

„Theodizee goes Hollywood“

Bruce Allmächtig und die Popularisierung der Theodizee
im Block-Buster Format¹

THOMAS ERNE

I. Exposition: Kino – stiftet Religion auf neue Weise?

Wer ins Kino geht, riskiert immer eine Lektion.² Deutungspotente Kenner des Kinos wie Klaas Huizing sind sogar der Meinung, dass im Kino nicht nur religiöse Motive zitiert werden. Das sei so richtig wie langweilig. Im Kino wird vielmehr „Religion neu gestiftet – nach neuer Väter Sitte.“³ Da sitzt ein Zuschauer vergnügungswillig in seinem Kinosessel und wird in der Hollywood-Komödie *Bruce Allmächtig* mit der ganzen Last der Theodizee konfrontiert. Gott ist der Aufgabe müde, Barmherzigkeit und Allmacht mit menschlicher Freiheit und den Naturgesetzen zu koordinieren und legt die Aufgabe in die Hand eines Radioreporters. Blickt man auf den Inhalt, die Funktion und den rituellen Vollzug, scheint das Kino in der Tat die erfolgreichste Transformation der christlichen Religion in der Moderne zu sein: „Funktionen der alltagskulturellen Sinndeutung, die früher in stärkerem Maße von der Religionskultur erfüllt wurden, sind zu großen Teilen in die populäre Kultur übergegangen.“⁴ Kinoeuphorie auf der einen Seite der protestantischen Theologen und Kinophobie auf der anderen ist die Folge. Dem Kino scheint zu gelingen, was der Kirche nur noch selten gelingt: milieuübergreifend große Geschichten und große Themen zu erzählen, die Menschen verzaubern, so dass sie ihr Leben von Grund auf ändern – jedenfalls Elisabeth, die 19jährige Zahntechnikerin: „Titanic – der beste Film aller Zeiten, traurig, faszinierend. Ich sehe ihn zum dritten Mal, und er hat mein Leben verändert.“⁵

¹ Vortrag auf der 47. Internationalen Karl Barth Tagung zum Thema „Gott und das Leid“ vom 18.–21. Juli 2016 auf dem Leuenberg/CH.

² Vgl. I. KIRSNER, Exit – „Und am Ende wird alles gut!?!“. Ein Vergleich der Schlüsse des Kinofilms und der Religion (in: M. LAUBE [Hg.], Himmel – Hölle – Hollywood. Religiöse Valenzen im Film der Gegenwart, München 2002, 173–193), 187.

³ K. HUIZING, „Der kanalisierte Heilige. Joggen mit *Forrest Gump*“ (in: M. LAUBE [s. Anm 2], 63–82), 67.

⁴ J. HERRMANN, Sinnmaschine Kino. Sinndeutung und Religion im populären Film, Gütersloh 2001, 240.

⁵ Das Zitat findet sich bei U. ROTH, Die Inszenierung einer *conversio vitae*. Titanic im Rückgriff auf eine religionstheoretische Kategorie (in: M. LAUBE [s. Anm 2], 83–104), 102f.

Wird folglich im Kino die Religion modernitätstauglich neu erfunden? Dieser These widerspricht der Literatur- und Medienwissenschaftler Jochen Hörisch. Die Kraft des Kinos zur Sinnstiftung sei bescheiden. Das Kino leiste, so Hörisch, keine Sinnstiftung; Es handele sich in Gegenteil um einen geradezu „kultisch dimensionierten Sinnverzicht“⁶. In der digitalen Welt und ihrer Explosion schöpferischer Rekombinationen – jedes Original wird digital zum Material – werden Bilder aus ihrer narrativen Rahmung gelöst. Sie schwellen an zu einem beziehungslosen Strom. Diese Bilderflut ist verbunden mit dem Abschied von einem kohärenten Sinn, ein Abschied, den Hörisch als eine Chance begreift. Für den Preis einer Flatrate gibt es das neue Sein als Mediendesign. Es ist dies die epochale Leistung des Kinos, auch den religiösen Tiefensinn der Theodizeefrage im Oberflächendesign zu entsorgen. Hörisch feiert das Lob der Oberfläche als „Gestus einer antignostischen Seinsaffirmation“⁷. Die Welt sein zu lassen, wie sie ist, ohne nach einem tieferen Sinn zu fragen: Und siehe, alles ist gut, wie es als Display ist. Was nun? Wird im Kino die Religion neu gestiftet? Wird die Frage nach der göttlichen Allmacht angesichts des menschlichen Leids alltagsrelevant und die Zuschauer verwandelnd zur Darstellung gebracht? Oder wird im Kino die Frage nach der Rechtfertigung Gottes angesichts des Bösen in der fraglosen Seinsaffirmation der alltäglichen Bilderflut entsorgt? Selige Schau der Bilder – und nichts dahinter?

Ich halte beide Positionen für einseitig. Ich werde daher im Folgenden gegen die These Huizingas, das Kino sei religionsstiftend für die ästhetische Eigenlogik des Kinos, argumentieren. Auch da, wo das Kino religiöse Themen und Motive aufgreift, etwa die Theodizee in *Bruce Allmächtig* oder in *Das Brandneue Testament* – mein zweites Filmbeispiel – bleibt es Kino und stiftet nicht die christliche Religion auf neuer Väter Weise. Und gegen die These von Jochen Hörisch, das Kino sei ein kultisch dimensionierter Sinnverzicht plädiere ich dafür, dass das Kino eben in seiner Eigenlogik einen ästhetischen Sinn stiftet, der für den christlichen Glauben relevant ist. Positiv gewendet: Das Kino leistet imaginative Weltverdoppelungen, sogenannte „concord-fictions“,⁸ die „alles enthalten, was in Übereinstimmung mit allen anderem existiert, und jenseits dessen es nichts mehr gibt; dadurch ist impliziert, dass diese Organisation sowohl den möglichen als auch den aktuellen Plan eines Schöpfers spiegelt“⁹ – und sei es nur den des Regisseurs als *alter deus*. In dieser auf Totalität zielenden Form besetzt die *concord-fiction* das unzugängliche „Anfang und Ende“ der Welt und des menschlichen Lebens und leistet eine „imaginative Besetzung von

⁶ J. HÖRISCH, *Ende der Vorstellung. Die Poesie der Medien*, Frankfurt a.M. 1999, 222.

⁷ AaO 204.

⁸ W. ISER, *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie*, Frankfurt a.M. 1991, 158.

⁹ F. KERMODE zit. bei ISER (s. Anm. 8), 158.

Ungewissheit.“¹⁰ Unschwer ist in dieser Analyse einer literarischen Form ein religiöser Kern auszumachen. Frank Kermode, von dem der Begriff der *concord-fiction* stammt, nennt die Apokalypse als das erste große Paradigma. Im Kino als einer *concord-fiction*, so deute ich diese schöpfungstheologischen und heilgeschichtlichen Verwandtschaftsverhältnisse, erscheint eine genuin religiöse Funktion im ästhetischen Konjunktiv – in den Modus des Als-Ob versetzt. Und genau diese ästhetische Transformation der Religion im Kino, eine Transformation von Ernst in Spiel, Wirklichkeit in Schein, kann wiederum religiös ein Gewinn werden. Das Kino ist nicht religiös, aber es ist religionsaffin,¹¹ indem es mit expliziten religiösen Aussagen und Themen spielt. Es ist eine Art von Probebühne der Religion, auf der neue und überraschende Spielzüge erfunden werden, die Teil der religiösen Praxis werden können, es aber nicht müssen. Im Kino werden religiöse Möglichkeiten durchgespielt, ohne auf eine verbindliche Ratifikation in der religiösen Praxis der Zuschauer zu dringen. Der Zuschauer schließt mit dem Erwerb der Kinokarte gewissermaßen einen „kommunikativen Kontrakt“¹², der ihm verbindlich die existentielle Unverbindlichkeit des Kinobesuchs zusichert. Genau diese ästhetische Unverbindlichkeit der Religion im Kino kann religiöse Folgen haben. Die Suspension der verbindlichen Bezugnahme auf die transsubjektive Realität Gottes ist bei aller Familienähnlichkeit ein Vorzug des Kinos und eine wichtige Differenz zur religiösen Praxis der Kirche.

II. Durchführung: Spiel mit der Theodizee

1. *Bruce Allmächtig*

Lassen sie mich diese These vom Kino als ein religiös relevantes ästhetisches Als-Ob der Religion an zwei Filmen durchspielen. Es sind Filme, die das fiktive *world making* selber zum Thema des Films machen. Beide Filme sind Komödien: *Bruce Allmächtig* und *Das Brandneue Testament*. *Bruce Allmächtig* ist eine Hollywood-Komödie von Tom Shadyac von 2003 mit Stars wie Jennifer Aniston, Morgan Freeman und Jim Carrey. *Das Brandneue Testament* ist eine bitterböse europäische Produktion, eine schrille Parodie aus Belgien von Jaco Van Dormael von 2015 mit Catherine Deneuve und Benoit Poelvoorde. Dass beide Filme das Thema der göttlichen Allmacht im Format einer Komödie aufgreifen, ist kein Zufall. Humor ist eines der bewährten Verfahren der Verwandlung von Wirklichkeit in Möglichkeit. Im Humor wird die Wirklichkeit in Klammern

¹⁰ AaO 159.

¹¹ Vgl. C.-D. OSTHÖVENER, Religionsaffinität. Erkundungen im Grenzbereich von Theologie und Kulturwissenschaften (ZThK 112.3, 2015, 358–377).

¹² TH. ELSAESSER / M. HAGNER, Filmtheorie zur Einführung, Hamburg 2007, 58.

gesetzt mit einem Konjunktiv als Vorzeichen. Humor und Kunst, so Karl Barth in seiner Ethik, verbindet „ein gewisses letztes Nicht-Erstnehmen der Gegenwart“, ein Nicht-Ernst-Nehmen, das in der Lesart Barths allerdings „echt nur ist, wenn es aus dem Leid geboren ist.“¹³

Bruce Allmächtig folgt mit Exposition, Konfrontation, Auflösung, dem „canonic story format“¹⁴, das den amerikanischen Unterhaltungsfilm strukturiert. Exponiert wird eine intakte Welt: Bruce ist erfolgreicher TV-Reporter, liiert mit einer jungen, attraktiven Lehrerin, *double income, no kids* – nur ein Hund. Diese Konkordanz der sozialen Ordnung trägt den Keim der Konfrontation in sich. Nur scheinbar brechen die diskordanten Ereignisse *out of nowhere* in diese heile Welt ein. Bruce wird bei einer Reportage an den Niagarafällen von der Nachricht überrascht, dass nicht er, sondern sein Konkurrent die Stelle des Anchorman – vergleichbar mit Klaus Kleber beim ZDF – bekommen hat. Bruce ist zwar witzig, unterhaltend und charmant, aber auch ehrgeizig und egozentrisch. Seine Wut über die Niederlage tobt er *on air*, in der Sendung, aus. Er wird nicht befördert, sondern gefeuert. Danach wird er von einer Straßengang zusammengeschlagen, gerät mit seiner Freundin in Streit – sie heißt auch noch Grace – und als er zufällig die Gebetskette in die Hand bekommt, die sie ihm geschenkt hat, versucht er es sogar mit Beten – und fährt dabei gegen einen Baum. Die Anklage gegen Gott ist geboren – aus narzisstischer Kränkung: Der einzige, der hier seinen Job nicht richtig macht, ist Gott!

Es kommt zu einer Begegnung mit Gott – wunderbar gespielt von Morgan Freeman. Aber anders als bei Hiob demonstriert Gott hier nicht nur seine Allmacht: „Gürte Deine Lenden wie ein Mann ... Wo warst Du als ich die Erde gründetet?“ (Hi 38, 3). Gott überträgt sie auch noch: „Wenn Du meinst, Du kannst es besser, dann mach doch Du den Job“. Aus der Theodizee wird eine Anthropodizee. Der Mensch, nicht Gott, muss sich in der folgenden Filmstunde für die Allmacht rechtfertigen, die er, unvorsichtigerweise, von Gott übernommen hat. Das ist eine überraschende, neue Variante der Theodizee, ein neuer Spielzug, der auch die religiöse Praxis beeindrucken könnte. Zumindest für die Religionspädagogik ist das Wechselspiel mit der göttlichen Allmacht eine belastbare Variante, um mit Konfirmanden die Frage nach dem Sinn von Leid zu diskutieren.¹⁵

Überaus lustvoll spielt der Film nun das Thema der Allmacht in der Hand eines Menschen durch. Zunächst: Auch Allmacht muss geübt werden. Denn Allmacht ist nicht schrankenlose, sondern determinierte Freiheit.¹⁶ Gott muss dem Anfänger in Sachen Allmacht die Bedingungen erst erklären: „Don't tell

¹³ K. BARTH, Ethik, II (1928/29), hg. v. Dietrich Braun, Zürich 1978, 445.

¹⁴ HERRMANN (s. Anm. 4), 90.

¹⁵ Vgl. TH. ERNE, Warum lässt er das zu. Was Gott mit deinem Alltag zu tun hat, Stuttgart 2006.

¹⁶ Vgl. F. HERMANNI, Das Böse und die Theodizee, Gütersloh 2002, 306 ff.

anybody and don't mess with free will!“ Ungehemmter Narzissmus ist mit dieser Einschränkung offensichtlich trotzdem möglich, denn Bruce lebt sein Ego lustvoll aus: süße Rache an seinen Peinigern, schnelle Autos, göttlicher Sex, die Topstelle im Sender. Es sind die kleineren und größeren Allmachtsphantasien weißer Männer, nicht nur in den USA.

Am Ende wird Bruce aber an der Last der Allmacht aber scheitern, an den unzähligen Bitten der Betenden, die er einigermaßen nachlässig bearbeitet, um die Tausende von Stimmen in seinem Kopf los zu werden. Vor allem aber scheitert Bruce am freien Willen seiner Freundin, die ihn verlässt und die er auch mit der ihm verliehenen Allmacht nicht zurückgewinnen kann. Das ist, folgt man dem *canonic story format*, der Höhepunkt der Konfrontationsphase: Bruce unterwirft sich als Folge dieses Scheiterns *in toto* dem Willen Gottes. Er kniet im strömenden Regen auf der Straße, fleht um Gottes Erbarmen – und wird in diesem Moment von einem Lastwagen überfahren. Die göttliche Allmacht ist – wie schon Leibniz wusste – eben auch an die Naturgesetze gebunden: „Son, you can't kneel down on the street with heavy traffic“ – so begrüßt ihn Gott im Himmel.

Die sadistische Pointe – ausgerechnet im Moment seiner Bekehrung wird er von Gott aus dem Verkehr gezogen – erweist sich als Teil eines ausgeklügelten göttlichen Plans. Im Himmel zieht Gott die Gebetskette hervor, die zu Bruces Gottesfluch geführt hatte. Die Kette wird jetzt zum Symbol der Erlösung. Denn in dem Augenblick, als Bruce lernt, authentisch und aus tiefem Herzen zu beten, gewinnt er die Liebe seiner Freundin zurück. Liebe lässt sich nicht erzwingen, sondern nur erbitten. Am Ende also ist die *translatio* der göttlichen Allmacht nur ein Moment in einem ausgeklügelten Plan Gottes, um Bruce zu den zivilreligiösen Grundwerten Amerikas zu bekehren: Ehrliche Arbeit und authentisches Gottvertrauen. Das ist dann der wirkliche Beweis der Allmacht Gottes, dass er Bruce, den narzisstischen Gotteswüter aus freien Stücken und aus innerer Einsicht in einen ehrlichen und bescheidenen Gottseligen verwandeln kann, ohne dass Bruce seinen ‚*divine spark*‘, seinen Witz und Charme verliert.

Chapeau Hollywood! Im Scheitern des Menschen an der göttlichen Allmacht beweist sich die Güte der *providentia Dei*. Ein kleines apologetisches Meisterstück. Aber die Umkehrung der Beweislast von Gott auf den Menschen ist nur ein Nebenschauplatz. Strahlkraft entwickelt diese gewissermaßen apagogische Verteidigung der göttlichen Allmacht erst in der Bekehrung des Egomane Bruce. Bruces Verwandlung in einen solidarischen, hart arbeitenden, liebevollen und trotzdem witzigen und charmanten Angehörigen der weißen amerikanischen Mittelschicht ist das positive Beispiel, gewissermaßen die *best practice* der Theodizee. Man könnte sagen: Erfolgreich lässt sich die Theodizee nur als Funktion der Soteriologie durchführen.

2. Das Brandneue Testament

Der Unterhaltungsfilm als Ort einer christlichen Bekehrung, einer *conversio vitae in cinema* – diese Kombination wirkt sehr amerikanisch. Die religiösen Wurzeln des Hollywood-Kinos sind in *Bruce Allmächtig* mit Händen zu greifen. Anders dagegen die belgische Komödie *Das Brandneue Testament* von Jaco Van Dormael von 2015. Auch hier geht es um Gottes Allmacht und das Leiden in der Welt. Die Zeichnung der Gottesfigur ist aber böser, frecher und schwärzer. Hier setzt sich die europäische Religionskritik der Aufklärung im Kino fort in einer lustvollen Dekonstruktion der Allmacht Gottes. Zugleich ist dieser Film präziser in der Thematisierung menschlichen Leides. In den besten Szenen löst der Film ein, was Karl Barth als einen aus dem Leid geborenen Humor bezeichnet hat, zu dem, „streng und genau genommen nur die Kinder Gottes fähig sind“¹⁷, aber auch gute belgische Regisseure. Beide Filme verbindet die Transformation der Theodizee in eine Anthropodizee. Wenn es Gott nicht gut kann, muss es jemand besser machen.

Gott lebt isoliert, ohne Ein- oder Ausgang in einer Vierzimmerwohnung mit seiner Kleinfamilie im obersten Stock eines Hochhauses in Brüssel. Ein missmutiger, böswilliger, sozial inkompetenter, kleinbürgerlicher Wutbürger mit einer antriebsschwachen, leicht debilen Frau und EA, seiner renitenten Tochter. Gottes Allmacht ist der Computer, mit dem er eine Welt erschuf voller Kriege, die in seinem Namen geführt werden und die er, gewissermaßen seine *creatio continua*, mit immer neuen sadistischen Regeln perfektioniert.

Die Macht dieses Gottes wird gebrochen von der Tochter, die in einem unmerkten Moment an den Computer schlüpft und allen Menschen ihr Todesdatum mitteilt. Die Unwissenheit über den Zeitpunkt des eigenen Todes, so der Film, ist das wichtigste Machtmittel Gottes. Der Mensch, so lässt sich diese dramaturgische Idee deuten, ist ein Wesen, das einer *concord-fiction* bedarf, weil es eben nicht in der Lage ist, selber Anfang und Ende seines Lebens zu verknüpfen.¹⁸ Das Wissen um den Zeitpunkt ihres Todes ändert für die Menschen daher alles. Manche werden wagemutig, vor allem diejenigen, die eine lange Restlaufzeit garantiert bekommen haben. Andere setzen für die wenigen Wochen alles auf eine Karte, und werden trübsinnig, angesichts der wenigen Stunden, die sie noch zu leben haben.

In dieser Ausnahmesituation flieht EA durch die Waschmaschine aus der göttlichen Wohnung und sucht in Brüssel sechs neue Apostel. Es sind sechs Personen, zufällig ausgewählt, die eines gemeinsam haben: Sie sind in ihrer Endlichkeit erstarrt. Das ‚Brandneue Testament‘, das bei dieser Suche entsteht, ist eine Art Protokoll der Daseinsweitung. Die göttliche Tochter fungiert nur als Katalysator. Sie legt ihr Ohr an das Herz der Menschen und kann die Musik,

¹⁷ BARTH, Ethik (s. Anm. 13) 437.

¹⁸ Vgl. ISER (Anm. 8) 158.

hören, die in ihrem Inneren spielt – Händel, Purcell, Bach, La Mer, Zirkusmusik. Musik in unserem Inneren, das ist die Stimme der Phantasie, die Heimat, die wir in der Kindheit hören und die in uns als Erwachsene regelmäßig verstummt.¹⁹ Es sei denn, ein göttliches Kind beugt sich zu uns und hört die Musik. Wer seine innere Melodie kennt, der kann sich aus seiner Erstarrung im Endlichen lösen und sich mit seiner Sehnsucht, auch seinen Obsessionen oder seiner Trauer versöhnen. Poesie als Elixier der Daseinsweitung. Die abstrakte göttliche Allmacht – der PC als ultimatives Herrschaftsinstrument – verwandelt sich in den Händen der kleinen Schwester Jesu in eine poetische Kraft der Transzendenz endlicher Existenz.

Aurelie beispielsweise verliert ihren Arm in der U-Bahn, als sie dort als kleines Mädchen tanzt und der einfahrende Zug ihr den Arm abtrennt. In eben dieser U-Bahn-Station begegnet sie EA. Eine eigentümliche Melancholie liegt über dieser schönen jungen Frau. Jesus kleine Schwester hört die Musik in ihrem Innern, Händels Arie „Lascia ch’io Pianga“ aus der Oper Rinaldo: „Lass mich weinen über mein bitteres Schicksal. Und mich sehnen nach einem Ausweg.“ In dieser Nacht sieht Aurelie den Ausweg, sie träumt, dass ihre abgetrennte Hand zu dieser Musik auf dem Esstisch tanzt. Sie setzt sich dazu, berührt die abgetrennte Hand und versöhnt sich mit ihrem Verlust.

Im Brandneuen Testament werden die ‚Männer‘ der Trinität radikal zerstört. Der Vatergott wird aus Belgien ausgewiesen, weil er keine gültigen Aufenthaltspapiere hat. Er endet in der Ukraine am Band, wo er Waschmaschinen zusammenschraubt und nach dem Eingang in seine Wohnung und den Zugang zu seinem Computer sucht. An seiner Stelle besetzt stattdessen die Mutter den leeren Platz der Allmacht. Die antriebsschwache Gattin Gottes verwandelt die Welt in eine Deko-Orgie, in ein süßliches Blumenmeer. Auch der Sohn ist als Erlöser gescheitert. Seine Aufgabe übernimmt Jesu kleine Schwester EA. Ihre Macht ist poetisch. Sie erlöst die Menschen aus ihrer Erstarrung im Endlichen, indem sie ihnen ihre innere Unendlichkeit, die Musik, die in ihnen klingt, bewusstmacht. EA ist der Katalysator einer Weitung des Daseins, die die Leiderfahrungen, Obsessionen, Träume und Lüste integriert. EAs Macht ist die Macht des Kinos selber, die Macht einer poetischen Unendlichkeit, eine Überschreitung der endlichen Limitierungen, die das Kino als *concord-fiction* bietet. Es ist die Poesie der Musik – „Lascia ch’io pianga la dura sorte“ –, die mit dem Leid versöhnt. Hier ist Kino *at its best*.

¹⁹ Vgl. E. BLOCH, Prinzip Hoffnung. Gesamtausgabe Bd. 5, Frankfurt a. M. 1977, 1628.

III. Coda

1. Ist die Ausgangsthese vom Kino als Welt im Konjunktiv gescheitert?

Blickt man auf das Ende von *Bruce Allmächtig*, scheint meine Ausgangsthese widerlegt zu werden. Der Film transformiert zwar die Theodizee in ein Als-Ob und ermöglicht so neue Varianten. Aber der Film zielt mit diesem fiktiven Spiel mit der Theodizee auf reale Folgen, auf eine grundlegende Bekehrung des Hauptdarstellers, der sich vom Narzissten in einen emphatischen und witzigen Mitmenschen verwandelt. Unverhohlen betreibt der Film Werbung für amerikanische Tugenden: *Hard Labour*, Bescheidenheit und Vertrauen in Gott als Garanten des *American Way of Life*. Der Film scheint daher im Gegenteil ganz bestimmte Handlungsfolgen aus dem Spiel mit Gottes Allmacht für das Welt- und Gottesverhältnis des Zuschauers anzustreben. Stiftet also das Kino doch die Religion neu auf neuer Väter fiktive Weise?

Auch die bitterböse Burleske, *Das Brandneue Testament*, kann als Stiftung einer neuen weiblichen Spiritualität gelesen werden. Von Mutter und Tochter geht ein weiblicher Geist der Verwandlung der eigenen Endlichkeit aus, der den Zuschauer in seinem Sessel ergreift, rührt und verzaubert – wenn auch nur für die Dauer der Vorstellung. Die Botschaft des *Brandneuen Testaments* könnte lauten: Jeder kann aus der Erstarrung im Endlichen erlöst werden, wenn Filme wie *Das Brandneue Testament*, ihm helfen, die Unendlichkeit in seinem Inneren wahrzunehmen und sein Leben im Licht dieser Unendlichkeit anzunehmen.

Doch in beiden Fällen muss die Rückübersetzung der Fiktion in die Realität des Zuschauers im Rahmen der Fiktion stattfinden. Auch da, wo der Film den Übergang in die Realität will, bleibt dieser Übergang fiktiv. Die Suspension der Realität ist in der cineastischen Fiktion das unvermeidbare Moment ihrer medialen Verfasstheit – und gerade diese macht das Kino religiös attraktiv. Denn, indem das Kino die Entscheidung in der Schwebelage halten muss, macht es auf eben diese aufmerksam. Der Sprung in den Glauben, wie das der dänische Philosoph und Theologe Sören Kierkegaard genannt hat, findet im Kino ein federndes Brett. Wer springt, landet außerhalb des Kinos.

2. Referenz auf Realität

Matthias Jung hat daher den Vorschlag gemacht, die Differenz von ästhetischer und religiöser Erfahrung, in diesem Fall von ästhetischer und religiöser Erfahrung mit Gottes Allmacht, in der Art und Weise zu suchen, wie sich beide Erfahrungsarten auf eine transsubjektive Wirklichkeit beziehen. Transsubjektiv versteht Jung im Sinn eines internen Realismus, der das Problem der objektiven Realität „innerhalb des Verstehensprozesses reformuliert.“²⁰ Ästhetische und

²⁰ M. JUNG, *Erfahrung und Religion. Grundzüge einer hermeneutisch-pragmatischen Religionsphilosophie*, Freiburg 1999, 381.

religiöse Erfahrungen, so Jungs These, sind nun „Artikulationsschemata der Ersten Person“, die „im Bedeutungsholismus und in ihrem totalisierenden Charakter übereinkommen, sich aber in Bezugnahmen auf transsubjektive Realität unterscheiden“²¹. Charakteristisch für das Kino ist, dass es in Distanz zum praktischen Handlungsdruck steht und in seinen Werken die Referenz auf Realität ein Teil der imaginären Welt des Kinos ist. Der Bezug auf eine Wirklichkeit, die sich nicht der Imagination des Kinos verdankt, ist auch für das Kino wichtig. Diese Bezugnahme gehorcht im Kino aber der imaginativen Logik der Kunst: „Echte Kunst [aber] ist eigensinnig“. Die „Freisetzung des Referentiellen ... ist [daher das] Merkmal künstlerischer Produktionen“²².

Anders ist es, so Matthias Jung, bei der religiösen Erfahrung. Die Referenz auf eine transsubjektive Realität, die in der Fiktion des Kinos dem Ausdruck subordiniert ist, bleibt in der religiösen Praxis in Geltung – und zwar konstitutiv. Alles, was in der religiösen Erfahrung zum Ausdruck der Wirklichkeit Gottes werden soll, muss sich an dieser konstitutiven Bezugnahme auf die transsubjektive Realität Gott messen lassen.

3. Kreative Kombinationen

Auch der religiöse Mensch muss wählen, welche der Symbolisierungen von Gott, die ihm zu Verfügung stehen, seiner Gotteserfahrung am besten entspricht – ohne sich im Vornherein sicher sein zu können, welche das ist. Der Symbolreichtum der christlichen Erzähltradition kann die religiöse Erfahrung nie komplett vorstrukturieren. Und mit dieser Lücke geht ein Moment der Kreativität einher: Ich bin selbst daran beteiligt, dass es zu einem passgenaueren Ausdruck für meine Erfahrungen mit der Wirklichkeit Gottes kommt. Und daher bin ich als religiöses Subjekt auch daran interessiert, dass sich das Angebot an religiösen Symbolen innovativ erneuert. Das Kino, auch in seinen mitunter karnevalesken Übertreibungen oder heterodoxen Verformungen der christlichen Tradition, ist eine Quelle inspirierender Innovationen. Eine Quelle neuer Kombinationen von christlichen Glaubensstradition und zeitgenössischen Lebenserfahrung, die allerdings auch einen Begriff von „Theologie als Kunst der Kombination“²³ voraussetzt. In diesem kombinatorischen Sinne würde ich sagen: Prüfet alles und das Beste behaltet (1.Thess 5, 21–22). Und wenn Sie mich fragen, was ich aus den beiden Filme, die hier im Angebot waren, behalten würde, dann fällt meine Wahl auf das Bild einer inneren Musik, die in jedem von uns klingt. Das scheint mir eine plausible Ergänzung der moralischen Innerlichkeit zu sein, der inneren Stimme des Gewissens durch die innere Unendlichkeit der Poesie.

²¹ JUNG (s. Anm. 20), 388 f.

²² JUNG (s. Anm. 20), 380.

²³ I. U. DALFERTH, *Kombinatorische Theologie. Probleme theologischer Rationalität*, Freiburg 1991, 18.

