

Wie kann man über Filme predigen?<sup>1</sup>  
Hans Martin Dober

1. Können Sie mir sagen, was dieser Film bedeutet?

In Hjalmar Söderbergs Geschichte „Die Tuschzeichnung“ zeigt der Erzähler einem jungen Mädchen, bei dem er seine Zigarren zu kaufen pflegte, eine kleine Tuschzeichnung, die er zufällig in seiner Brieftasche findet: „Schauen Sie her“, sagte [er...] und reichte sie ihr, „was halten Sie davon?“ Sie nahm das Bild mit neugierigem Interesse in die Hand und betrachtete es sehr lange und aus der Nähe. Sie wendete es von einer Seite zur anderen, und ihr Gesicht erhielt einen Ausdruck angestregten Nachdenkens. „Na, was bedeutet das?“ fragte sie schließlich mit einem wissbegierigen Blick. [Er ...] war leicht betreten. „Es bedeutet nichts Besonderes“, antwortete [... er]. „Es ist nur eine Landschaft. Da ist Boden und dort ist Himmel, und dort ist ein Weg ... ein gewöhnlicher Weg ...“ „Ja, das kann ich wohl sehen“, zischte sie in recht unfreundlichem Ton; „aber ich will wissen, was es *bedeutet*.“ [Er ...] stand ratlos und verlegen; es war [ihm ...] nie eingefallen, dass es etwas bedeuten sollte. [...] Da wurde das arme Mädchen feuerrot, und mit Tränen in der Stimme brach es aus ihr heraus: „Pfui, das ist richtig garstig von Ihnen, mich so zum Narren zu halten. Ich weiß sehr wohl, dass ich ein armes Mädchen bin, das es sich nicht hat leisten können, sich etwas Bildung zu verschaffen; aber deshalb brauchen sie mich wohl nicht zum Narren zu machen. Können Sie mir nicht sagen, was Ihr Bild bedeutet?“ Was sollte [er...] antworten? [Er...] hätte viel darum gegeben, ihr sagen zu können, was es bedeutete; aber das konnte [er...] nicht, denn es bedeutete ja nichts!“<sup>2</sup>

Jochen Hörisch hat diese Erzählung in seiner „Geschichte der Medien“ mitgeteilt, um den Realismus des Films zu illustrieren. Der Film zeigt, „was hier und jetzt tatsächlich geschieht“, aber selten liefert er die Deutung gleich mit. Das ist in der Bildenden Kunst (jedenfalls in der Moderne) kaum anders, und auch der Roman erfordert vom Leser eine Deutung, die er dem Gelesenen erst angedeihen lassen muss. In Skulptur, Bild und Schrift ist der Sinn noch nicht durch die sinnlichen Zeichen – seien es Buchstaben, seien es Bilder, seien es Töne – gegeben. Doch auch dem bloßen Buchstaben kann der Geist fehlen, so dass man mit Philippus fragen kann, als er dem äthiopischen Kämmerer begegnete: *verstehst du auch, was du liest?* (Acta 8, 30) Und der Geist, der sich beim Lesen der Buchstaben einstellt, kann für den einen Leser eine andere Prägung haben als für einen anderen. Es gibt jüdische und christliche, wie auch konfessionell unterschiedlich geprägte Lesarten der Bibel. Schon bei der Lektüre von Texten erschließt sich der Sinn nicht unmittelbar, und wem er sich erschließt, der wird die eigene Deutung im Gespräch mit anderen zu prüfen haben.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Dies ist der Text des Vortrags, den ich am 6.7.2015 auf dem internationalen Seminar „Kunst und Ökumene“ im Straßburger *Institut für ökumenische Forschung* gehalten habe.

<sup>2</sup> Zit nach J. Hörisch, *Eine Geschichte der Medien*, Frankfurt a.M. 2001, 310f.

<sup>3</sup> In der Hermeneutik der biblischen Texte, und das zumal in christlichem Geiste, können wir von Schlüsseln ausgehen, die uns den Sinn der Texte erschließen. Das Mittelalter kannte die Lehre vom vierfachen Schriftsinn, die der frühe Luther noch anwendete, bis er sie dann durch seine christologische Lesart transformierte. Die hermeneutischen Schlüssel haben bis heute in den Konfessionen eine unterschiedliche Gestalt, auch wenn wir im ökumenischen Kontext zuweilen mit den Schlüsseln der anderen Türen des Sinns zu öffnen suchen, die sich mit ihnen besser öffnen lassen. Denn in der Tat wollen wir zumeist, wenn wir Texte lesen oder Bilder betrachten, einen Sinn darin entdecken – wie das Mädchen in der Erzählung von Söderberg. Und wir sind enttäuscht, wenn wir diesen Sinn nicht finden, oder wenn der Verfasser des Textes bzw. der Maler eines Bildes uns diesen Sinn nicht mitteilen will oder kann.

Trotz dieser Ähnlichkeiten im Verstehen, Ähnlichkeiten mit der Literatur, ist der Film aber (so Siegfried Kracauer) „eine Kunst, die anders ist“.<sup>4</sup> Denn während die Literatur den Leser innehalten lässt, um nach vorn zublättern oder zurück, unterliegt die Betrachtung von Filmen einem „zeitlichen Diktat“.<sup>5</sup> Der Film läuft unerbittlich durch, die Handlung bzw. Bildfolge schreitet voran, und der Betrachter muss folgen, wenn er nicht aus der immanenten Ordnung des Films aussteigen will. Der Film als Vorführung bindet den Zuschauer an den eigenen Ablauf – der literarische Text wird erst durch die Leser zur Aufführung gebracht.<sup>6</sup>

Und mit Blick auf die Malerei lässt sich sagen: Sie vermochte noch nicht, was die Photographie vermochte: ein Stück Welt *in einem Augenblick* abzulichten, und so abzubilden, wie sie ist. Auch war der Photographie noch nicht möglich, was das Potential des Films wurde: „das zentrale Merkmal von Leben wiederzugeben – dass es bewegtes Leben, ... *Leben in Bewegung* ist.“<sup>7</sup> Der Film kann die Bilder laufen lassen (1895 wird der erste Film in Paris gezeigt), und später lernt er sprechen und wird bunt (um 1930 setzt sich der Tonfilm weltweit durch, und ab dieser Zeit steht auch das Technicolor-Verfahren zur Verfügung): durch diese Fähigkeit unterscheidet er sich in einer weiteren Hinsicht von der Literatur.

Die kann zwar die Realität mit Worten so beschreiben, dass der Leser sich innere Bilder von dem macht, was er da liest, oder dass er sich vorstellt, wie der Wind weht und wie die Sonne scheint (der Film zeigt das im Bild und fügt ihm auf der Tonspur ein Rauschen hinzu). Aber um diese inneren Bilder und Vorstellungen produzieren zu können, muss der Leser erst einmal die Schriftzeichen dechiffrieren. Demgegenüber liefert das Kino „optisch-akustische Wahrnehmungen in überwältigender Unmittelbarkeit“.<sup>8</sup>

Doch auch wer sich auf das sinnliche Erlebnis eines Films eingelassen hat, wird nach dem Sinn fragen. Zuerst einmal aber wird er die gesehene und gehörte Kombination von Bild und Ton analysieren, und – bei komplexen Darstellungen mit Rückblenden und Antizipationen – den Zusammenhang des *plots* erkennen müssen. Das ist bei gut gemachten Thrillern wie denen von Alfred Hitchcock vielleicht erst beim zweiten Sehen möglich – zu schnell folgt hier Szene auf Szene, zu verworren, hintergründig ist der Gang der Handlung etwa in *North by Northwest* (Der unsichtbare Dritte; USA 1959) – einem Paradebeispiel von Seel – , zu ausgeklügelt das Spiel des Regisseurs mit dem, was auf der Leinwand zu sehen ist (*on screen*), und dem, was man nicht sieht, dennoch aber ahnen oder erinnern kann (*off screen*). Der Film arbeitet mit unscharfen Rändern des Gezeigten und des Gehörten, er stellt seine Bilder in einen weiteren Horizont als den des Raumes, den der Film erschließt. In *North by Northwest* ist das ein verworrenes Spiel des CIA, in das der Hauptdarsteller Cary Grant Schritt für Schritt hineingezogen wird. Schon der Analyse des Films, mehr noch aber dem kritischen Bemühen um Verständnis stellt sich die Frage, die das Mädchen in der Erzählung von Söderberg stellt: „Na, was bedeutet das?“

## 2. Die offene Mehrdeutigkeit von Kunstwerken und die Reduktion von Mehrdeutigkeit in der Predigt

---

<sup>4</sup> Siegfried Kracauer, zit. Hörisch, *Eine Geschichte der Medien*, 309.

<sup>5</sup> Martin Seel, *Die Künste des Kinos*, Frankfurt a.M. 2013, 120.

<sup>6</sup> vgl. Seel, *Die Künste des Kinos*, 120f.

<sup>7</sup> Hörisch, *Eine Geschichte der Medien*, 297 [Hervorhebung H.M. D.].

<sup>8</sup> Hörisch, *Eine Geschichte der Medien*, 307.

Filmkritiken können es damit gut sein lassen, die Mehrdeutigkeit eines Films zu loben, weil sich dadurch das hoch stehende Kunstwerk von einem allzu einfach gemachten Fernsehfilm unterscheidet. Während der nur das Entspannungsbedürfnis des von der Arbeit ermüdeten Zuschauers auf dem Sofa befriedigen will, und deshalb meist nach stereotypen, klischeehaften und d.h. absehbaren Verwicklungen auf ein *happy end* hinausläuft, kann ein Kunstwerk offen bleiben in dem Sinn, dass es die Deutung dem Zuschauer überlässt. Die Handlung nimmt dann völlig überraschende Wendungen, und sein Ende bleibt ohne Lösung der dargestellten Probleme. So verhält es sich etwa in dem neuen Science-fiction-Thriller *Ex Machina* (GB 2015), in dem der humanoide Roboter, von seinem größenwahnsinnigen Schöpfer als Sklave für alle möglichen Bedürfnisse geschaffen, am Ende wie ein Mensch von seiner Freiheit Gebrauch macht. Diese weibliche Kreatur aus dem Labor sprengt nicht nur die Ketten, die sie an ihr Werkstatt-Gefängnis banden, sondern sie vermag es auch, sich ihres Verstandes ohne die Leitung eines anderen zu bedienen: dass sie am Ende das in der Einsamkeit Alaskas gelegene Laboratorium verlässt, und nicht der junge Web-Programmierer, der sie auf ihre Fähigkeiten hatte prüfen sollen, ist überraschend. Und es wirft die Frage des 8. Psalms auf: *Was ist der Mensch, dass du seiner gedenkst?* Der Programmierer im Film hatte zwar des Roboters gedacht, indem er sich dagegen wehrte, ihn einfach abzuschalten (immerhin hatte er zutiefst menschliche Regungen gezeigt). Der humanoide Roboter aber lebt seinen Freiheitsdrang rücksichtslos aus, und verhält sich hierbei ähnlich einer Maschine.

Mit der Frage nach dem Menschen die Sinndimension anzudeuten, in der dieser Film spielt, ist auch in einer Filmkritik möglich. Doch die Filmkritikerin kann es damit gut sein lassen, die Offenheit des Kunstwerks zu feiern, und einen Film ausschließlich nach seinen ästhetischen Qualitäten beurteilen. So hat Verena Lueken in ihrer Besprechung von A.G. Inárritus' Film *Birdman* (USA 2014) in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* geschrieben, mit Blick auf diesen ästhetisch so wunderbar gemachten Film müsse man sich über das Thema keine weiteren Gedanken machen – das sei in diesem Fall ein „abgeschmacktes Ding“.<sup>9</sup> Damit wird es ein Filmprediger nicht gut sein lassen können, auch wenn er sich durchaus daran freuen mag, wenn ein Film gut gemacht ist. Um der Frage des Mädchens willen, *was das denn bedeute*, wird er eine Antwort suchen müssen. Und wenn der Film selbst in der Dimension des Sinns, die er eröffnet, keine eindeutigen Antworten gibt, wird er das Wagnis einer eigenen Deutung eingehen müssen. Nicht, um die eigene als die einzig mögliche Interpretation darzustellen, und auch nicht, um das Kunstwerk in den eigenen Deutungshorizont zu vereinnahmen. In Anerkennung der Offenheit des Kunstwerks wird der Filmprediger die Freiheit des Rezipienten für sich in Anspruch nehmen, ein Verständnis in eigener – theologisch geprägter – Perspektive zu vertreten. Das wird in der Predigt um der Rechenschaft willen geschehen, die er seinen Hörern schuldet.

Die Predigt kann viel von den Künsten lernen, und das nicht nur vom Film, sondern auch von der Literatur, der Malerei, der Musik.<sup>10</sup> Denn Predigen ist selbst in gewisser Weise eine Kunst, und das sowohl in Analogie zur Produktion eines Werkes wie auch zur Rezeption. Einen Film dicht nachzuerzählen, der selbst mit seinen Mitteln eine Geschichte erzählt, oder (wie es zuweilen empfohlen wird) von der Schnitt-Technik des Films zu lernen wie etwa die

---

<sup>9</sup> V. Lueken, *Natürlich kann er fliegen*, in: F.A.Z. Nr. 23 [28. Januar 2015], Seite 9.

<sup>10</sup> Vgl. Dober, *Von den Künsten lernen. Eine Grundlegung und Kritik der Homiletik* [APTLH 83], Göttingen 2015.

moderne Literatur bei Paul Auster oder Martin Suter, ist eine Kunst. Und wie erst vom Publikum die Einsamkeit und In-sich-Geschlossenheit der Kunstwerke „erlöst“ wird, wie Franz Rosenzweig schreibt,<sup>11</sup> so kommt die Kanzelrede auch erst in der Aufnahme einer Predigt durch die Gemeinde an ihr Ziel. Aber ein Künstler ist nicht wie ein Redner – und zumal wie ein Prediger<sup>12</sup> – dafür verantwortlich, dass sein Werk *verständlich* ist, dass es bei denen *ankommt*, die es rezipieren, ja dass es überhaupt *in einer bestimmten Weise* rezipiert werden kann, die der Intention dessen entspricht, der es schafft. Von Michel Houellebecq hat man schreiben können, er übe „seine Verantwortung als Schriftsteller aus, indem er sie verweigert“.<sup>13</sup> Das wird man von einem Redner nicht sagen können, weil – so der Tübinger Rhetoriker Joachim Knappe – eine Rede im Unterschied von einem Kunstwerk eines *Zertums* bedarf, einer Gewissheit, von der der Redner überzeugen will.<sup>14</sup>

Das gilt für alle Formen der öffentlichen Rede, insbesondere gilt es aber für die auf der Kanzel. Denn ihr ist durch den *Begriff der Predigt* ein Auftrag mitgegeben, dem der Prediger – subjektiv anverwandelt, wie immer er dann sein mag – wird gerecht werden wollen, wenn er sich selbst nicht mit Rednern zu anderen öffentlichen Anlässen in der Gesellschaft verwechselt: mit einem Anwalt, der sein Plädoyer hält, oder mit einem Politiker, der für seine Partei wirbt, oder mit einem Laudator, der einen Preis verleiht. Christliche Predigt ist *Predigt des Evangeliums*, und die frohe Botschaft in der religiösen Rede mitzuteilen ist die Verantwortung des Predigers, welche er nicht an seine Gemeinde delegieren kann.

Denn niemand kann sich das Evangelium selbst predigen. Man muss es sich immer von einem anderen gesagt sein lassen. Deshalb wird der Prediger von seinem Verständnis der befreienden, lösenden, öffnenden Botschaft des Glaubens überzeugen wollen, auch wenn er sich freilich bewusst ist, dass manche seiner Hörerinnen und Hörer die Akzente anders setzen und andere Worte finden würden, ja dass sie ihm vielleicht nicht in allen Teilen zustimmen werden. Aber seine „Verantwortung als Prediger“ ist es doch (ich beziehe mich hier auf Ernst Langes Predigtband *Die verbesserliche Welt*), als dieses Individuum mit der eigenen Prägung durch Tradition und Konfession – und d.h. so, wie eben er es vermag und für überzeugend hält – „vom Glauben zu reden“. Ob der Hörer dann seinerseits „glaubt oder nicht glaubt, ... das ist eine andere Frage, die du nicht zu beantworten vermagst. Aber dass er versteht, wie die Verheißung mit seinem Leben zusammengehört, wie sie die Wirklichkeit seines alltäglichen Lebens verändert, wenn er ihr traut, dafür bist du als Prediger haftbar.“<sup>15</sup>

Eben diese Verantwortung wird vom Künstler (und vom Filmkritiker) nicht erwartet. Und sie wird auch in der Predigt sehr unterschiedlich – eben nur individuell – wahrzunehmen sein. *Eine* Möglichkeit, ihr aktuell, und d.h. mit Blick auf die Fragen der Zeit, entsprechen zu können, ist die Filmpredigt.

### 3. Die spezifischen Chancen der Filmpredigt

---

<sup>11</sup> Vgl. F. Rosenzweig, *Der Stern der Erlösung*, Frankfurt a.M. 1988, 270f.

<sup>12</sup> Wenn ich vom „Prediger“ spreche, so ist das selbstverständlich inklusiv und schließt die Predigerinnen mit ein.

<sup>13</sup> N. Minkmar über einen öffentlichen Auftritt des Schriftstellers in der F.A.Z. Nr. 17 [21. Januar 2015], S. 9.

<sup>14</sup> J. Knappe, *Was ist Rhetorik?* Stuttgart 2000, 76.

<sup>15</sup> E. Lange, *Predigen als Beruf*, München 1987, 55. Vgl. meinen Beitrag: „Kommunikation des Evangeliums“. *Die verantwortliche Gestaltung des Gottesdienstes nach Ernst Lange*, in: IJPT 9 (2005), 252–272, hier: 261ff.

Denn wenn das Evangelium in die Verhältnisse des gegenwärtigen Lebens soll sprechen können, dann müssen diese Wirklichkeiten, in denen wir leben, benannt, ja sie müssen *beschrieben* werden in ihren Chancen und Gefahren, in ihren Zweideutigkeiten und Verworrenheiten, damit das Evangelium sich befreiend und lösend auswirken kann. Deshalb bedarf es der *Beispiele* und der *Erfahrung*, der *Illustration*, ohne die das Bibelzitat vielleicht bloße Erinnerung an eine ferne Welt bliebe.<sup>16</sup> Deshalb bedarf es der konkreten Beschreibung des wirklichen Lebens, damit der Sinn des dogmatischen Satzes oder des theologischen Terminus seine deutende Kraft auf die innere und äußere Welt der Anschauungen ausüben kann.

Homiletisch streng genommen kann man freilich nicht *über* Filme wie über biblische Texte (oder Themen) predigen, sondern im Sinne der eben skizzierten Chancen mit Filmen das Gespräch suchen. Um eine Filmpredigt in den gewohnten Kontext des Gottesdienstes einzubetten, wird vom biblischen Motto über den Psalm, die Schriftlesung, die Lieder und Gebete ein Netz von Bedeutungen zu spinnen sein, in dem die dichte Nacherzählung des Films und ggf. die kritische Diskussion mit ihm gewissermaßen aufgefangen sind. Unter dieser Voraussetzung liturgischer Gestaltung kann die Predigt sich dann auf den gewählten Film einlassen.

In ihm werden die Phänomene des Menschlichen zur Darstellung gebracht, die auch in ein „christliches Leben“ hineinspielen. Der Film zeigt die Erfahrung der Liebe und des Todes, das Verhältnis von Mann und Frau, von Eltern und Kindern, von Lehrern und Schülern, Jungsein und das Älterwerden, die kulturelle Prägung, ohne die wir nicht wären, was wir sind, die Einsamkeit und die Erfahrung von Gemeinschaft, die Krankheit und die Behinderung, sowie das Leben mit ihr. Der Film spielt in den Verhältnissen von Arbeit und Muße, Gerechtigkeit und Frieden, Schuld, Sühne und Vergebung. Wenn der Prediger ins Kino geht, kann er dort eine Schule dafür finden, das Menschlich-Allzu Menschliche in der Predigt konkret zu *beschreiben*, um auf diesem Hintergrund der Wirklichkeit des Lebens als einer Gestalt des *Gesetzes* all die positiven Kräfte namhaft zu machen, die durch das *Evangelium* hervorgerufen und gestärkt werden können: die Hoffnung und den Lebensmut, das Vertrauen in sich selbst, in die anderen und in Gott, das Mitleid, die Verantwortung für den anderen und die Gelassenheit in den Unwägbarkeiten des Lebens.

Filme zeigen die Wirklichkeit und inszenieren Abfolgen von Ereignissen in Vor- und Rückblenden. Sie bringen komplexe Strukturen mit den Mitteln des Schnitts auf die Leinwand. Sie zeigen den Wahnsinn des Krieges (so in dem russischen Film *Die Kommissarin* [Sowjetunion 1967/1987]). Sie zeigen die Schwierigkeiten, vor die der Umgang mit Demenz die Beteiligten stellt (in *An ihrer Seite* [Kanada 2006]), oder die Differenz gesellschaftlicher Milieus, kultureller Prägung, sowie die Möglichkeit, unter dieser Voraussetzung Brückenschläge zwischen den getrennten Bereichen und getrennten Personen zu erleben (vor wenigen Jahren mit großem Erfolg in *Ziemlich beste Freunde* [F 2011]).

Dank ihrer narrativen Potenz vermögen Filme aber auch den Weg eines Menschenlebens nachzuzeichnen und darzustellen mit allen Hoffnungen, Verfehlungen, Umwegen und Bildungserlebnissen. Sie vermögen zu zeigen, wie ein in sich verschlossenes stummes Selbst zur sprechenden Seele werden kann (so in *Tsotsi* [Südafrika 2005]– ein Film, der in den Slums von Johannesburg spielt), oder wie ein Trauerprozess nach dem schmerzhaften Verlust der eigenen Familie zur Versöhnung mit sich selbst und dem Leben der anderen führt (so in *Drei*

---

<sup>16</sup> Vgl. R. Preul, *Deskriptiv predigen! Predigt als Vergegenwärtigung erlebter Wirklichkeit*, in: Ders., *Luther und die Praktische Theologie. Beiträge zum kirchlichen Handeln in der Gegenwart*, Marburg 1989, 84–112.

*Farben Blau* [P/F 1993]). *Into the Wild* [USA 2007] zeigt, wie die Kritik an der Zivilisation und der eigenen Herkunftsfamilie, dem eigenen Herkunftsmilieu in eine Flucht vor allem Bisherigen und eine Einsamkeit führen kann, die einen abenteuerlustigen und freiheitsliebenden jungen Mann am Ende das Leben kostet. Und im Western *Man nannte ihn Hombre* [USA 1967] ist zu sehen, wie ein Einzelner sich der Gewalt von Verbrechern gegenüber in eine Verantwortung ziehen lässt, die bis zur Stellvertretung geht. Die Reihe der Beispiele ließe sich fortführen.<sup>17</sup>

Doch es ist nicht nur die narrative Potenz, die Filme geeignet erscheinen lässt, um in einer wirklichkeitsnahen Beschreibung von Erfahrung voran zu kommen. Es verbindet sie mit den großen Gemälden und mit der Photographie, dass sie in einzelnen Einstellungen den Ausdruck von Gesichtern, von Gesten und mimischem Spiel einfangen, der menschliche Haltungen und Möglichkeiten auf den Punkt bringt – das Auslachen etwa als unsolidarische Form des Lachens, oder das befreiende Lachen über eine eingesehene Dummheit, oder das in sich versunkene Lächeln dessen, der sich mit Humor über seine eigene, vielleicht schwierige, Lage – wenigstens in einem Augenblick – hinweg zu setzen vermag. Als Beispiel für das Auslachen sei die Szene von der missglückten Flucht Virgil Starkwels aus dem Gefängnis (gespielt von Woody Allen) in dem Film *Take The Money And Run* (USA 1969) genannt. Ein Lachen über die eigenen Irrwege findet sich am Ende des Films *Der Schatz der Sierra Madre* (USA 1948) dargestellt. Nachdem die drei Kollegen im Goldrausch alles verloren haben, lacht der übrig Gebliebene – gespielt von Walter Huston – über all die Gier und die Dummheit, von der sie sich immer stärker haben leiten lassen, sowie über die Ironie der Geschichte.<sup>18</sup>

Es kommt auf klare Unterscheidungen an „zwischen dem Lachen der Selbstgefälligkeit, der Sattheit, der Überhebung, der Schadenfreude, des Hohnes und dem Lächeln, das von der himmlischen Heimat der menschlichen Seele ausgeht“,<sup>19</sup> schreibt der jüdische Religionsphilosoph Hermann Cohen in seiner Ästhetik. Filmische Darstellungen können helfen, diese Unterscheidungen anschaulich zu machen. Wenn es stimmt, was Cohen schreibt, dass das Lächeln die „Wetterscheide zwischen Himmel und Hölle“ ist und dass sich in ihm das „untrügliche Sonnenlicht der Güte“ (305) spiegelt, dann kann das im Film sehen.

Und wenn es stimmt, dass man an die Menschenliebe zu glauben lernen müsse (vgl. 306), dann kann die Kunst, die die Menschenliebe zeigt – und sei es in humorvollem Lächeln – zu solchem Lernen den Weg zu bereiten – der Kunst jedenfalls, in der „der Geist des Humors die Seele ... [der] Menschenliebe“ des Künstlers ist.<sup>20</sup> Der Unterscheidung mit Hilfe der Begriffe entspricht hier die Anschauung von Bildern, die das Phänomen des Lachens in unterschiedlichen Variationen zeigen. Eine deskriptive Predigt wird sich darauf einlassen.

#### 4. Welche Filme sind Predigt-tauglich?

Ein Filmprediger wird dem Anspruch nicht ausweichen können, im ausgewählten Film bestimmte Inhalte gefunden zu haben, mit denen er in seiner Predigt umgeht. D.h. für den Film:

---

<sup>17</sup> Vgl. dazu meine *Filmpredigten* (I [Göttingen 2010, 2011], II (2012)), in denen ich mich mit den genannten Filme auseinandergesetzt habe.

<sup>18</sup> Vgl. Dober, *Filmpredigten*, Göttingen 2011, 109–117.

<sup>19</sup> Cohen, *Ästhetik I* [Werke 8], hg. vom Hermann-Cohen-Archiv am Philosophischen Seminar der Universität Zürich unter der Leitung von Helmut Holzhey und Hartwig Wiedebach, Hildesheim/Zürich/New York 2005, 306.

<sup>20</sup> Cohen, *Ästhetik I* [Werke 8], 302.

Er wird nach bestimmten Kriterien auszuwählen sein, und zu diesen gehört, dass relevante Aspekte der Wirklichkeiten, in denen wir leben, in ihm auf eine überzeugende Weise zur Darstellung kommen. Filme können Fragen stellen, mit denen der Prediger es aufnimmt. Sie können aber auch Antworten geben, an die der Prediger anschließen kann.

(1.) Das wird der Fall sein, wenn Filme Geschichten erzählen, wie das Leben sie schrieb, und wenn sie selbst – als Kunstwerke – wie eine gute Erzählung ihren Hörern „Rat wissen“. Walter Benjamin zufolge ist dasein Rat, wie der Weise ihn „für viele“ zu geben vermag. Seine Begabung zeigt sich darin, „sein Leben, seine Würde: sein ganzes Leben erzählen zu können“, so dass er „den Docht seines Lebens an der sanften Flamme seiner Erzählung sich vollkommen könnte verzehren lassen“.<sup>21</sup> So vollzieht er etwas zutiefst Menschliches vor den Augen und Ohren der anderen. Er entspricht der „narrativen Disposition“<sup>22</sup> des Menschen, die in seiner Zeitlichkeit gründet. Wer etwas zu erzählen weiß, oder wer gar die Geschichte seines Lebens erzählen kann, der bezieht sich kraft seiner sprachlichen Mittel auf das, was er erlebt und erfahren hat, auf das Gelingen und Scheitern seiner Projekte, auf glückliche Fügungen und schwere Widerfahrnisse, auf Erinnerungen, die sich willkürlich oder auch unwillkürlich einstellen. Das ist auch im filmischen Erzählen möglich. Als Beispiele ließen sich die Verfilmung des Romans *Les Misérables* von Victor Hugo nennen,<sup>23</sup> oder *Sophie Scholl*, diese Erinnerung an eine Münchner Studentin, die den Nazis widerstand.<sup>24</sup>

(2.) Das ästhetische Kriterium, dass predigt-taugliche Filme nicht bloß informieren oder dokumentieren, sondern erzählen werden, ist durch ein theologisches zu ergänzen. Denn das Filmbeispiel muss sich in den theologischen Deutungsrahmen der Predigt einfügen lassen. Man hat das mit dem Begriff der „Erlösung“ versucht,<sup>25</sup> und auf diese Weise ein Kriterium gefunden, das die ganze Reihe der apokalyptischen Filme in eine religiöse Deutung einzubeziehen erlaubt, die die möglichen Katastrophen der Zukunft durchspielt. Es ist allerdings nicht leicht, es mit Mythos und Moral in diesen Filmen aufzunehmen.

Ein anderer Interpretationszugang ist die unbestimmt weit gefasste Kategorie des Sinns. Das Kino erscheint dann als eine „Sinnmaschine“, in der Religion – ebenfalls unbestimmt weit gefasst – etwa als ein „Transzendieren“ des Alltäglichen, Berechenbaren, Bedingten, Endlichen zur Darstellung komme, und als solche dann theologischer Deutung unterzogen werden kann.<sup>26</sup> In den von Herrmann analysierten Filmen kommen dann Themen wie Schöpfung (*Jurassic Parc* [USA 1993]), Liebe (*Pretty Woman* [USA 1989]/ *Titanic* [USA 1997]) oder die mythische Geschlossenheit ewiger Wiederkehr des Gleichen (*König der Löwen* [USA 1994]) vor.

Dem gegenüber bevorzuge ich mit der Unterscheidung von „Gesetz“ und „Evangelium“ einen theologisch bestimmteren kategorialen Rahmen: „Gesetz“ mit Gerhard Ebeling im Sinne der Lebenswirklichkeit verstanden, und „Evangelium“ der Homiletik Ernst Langes folgend als Verheißung verstanden, die über die Enge einer zuweilen als aussichtslos erfahrenen Wirklichkeit hinausweist. Martin Luther hat diese theologischen Termini dem paulini-

---

<sup>21</sup> W. Benjamin, GS II/2, 464f [Der Erzähler].

<sup>22</sup> Seel, *Die Künste des Kinos*, 121.

<sup>23</sup> 1998, Regie: Bille August. Die Musicalversion des Romanstoffs ist 2012 noch einmal verfilmt worden.

<sup>24</sup> *Sophie Scholl – Die letzten Tage* (D 2005). Vgl. meine Filmpredigten (2011, 67–75).

<sup>25</sup> I. Kirsner, *Erlösung im Film. Praktisch-theologische Analysen und Interpretationen*, Stuttgart/Berlin/Köln 1996.

<sup>26</sup> J. Herrmann, *Sinnmaschine Kino. Sinndeutung und Religion im populären Film*, Gütersloh 2002.

schen Briefkorpus entnommen und für seine Gegenwart neu interpretiert. Für den praktischen Gebrauch in der Predigtstätigkeit heute wird man sie auch Luther gegenüber noch einmal neu akzentuieren müssen. Als *Tora*, *Nomos* und *Ius* hat das „Gesetz“ je eine andere Bedeutung, und keineswegs immer muss sie dem „Evangelium“ gegenüber in ein Verhältnis des Gegensatzes gebracht werden. Doch ob im Gesetz als guter Weisung Gottes schon Evangelium enthalten ist, oder ob es als Formalismus und Zwang die Lebendigkeit des Lebens behindert (wie in *Les Misérables* dargestellt) und der Kritik durch das Evangelium bedarf – das ist nur im einzelnen Fall zu entscheiden. Jedenfalls lassen sich für jede der drei Verstehensoptionen des „Gesetzes“ (*Tora*, *Nomos*, *Ius*) prägnante Filmbeispiele nennen. In Hitchcocks *Vertigo* (USA 1958) etwa sind alle drei Grundbedeutungen des Gesetzes präsent.<sup>27</sup>

(3.) Unter dem Kriterium des Verhältnisses von „Gesetz“ und „Evangelium“ – nach Ebeling ist dies die „theologische Fundamentalunterscheidung“ – lassen sich nun gewissermaßen Filmgattungen nennen, in denen dieses Verhältnis verschieden bestimmt wird.

a. Es gibt Filme, die selbst das Verhältnis von „Gesetz“ und „Evangelium“ durchspielen. Die befreiende Botschaft kommt dann in ihnen selbst schon zum Ausdruck. Beispiele hierfür wären – außer den schon genannt – *Die Verurteilten* (USA 1994), *Jenseits der Stille* (D 1996) und *Orphée* (F 1950).<sup>28</sup>

b. Andere Filme zeigen vor allem die Härte des Gesetzes, nicht aber den Ausweg, den die christliche Botschaft hier für das Selbstverhältnis des Menschen und seine Lebensverhältnisse weist. Beispiele wären *Into the Wild* oder *Lemon Tree* (Israel/D/F 2008). Das Evangelium kann durch die Ausweglosigkeiten der dargestellten Erfahrung verstellt sein, oder die befreiende Botschaft kommt gegen die Erfahrung der Schwere der Wirklichkeit kaum an.

c. Wieder andere Filme zeigen zwar die Lebenswirklichkeiten, aber sie gehen damit in einem anderen Deutungsrahmen um, der sich nicht ohne weiteres mit dem christlichen harmonisieren lässt. Das Evangelium ist dann verstellt durch die Welt- und Lebensanschauung des Regisseurs, die mit der christlichen nicht übereinkommt. Die Predigt wird sich dann auf eine kritische Diskussion mit dem Film einlassen müssen, um der hier wahrgenommenen Deutung auf der Sinnesebene die eigene des Predigers gegenüberzustellen. Ein Beispiel hierfür wäre *Das Ende ist mein Anfang* [D 2010].

##### 5. Das Nacherzählen eines Films in der Predigt: *All is lost* (2014)

In einem letzten Schritt möchte ich nun auf den Film *All is lost* eingehen und Ihnen meine Antwort auf die Frage des Mädchens in Söderbergs Erzählung nicht vorenthalten: *Was bedeutet das denn nun?*

Der Film selbst ist zurückhaltend mit eigenen Deutungen. Er hat gewissermaßen selbst „wenig zu sagen, nur zu zeigen“ (W. Benjamin). Ja, im ganzen Film wird kaum ein Wort gesprochen – ausgenommen die Worte, die der Hauptdarsteller aufgeschrieben und in eine Flasche gesteckt hat, damit vielleicht irgendjemand irgendwo auf der Welt diese Post empfängt, wenn er längst in den Wellen des Meeres begraben sein wird. Die paar Flüche, die der Schiffbrüchige ausstößt, weil ein Unglück sich ans andere reiht, und auch die wenigen Funksprüche, die er in das schon defekte Gerät spricht, fügen dem kaum etwas Wichtiges hinzu. Der Film

---

<sup>27</sup> Dober, *Film-Predigten II*, 29. Im einleitenden Essay zu diesem Band finden sich weitere Beispiele.

<sup>28</sup> Die beiden letztgenannten Filme finden sich in meinem 3. Predigtband besprochen: Dober, *Erlebnisse zu Erfahrungen bilden. Predigten und Filme im Gespräch xxx*.

zeigt einfach, aber sehr gekonnt, wie ein einsamer Skipper unvermutet an einen frei im Indischen Ozean dümpelnden Container stößt, und seither mit einem großen Leck weitersegeln muss.

Lassen Sie mich den Gang der Handlung mit ein paar Strichen nachzeichnen. Gut eingübte Handgriffe und eine Notausstattung für alle Fälle helfen erst einmal, das Schlimmste zu verhindern. Mit dem See-Anker wird der Container fixiert, so dass die Yacht frei kommen kann. Dann wird das vom Salzwasser umspülte technische Gerät, das Kartenmaterial, die Polster der Sitzgarnitur und manch anderes mehr zum Trocknen auf Deck gebracht. Dieser auf sich gestellte Mann entwickelt eine wohl durchdachte Aktivität. Ohne sich aus der Ruhe bringen zu lassen, folgt ein Schritt auf den anderen. Mit einer Gaze wird das Loch ausgefüllt, und flüssiger Kunststoff darauf gestrichen, so dass das Leck ausgebessert werden kann.

Dieser Schiffbrüchige gibt nicht auf. Und kurz scheint es so, als habe er seine Rettung gesichert. Wie ausgeliefert er aber den Gewalten der Natur sein wird, deutet ein fernes Grollen an. Ein Gewitter naht. Hastig zieht sich Redford das Ölzeug über, öffnet die Bretter zwischen Kajüte und Schiffsdeck und begibt sich ans Steuer. Er fixiert das Ruder und sucht ein Sturm-Segel zu setzen. Doch der Sturm ist stärker. Das Boot dreht sich um die eigene Achse. Was unten war, steht nun oben. Und der Schiffbrüchige wird hin und her geschleudert. Als er – noch benommen von dem Schlag auf die Stirn – die Lage sichtet, liegt das Desaster klar vor Augen. Das Schiff ist nur noch ein Wrack. Alles scheint verloren, nur noch das Rettungs-Schlauchboot ist ihm geblieben.

Als wäre es eine winzige Nusschale, wird er in ihm von der Meeresströmung über die in der Seekarte eingezeichnete Schiffsroute getrieben. Mehrere Containerschiffe kreuzen seinen Weg, ohne ihn zu sehen. Als noch einmal ein Schiff am Horizont auftaucht, setzt der Verzweifelte alles auf eine Karte. Er entfacht ein Feuer auf den Resten seines Schlauchbootes und stellt seinem Schicksal somit die Alternative, entweder gerettet zu werden oder endgültig unterzugehen. Die letzte Einstellung zeigt ihn schon unter der Wasseroberfläche, auf der ein Boot ihn entdeckt hat. Er schwimmt nach oben und streckt die Hand aus.

So weit meine kurze Nacherzählung dessen, was im Film zu sehen ist. Der Mensch setzt sich den Mächten und Gewalten der Natur aus, um sie mit Hilfe der Technik zu bändigen und zu beherrschen. Doch eben die vom Menschen geschaffenen technischen Möglichkeiten haben auch neue Kontingenzen heraufbeschworen – wie den ohne Steuerung treibenden Container im Meer. Das zeigt der Film. Grundlegender noch spielt er aber den Schiffbruch als ein altes Motiv der Literatur und der Malerei noch einmal durch.

Der Schiffbruch ist eine Metapher für die menschliche Existenz. Sie tritt vermehrt in der Moderne auf. Wer vom *heilen Durchschreiten der Untergänge etwas weiß*, der wird lebensmutig den Tag ergreifen und lebensklug das Wesentliche vom Unwesentlichen unterscheiden. Er wird, wie es Goethe einmal weiter formulierte, *sich an die Planke halten, die uns rettete, und die verlorenen Kisten und Kasten sich aus dem Sinn schlagen*. Der wird das Leben wohlgenut als jemand auf sich zukommen lassen und ergreifen, der sich *ingeschifft hat auf der Woge der Welt, um zu entdecken, zu gewinnen, zu streiten, zu scheitern* (so noch einmal Goethe).<sup>29</sup>

---

<sup>29</sup> Zit. nach H. Blumenberg, *Schiffbruch mit Zuschauer. Paradigma einer Daseinsmetapher*, Frankfurt a.M. 1979, 20f.

Schon die Antike kennt die Seefahrt als Metapher für die Bereitschaft, Risiken einzugehen, um in der Offenheit und Weite des Meeres den *Glanz* zu erleben, *der das unbekannte Draußen vor die schlafbereite Seele zaubert* (Rosenzweig). Oder aber das Meer wird zum Fluchtweg einer mit dem eigenen Lebensauftrag ringenden Seele wie in der Geschichte vom Propheten Jona. Sie erzählt, wie das Meer als bedrohliche Macht erlebt wurde. Die Urflut vor der Schöpfung schien im aufgewühlten Ozean immer noch ihre Spuren zu hinterlassen. Doch Gottes den Menschen bewahrende Macht setzt sich gegen diese Chaosmächte durch – so auch in der Bewahrung des Jona.

„All is lost“ mit Robert Redford komponiert diese unterschiedlichen Motive so, dass sie ganz gegenwärtig werden. Wir müssen die Unsicherheiten unserer Existenz auf uns nehmen und uns einschiffen auf dem eigenen Lebensweg. Der führt durch Ungewissheiten, die nicht von vornherein absehbar sind. Die alten Motive der Seefahrt werden in diesem Film auf die Frage zugespitzt, was letztlich unsere Existenz tragen kann. Die Hoffnung steht im Fokus, ihre Kraft, ihre Anfechtung, ihr Durchhaltevermögen bis zum Ende. Damit ist ein Thema auf die Leinwand gebracht, das die Bibel von Anfang an durchzieht. Und die Frage stellt sich, was die Hoffnung trägt. Mit dieser Frage hat meine Interpretation des Films eine Dimension erreicht, die er selbst nicht ausleuchtet, die aber in der Predigt beschrieben und in die Deutung im Licht des Evangeliums eingebracht werden kann. Hoffnung ist immer ein Widerstand gegen die Verzweiflung– *spes contra spem*. Und dieser Widerstand reicht in eine religiöse Dimension, insofern er nicht nur auf den eigenen Fähigkeiten, erlernten Techniken und technischen Hilfsmitteln beruht, sondern auf einer Gabe. *Um der Hoffnungslosen willen ist uns die Hoffnung gegeben*, hat W. Benjamin am Ende seines großen Essays über Goethe geschrieben. Sie nährt sich von einem passiven Empfangen. Und es bewährt sich die Hoffnung als ein Wissen, *dass man sich durch keine List von der Hand, die nie lässt gehn, getrennet werde sehn*.

In dieser religiösen Dimension läuft der Sinn dieses Films nicht einfach darauf hinaus, dass alles verloren ist. Verloren ist zwar die Segelyacht und auch das Rettungs-Schlauchboot. Verloren ist die Sicherheit, aus eigener Kraft allein sein Leben retten zu können. *Verloren ist alles außer Seele und Körper*, wie es in der Flaschenpost heißt, die zu Beginn verlesen wird. Nicht verloren aber ist die Hoffnung, die auch über das Rettende in der Gefahr noch hinausgeht: auf Versöhnung mit dem eigenen Leben, in dem der Schiffbrüchige *wirklich alles versucht hat*, und doch ist ihm nicht alles gelungen. *Er habe ehrlich, stark, gütig sein wollen*, heißt es in der Flaschenpost. *Er habe lieben wollen, also das Richtige tun*, aber er hatte es doch nicht in ausreichendem Maße getan. Und *das tue ihm leid*. Auch in den seelischen Schiffbrüchen ist uns das Rettende nicht verfügbar, sondern es kommt auf uns zu wie eine Hand, die wir in letzter Sekunde ergreifen können. So müssen die *tiefen Wasser*, so muss die *Flut* uns nicht *ersäufen* und *verschlingen*, wie es im Psalm 69 heißt, der im Gottesdienst vor der Predigt gebetet werden kann.

Für mich – und es gibt sicher immer nur subjektiv geprägte Zugänge zu den vom Prediger ausgewählten Filmen – ist dieser späte Film Redfords ein Gleichnis für eine Hoffnung, die im Glauben wurzelt. Nikolaus Ludwig Graf von Zinzendorf hat sie in die schon zitierte Strophe gefasst, mit der ich schließen möchte: *Das einzige Notwendige ist Christi teilhaft sein. Und dass man ihm behändige, Geist, Seele und Gebein. Dann geht man seinen Gang*

*gewiss, und weiß, dass man durch keine List sich von der Hand, die nie lässt gehn, getrennet  
werde sehn.*<sup>30</sup>

---

<sup>30</sup> Gesangbuch der Evangelischen Brüdergemeine, hg.v.d. Direktionen der Evangelischen Brüder-Unität in Herrnhut und Bad Boll, Hamburg (Wittig) 1967, Lied 673.