernakel? Bemerkungen zum Projekt KinoKirche, in: Magazin für Theologie und Ästhetik, Heft 16, (www.theomag.de).
- KIRSNER, INGE, 1995, Die Kirche und der Film. Drei Dialogmodelle, in: DANNOWSKI, HANS WERNER u.a. (Hg.): Kirchen - Kulturorte der Urbanität, Kirche in der Stadt, Bd. VI, 123-131.
- KIRSNER, INGE, 2004, Orte der Verwandlung – Vom Kino als Kathedrale, in: KIRSNER, INGE/WERMKE, MICHAEL, Gewalt. Filmanalysen für den Religionsunterricht, Göttingen 2004, 109-117.
- KIRSNER, INGE/WERMKE, MICHAEL (Hg.), 2000, Religion im Kino, Göttingen.
- THOMAS, GÜNTER, 1998, Medien Ritual Religion, Frankfurt/M.
- WORSCHACH, RUDOLF, 2003, Der richtige Zugang. Über die Schwierigkeiten, Filmkunst an die Schüler zu bringen, in: epd Film 9/2003.

Für Filmgottesdienste bereits verwendete und empfehlenswerte Filme

- City Lights (Charlie Chaplin, USA 1931)
- Dead Man Walking (Tim Robbins, USA 1995)
- Dogma (Kevin Smith, USA 1999)
- Existenz (David Cronenberg, Kanada 1998)
- Fearless (Peter Weir, USA 1993)
- The Game (David Fincher, USA 1997)
- Gattaca (Andrew Niccol, USA 1998)
- Der große Diktator (Charlie Chaplin, USA 1940)
- Nirvana (Gabriele Salvatore, Italien/Frankreich/England 1997)
- Die Truman Show (Peter Weir, USA 1998)
- Quest (Tyron Montgomery, D 1996, 11 min)