

# Kino

*Inge Kirsner*

## Vom Bildprogramm der Kathedrale zum Bildprogramm des Kinos

„Im Mittelalter hat das menschliche Geschlecht keinen Gedanken von Wichtigkeit gehabt, den es nicht in den Stein geschrieben hätte“, so schrieb 1832 Victor Hugo in seinem Roman „Notre-Dame de Paris“. Heute, so möchte man den Gedanken fortführen, gibt es kaum einen Gedanken, der nicht in irgendeiner Form Bild werden würde.

Ist die Kathedrale das Buch aus Stein, das die Unwissenden nötig hatten, wie Hugo meint, so ist dieses Buch nach und nach durch das gedruckte Buch ersetzt worden – und dieses wiederum durch den Film: So könnte man einen Weg zeichnen vom Bildprogramm der Kathedrale über das Buch bis hin zum Bildprogramm des Kinos (dieses wird gerade wiederum ersetzt durch die Bildprogramme der Neuen Medien ... aber das ist eine andere Geschichte, diese soll eine andere erzählen). Wenn hier ein Wechsel der Institutionen stattgefunden hat, auf welche Weise wird dann das Bildprogramm transformiert?

Wir lauschen noch einmal Victor Hugo, der über „Notre-Dame de Paris“ sagte: „Das Buch aus Stein gehört nicht mehr dem Priester, nicht mehr der römischen Religion; es ist Eigentum des Volks, der Einbildungskraft, der Poesie geworden. Der in den Stein geschriebene Gedanke ... war die Freiheit des Baumeisters. Diese Freiheit geht so weit, dass wir manchmal ein Portal, eine Fassade, eine ganze Kirche sehen, welche eine dem Kultus oder sogar der Kirche selbst feindlichen Symbolismus aufweisen. Es ist beinahe, als ob der Bau der Kirchen ein Vorwand gewesen wäre, um die Entwicklung der Kunst in der bezeichneten Richtung fördern zu können ...“

Hugo zeichnet hier ein persönliches Ideal von der Freiheit der Kunst, das verkannte, wie stark die Bischöfe, oft Gelehrte oder in den Ruhestand versetzte Professoren, die Ausschmückung ihrer Kathedrale überwacht und selbst das Programm dafür aufgestellt hatten – in vielen Fällen lieferten sie den Künstlern vollständige „Textbücher“ bzw. Programme. Das einzig erhaltene Buch dieser Art ist das von Abt Suger. Er zeichnet hier das Bildprogramm der Kirche von Saint-Denis und entfaltet seine Vision von dem, was die Kathedrale sein sollte. Als Entstehungsmoment der Kathedrale könnte man jenen Augenblick betrachten, in dem Suger, Abt von Saint-Denis, nach der *lux nova* zu suchen begann, in der Vision eines absoluten Raumes, in dem das äußere und das innere Licht zu einer Einheit verschmelzen: nichts Geringeres als eine neue Schöpfung, ein himmlisches Jerusalem auf Erden.

Ort für zweite Schöpfungen (und seien es auch Derivate der ersten) ist heute das Kino, denn nur hier (und nicht auf dem Computerbildschirm) wird etwas von dem nachvollziehbar, was Suger in seiner Kathedrale sah: Wie die mit Oxiden gefärbten Glasfenster leuchtendes Licht und intensive Farbräume hervorbrachten, durch eine künstliche Reizüberflutung mittels Licht einen Schock für die Augen erzeugten, der die Wahrnehmung in einen überirdischen, göttlichen Bezirk einführen sollte, so arbeitet der Film in seinem nächtlichen Raum mit den auf den Kinossesseln fixierten Zuschauenden. Diese freiwillige Fixierung lässt eine „Bearbeitung der Seelen“ erst zu, sie ermöglicht das vollkommene Sich-Einlassen auf das dargebotene Lichtspiel.

Das Lichtspiel selbst folgt, betrachtet man einmal nur die Mainstream-Filme Hollywoods, einem bestimmten Handlungsschema. Es ist die Abstraktion des dreiaktigen Dramas unserer Lebenserfahrung, wie es amerikanische Kulturwissenschaftler wie Joseph Campbell und Drehbuchschreiber wie Christopher Vogler als Heldenreise beschrieben haben: Am Anfang ein Einbruch in den Alltag, ein Verlust, eine Schuld; diesem folgt die Entzweiung, der Abschied aus der Gemeinschaft, darauf beginnt die Reise, Abenteuer und Kampf (Filmkritiker Georg Seeßlen bezeichnet dieses als die Sünde des Erwachsenwerdens). Nach dem Bewältigen immer neuer Konflikte und Prüfungen kommt die Erlösung, die Wiedergewinnung der Unschuld: Im Zentrum des Geschehens steht ein Opfer, einer muss sterben (und sei der Tod auch etwas „Symbolisches“), damit die anderen (weiter)-leben können.

### **Eingang in die Kathedrale – Eingang ins Kino**

Es ist der Dreischritt von Alltag, Krise und Erlösung, der von den Kinobesuchern miterlebt und nachvollzogen wird und der auch den (biblischen) Weg des Glaubens beschreibt: vom Paradies, der Vertreibung, den Glaubenskämpfen und der Bewährung in der Apokalypse schließlich zum Ausblick auf das himmlische Jerusalem. Im Gottesdienst selbst wird dieses Drama nachvollzogen, wobei in der katholischen Messe das im Zentrum stehende Opfer in der Eucharistie inszeniert, im evangelischen Gottesdienst meist lediglich thematisiert wird. Liturgischer Höhepunkt der Protestanten ist so nicht das Abendmahl, sondern die Predigt, welche anhand des jeweiligen biblischen Textes Alltag, Krise und Erlösung zur Sprache bringt (und im besten Fall so auch inszeniert).

Doch betrachten wir zunächst den Weg, den die Kinogänger vor ihrem dem Gottesdienstbesuch analogen Erlebnis beschreiten. Die oben beschriebene Glaubensreise wird auf dem Weg durch das Raum- und Bildprogramm einer Kathedrale nachgezeichnet:

Vor dem Eingang in die Kathedrale befinden wir uns in einem Vorraum, Paradies genannt; um in das Innere der Kathedrale zu gelangen, müssen wir durch das Tor hindurch, welches das Jüngste Gericht darstellt; der Blick nach vorne, in Richtung des Allerheiligsten, zeigt die Verheißung, das himmlische Jerusalem. Überträgt man diese Stationen auf den Gang ins Kino, könnte man sagen: Die Filmplakate vor dem Kino zeigen wie ein Versprechen „paradiesische“ Bilder – im Sinne von „the best of“ -, die uns einen Vorgeschmack geben sollen auf das Kommende und uns weglocken aus der „Heimat“, unserem Alltag, der sich durch den Eintritt um Geheimnisvolles erweitern soll. Eine Art Offenbarungseid kommt an der Kasse: Portemonnaie, richtiges Alter, vorbestellt? Diesem vergleichsweise niedrigen Schwellenübertritt folgt der Eintritt in das „verheißene Land“, der Blick nach vorne, auf das Allerheiligste, die Leinwand (dieses Alles und Nichts, belebt nur durch unsere Bereitschaft, uns auf das Geschehen einzulassen, die Bilder zu glauben.)

Der Kinoraum selbst gleicht in seiner eher asketischen Anmutung (Sitzgelegenheiten in einem dunklen Raum, neben der zunächst weißen Leinwand höchstens ein mehr oder weniger prächtiger Vorhang, dezente Beleuchtung) unserem Bild einer Kathedrale, deren Wände im allgemeinen (früher sicher bemalt, jetzt höchstens in Teilen rekonstruierbar) weiß sind, einen Raum eröffnend, der sich selbst unsichtbar macht, um den Blick „nach oben“ durch nichts zu verstellen. Wird die Leinwand dann belebt, wird es barock – wie in einer Barockkirche werden wir von einer Augensensation zur nächsten geführt.

Hier folgen wir dann der Reise des Protagonisten und seinem Weg zur ‚Erlösung‘, die augenblicksweise die unsere wird, wenn wir uns auf das Lichtspiel eingelassen, den Bildern unseren Glauben und ihnen so Leben geschenkt haben. Denn jede und jeder von uns konstruiert auch ihren bzw. seinen Film, die äußeren Bilder verbinden sich mit den inneren, wir arbeiten an dem Film mit, der uns bearbeitet.

Nun sind nicht mehr die Bischöfe und Theologen verantwortlich für das uns dargebotene Bildprogramm, wie sie es zur Zeit der Kathedralen waren; höchstens nehmen sie Stellung zu den Filmen. Uns bleibt die Frage, wie die Struktur der Begehung eines Kinoraumes, eines Filmes aussieht; und was schließlich im Film selbst, was durch ihn mit uns geschieht. Schließlich, mit welchem Material, mit welchen Archetypen, mit welchen kulturgeschichtlichen, religiösen Konstanten und Motiven er arbeitet und wie er diese transformiert. Die von Hugo schon für die Kathedrale eingeforderte Emanzipation der Kunst von der Kirche ist hier Wirklichkeit geworden, den Theologen bleibt das Nach-Sehen, ein lustvolles Sich-Einlassen auf die Spurensuche des Göttlichen in der dargebotenen sekundären Wirklichkeit.

Denn manche Filme halten Momente der Offenbarung bereit, sie zeugen von einem Surplus, einem geheimnisvollen Etwas, das über alles Erkannte, Benannte hinausgeht. Warum uns ein Film berührt, etwas von Heil und Erlösung vermittelt im weitesten Sinn, das bleibt im Dunkeln des Kinosales bzw. in der Black Box unseres inneren Filmes verschlossen. So kann es auch während eines Gottesdienstes lediglich ein Wort sein, ein Bild, eine Geste, welches das bewirkt, was wir uns erhoffen: Heil, Segen, Glück für unser beschädigtes Leben (Manfred Josuttis).

Es bleiben bei allen topischen Analogien jedoch einige fundamentale Unterschiede festzuhalten: es ist zum einen die Tatsache, dass der Gottesdienst ein Live-Geschehen ist und insofern eher einem Theaterereignis gleicht als dem Reproduktionsprozess der Filmprojektion (auch, wenn der Film den Eindruck äußerster Lebendigkeit vermittelt und überträgt). Zum anderen ist es der Moment der Gemeinschaft, die im Kino eine anonyme bleibt. Eine gottesdienstliche Feier ist immer auch ein Gemeinschaftserlebnis, das von verbindenden und verbindlichen Ritualen, vom gemeinsamen Singen und Beten lebt. Gebet und Gesang richten sich auf den Einen, Einzigen, der sich in einer Welt der verschiedensten Götter dem Mose als der Eigentlichen, als ewig Da-Seiender, als Anderer offenbart hat.

### **Gotik und Barock – zwei architektonische Modelle im Film**

Zwei deutsche Versuche gab es in jüngster Zeit, das Kino zu einem Gottesdienstort zu machen. Im Dezember 2005 war es ein Dokumentarfilm von Philip Gröning, der nach 10 Jahren Wartezeit die Erlaubnis des Abtes bekam, in einem Kartäuserkloster in den französischen Alpen zu drehen. „Das Ergebnis sind einmalige Bilder und Klänge aus einer anderen Welt und doch der unseren“, heißt es in der Kritik von [www.kino.de](http://www.kino.de). Der dreistündige Film, der Ausschnitte aus dem Leben der Klosterbrüder des strengsten Mönchsordens zeigt, war monatelang ausverkauft – die hohen Besucherzahlen spiegeln die Sehnsucht nach einem erfüllten Leben jenseits von Kapitalismus und Globalisierung, und vielleicht erhofften sich manche der Zuschauenden eine Art von Kurz-Exerzitium. Ein Film, der wenig Augensensationen bietet und das Auge ruhen lässt auf betenden, singenden, zumeist aber schweigenden Menschen und deren klösterlichen Umgebung – ein Kathedralen-Event.

Im Juni 2006 kam Bastian Clevés „Klang der Ewigkeit“ in einige (wenige) Kinos, eine Verfilmung der h-moll-Messe von Johann Sebastian Bach. Clevés experimenteller Versuch, eine Messe in Bilder zu übersetzen, mag im Letzten an seinem hohen Anspruch scheitern. Vielleicht auch an der Tatsache, dass er sich nicht beschränken will und so ziemlich alles an Techniken aufbietet, was dem Medium möglich ist – was am Ende fast Augenweh verursacht. Was aber

bleibt, sind die Himmelsgewölbe seiner barocken Kirchen, die Clevé öffnet und Ausblicke freigibt auf eine andere Welt, die in unserer sichtbar ist.

Hierin verbindet sich Grönings Gotik mit Clevés Barock: in der Sehnsucht himmelwärts. „Zuckerschoten für jedermann, bis die Schoten platzen: den Himmel überlassen wir den Engeln und den Spatzen“, dichtete einst Heine; aber warum uns auf die Erde beschränken, deren Kostbarkeit von einem Himmel umrahmt wird, der nicht nur im Kino augenblicksweise offen steht.

### **Literatur:**

DEMUTH, VOLKER: *Topische Ästhetik*, Würzburg 2002.

KIRSNER, INGE: *Erlösung im Film*, Stuttgart 1996.

KIRSNER, INGE/GEHRING, HANS-ULRICH: *Filmgottesdienste. Theorie und Modelle*, Jena 2005.