

## Inge Kirsner: **Filmische Passionen**<sup>1</sup>

### Das Erlösungsmedium Film zwischen Ästhetisierung und Konkretisierung gesellschaftlicher Prozesse

#### Einleitung

Wenn wir momentan schauen, welche Filme für Diskussionen sorgen, stoßen wir zwangsläufig auf das Thema „Gewalt“. In allen möglichen Formen wird sie vorgeführt; da gab es die „Matrix“-Trilogie, die von einer strukturellen Gewalt erzählt, die möglicherweise das momentane Dilemma eines globalen Kapitalismus, eines alternativen Systems, schildert; da gibt es einen Film wie „Kill Bill“, der, in zwei Teilen, den überaus gewaltsamen Rachefeldzug einer Frau als ästhetisches Vergnügen vorgeführt; oder Triers „Dogville“, der wie ein Brechtsches Lehrstück funktioniert, auf filmische Raffinessen verzichtet

oder zu verzichten scheint, um den Kern der menschlichen Psyche – wie sich Gewaltstrukturen entwickeln – sichtbar zu machen. Immer aber zeigt sich die Gewalt hier als Weg zur Erlösung (der Heldin, der Menschheit) von Zwängen der Gesellschaft, der Religion, des Alltags. Lebt der Film stellvertretend etwas aus, zeichnet er Dinge vor oder nach? Sind die filmischen Grenzüberschreitungen ein Zeichen dafür, dass es uns zu gut geht und wir wieder Grenzerfahrungen brauchen? Der Film gibt selbst wieder religiöse Strukturen vor, reagiert auf religiöse Sehnsüchte und bleibt als Medium zwischen dem Tatsächlichen und dem Möglichen ein Reservoir der Utopie, dass alles auch ganz anders sein könnte...

Nun gibt es einen Film, der Gewalt und Christentum, genauer: der die Kinoreligion und die Kreuzestheologie auf eine aufsehenerregende Weise miteinander verknüpft. Wenn es in diesem Vortrag um Filme als Schlüssel zur Hermeneutik des Zeitgeistes gehen soll, muss von Mel Gibsons „Die Passion Christi“ die Rede sein. Es handelt sich zwar um einen in jeder Hinsicht amerikanischen Film, aber die starke Rezeption und breite Diskussion, die der Film schon vor seiner Aufführung hier in Deutschland erlebt hat, macht ihn auch interessant in Hinblick auf gesellschaftliche Prozesse bei uns.

## Medien und Gewalt

Eine erste vorsichtige These. Wir leben in einer sogenannten Konsensgesellschaft, die gerade schwer erschüttert wird durch die Tatsache zunehmender Gewalt an Schulen, durch die Drohung terroristischer Anschläge, die immerhin im angrenzenden Europa bereits stattgefunden haben. Diese Art von realer Gewalt kann nicht wegdiskutiert werden; sie ist da, und ihr Dasein ruft Handlungsbedarf hervor. Die Bereitschaft zur Gewalt ist eine anthropologische Grundkonstante, und Filme, als Spiegel der Gesellschaft, reagieren darauf. Auch die Geschichten der Bibel, immer noch die Urschrift unserer (wenn auch eher post-)christlichen Gesellschaft, handeln von Gewalt, von ausgeübter wie von erlittener, und die Bilder der Erlösung, die hier entworfen werden, setzen sich damit auseinander.

Man kann einerseits sagen, dass populäre Medien wie Filme Dinge aufgreifen, die von der Kirche wie der Gesellschaft ungenügend reflektiert werden und dass hier Gestalt gewinnt, was woanders verdrängt wird. Dem gegenüber wurde oft, gerade in Zusammenhang mit dem Erfurter Amoklauf, vermutet, die Medien verstärkten vorhandene Gewaltbereitschaft oder riefen diese erst hervor.

Die Erkenntnis, dass Medien – besonders die, welche mit Bildern der Gewalt arbeiten wie Filme und Computerspiele, Halbwüchsige in ‚Monster‘ verwandeln, gehört zu Beginn des 21. Jahrhunderts zum lebensweltlichen Wissen der Menschen in Europa und Nordamerika<sup>2</sup>. Doch hat dieses „Wissen“ eine lange Vorgeschichte: Sie beginnt mit der Entstehung einer über Medien verbreiteten Massenkultur<sup>3</sup>. Schon zu der Zeit, als es in Hamburg gerade sieben Kinos gab, das war Anfang 1907, vermutete der Vater eines zehnjährigen Mädchens, das von einem etwas älteren Jungen trockenes Farbpulver ins

Gesicht gestrichen bekommen hatte, den schlechten Einfluss jenes „Theaters lebender Photographien“, wie er in einem aufgebrachtten Brief an die Oberschulbehörde schrieb. Für ihn war klar: Der Film verwandelt Jugendliche in gemeingefährliche Attentäter.

Die Ohnmachtsempfindungen der Erwachsenen verwandeln sich in Aggression, die sich gleichermaßen gegen die Halbwüchsigen wie gegen die Medien richtet, die Kinder und Jugendliche mit den Schattenseiten unserer Gesellschaft bekannt machen.

So malte ein im Juli 2002 in München tagender Medienkongress ein wahres Horrorgemälde über die vermeintlich monokausalen Wirkungen des Mediengewaltkonsums an die Wand. Der Kongress stellte als „eindeutige wissenschaftliche Fakten“ fest, dass „intensiver Horror-Gewalt-Film-Konsum und Killer-Spiele (...) mit das Lernen von destruktiven Emotionen (Hass, Neid, Rache), von Feindbildern und Gewaltbereitschaft“ bewirkten und damit die Aggressivität und Gewalttätigkeit bei 10–15 Prozent der Kinder und Jugendlichen erhöhten. In einer Resolution fordert der Kongress: „Kritische Medienerziehung für Eltern, Lehrer und Schüler, da gesetzliche Maßnahmen nicht ausreichen.“<sup>4</sup>

Dabei wäre es wichtig, visuelles Lesen-Lernen nicht als Lückenbüßer für Fälle zu sehen, in denen „gesetzliche Maßnahmen“ nicht greifen, sondern die (kritische, differenzierte) Wahrnehmung von Filmen an die erste Stelle zu setzen. Eine solche Art von Kulturhermeneutik geht davon aus, dass Filme Spiegel der Gesellschaft sind – wie es die populäre Kultur immer schon war.

Schon um 1900 brachten Grammophon, Groschenhefte und Kino die dunkle Seite der Gesellschaft der Erwachsenen ans Licht. Und das Licht des Filmprojektors, so konnte man nach 1900 überall nachlesen, zog die Halbwüchsigen an wie die Motten das Licht...

Der Mentalitätshistoriker Kaspar Maase spricht von einer „Deckerzählung“ in Anlehnung an den Begriff der „Deckerinnerung“ von Freud: Die Erzählung von der Bosheit der Medien soll vor der Erkenntnis schützen, dass die Medien uns selbst vorführen, indem sie all den Schmutz ins Kinderzimmer schütten, für den wir verantwortlich sind. Die Medienlüge ist Teil des erwachsenen Lügengespinnstes, Rache an der (Neben-)Wirkung der Medien, schon den Kindern zu verraten, wie die Welt ist.

„Unsere Sprösslinge... sind die Produkte unserer Verhältnisse, die Kinder, die wir verdient haben“, schreibt Maase<sup>5</sup>. „Jede Gesellschaft hat die ... Filme, die sie verdient“, meint zum selben Thema Film- und Fernsehproduzent Günther Rohrbach.<sup>6</sup>

Auf der anderen Seite also einhellige Kritik an der Verteufelung der Medien: Filme erzeugen die Krankheiten nicht, sie machen sie sichtbar. Sie sind Indikatoren und registrieren wie Seismographen (gesellschaftliche) Erschütterungen.

Es ist die Neuauflage des alten Bilderstreits – auf der einen Seite der Ruf nach einem Verbot der gefährlichen Bilder, auf der anderen die Inanspruchnahme der Bilder als Spiegel der Gesellschaft. Doch die Wirklichkeit ist komplexer und oszilliert zwischen Animation (also der „Anmach-Theorie“) und Offenbarung (nämlich dass Filme Dinge zeigen können, die anders nicht ans Tageslicht gelangt wären): Zudem ist die Wahrnehmung der Wirklichkeit zum großen Teil aus Komponenten zusammengesetzt, die sich dem bewussten Reflektieren entziehen.

Zerstörerisch würde auf alle Fälle ein Stillstand der Diskussionen, der Bilderproduktionen wirken. Es darf nie das „letzte“, das endgültige und somit absolute Bild geben – dies ist der tiefere Sinn des biblischen Bilderverbotes.

„(...) Die Gefahr besteht im Standbild. Wir möchten auf die Transformationsketten der Bilder hinweisen. Jedes Bild kann in ein anderes überführt werden“, so sagt der Medientheoretiker Peter Weibel<sup>8</sup>.

Und „...jeder muss wissen, dass die Bilder reversibel sind, dass er das Spiel mit den Bilderkaskaden weiter treiben kann, sie umcodieren oder transformieren kann. Das wäre vielleicht ein Ausweg aus der bloßen Alternativen Bilderliebe oder Bilderhass. Und auch aus der medialen Ausbeutung dieser Gefühle.“<sup>9</sup>

Das Kino ist der Ort unablässiger Bilderproduktion. Selbst ein Schluss-Standbild mit „The End“ oder „Fin“ gibt es im Zeitalter der Sequels und Prequels kaum mehr<sup>10</sup>.

Das Kino stellt sich selbst so exponiert aus, dass es leicht ist, hier einen Hort, wennauch nicht gerade des Bösen, so doch der ungeheuren Manipulation zu vermuten.

„Das Kino macht es einem selbst nicht besonders schwer, in ihm den Sündenbock zu sehen – weil es immer auch ein Spiel mit dem Unkalkulierbaren, mit dem Risiko der unbewussten Träume und Triebe ist. Weil es sich immer zu seinen schockhaften Komponenten bekannt hat – zum Spiel mit der Verletzbarkeit seiner Zuschauer, mit Machtphantasien und Ohnmachtsimpulsen“, schreibt der Filmkritiker Fritz Göttler<sup>11</sup>.

Irritation, Schock und grausame Verunsicherung gehören von Anfang an zum Kino, Dinge, die es auch immer schon angreifbar machten – es ist ein Medium der Aggression, einer möglicherweise heilsamen Aggression, der

man sich bewusst aussetzt. Aber die Katharsis-Theorie alleine genügt noch nicht – und es muss nicht die Gewalt an sich sein, die nun zur Diskussion gestellt wird, sondern die vielfältigen Formen, die sie gefunden hat.

Bei der Frage nach Ursachen und Wirkungen der (gewaltsamen) Bilderflut stößt man auf das eigentliche Kernproblem: den visuellen Analphabetismus<sup>12</sup> – nicht nur bei Jugendlichen. Wir müssen lernen, Bilder zu lesen – eigentlich eine Selbstverständlichkeit in einem medialen Zeitalter wie das Lesen selbst.

„Damit findet das Thema „Gewalt und Medien“ auch seinen bildungstheoretisch begründeten Ort. Wenn entgegen der populärwissenschaftlichen Auffassung davon ausgegangen wird, dass Gewaltbereitschaft nicht einfach durch medial dargestellte Gewalt konditioniert wird, sondern die Rezipienten sich in einem kommunikativen Verhältnis gegenüber Medien befinden, dann gehört die Entwicklung einer Medienkompetenz zu den Aufgaben staatlicher wie auch kirchlicher Bildungsträger. Medienkompetenz meint in erster Linie die Fähigkeit zum (selbst-)reflektierten Umgang mit Medien und den dort dargestellten Inhalten. Damit schließt die Medienkompetenz auch die Befähigung zur medientheologischen wie zur medienethischen Urteilsbildung ein“<sup>13</sup>.

In meinen folgenden Ausführungen gehe ich davon aus, dass die Zuschauenden selbst in jenen Prozess hineingezogen werden, an dem sie filmisch partizipieren. Der Dreischritt Gewalt/Tod/Verwandlung beschreibt die filmische Transformation jener menschlichen Akte, die einen Großteil der Filmerzählungen ausmachen – und den die Zuschauenden mit(er)leben. Dies ist auch die Grundstruktur der christlichen Großerzählung, an dem filmische Erzählungen jeweils auf ihre Weise partizipieren. Das Urtrauma der Gewalt wohnt der Erzählung über den (Anti-)Helden inne, der durch seine Auferstehung den Akt der ihm zugefügten Gewalt und des Todes in einen Akt des Lebens verwandelt.

## Mel Gibsons „Die Passion Christi“ – Klassisches Hollywood-Identifikationskino jenseits jeder Distanz

Eine besonders gewaltsame Version der Filme, die das Leben Jesu erzählen, ist Mel Gibsons „Passion“, der die letzten Stunden Jesu blutig ausmalt. Dieser Film bringt

ein neues Verhältnis in die Bilder-Beziehung zwischen Kino und Kirche, in ihre 100jährige Parallel- und Kontrage-schichte.

Der Filmkritiker Georg Seeßlen schreibt dazu:

*„Es gab Zeiten, in denen man die grausameren Bilder in der Kirche, die barmherzigeren im Kino gesehen hat; erst in den siebziger Jahren wurde das Kino explizit höllisch, während die Kirchen ihre Bilderwelten zu humanisieren versuchten. Es sind Bilder der Gewalt, durch die man in unserem Kulturkreis ziemlich früh lernt, sein Vertrauen in die Welt, so wie sie ist, zu verlieren: Sie kommen in ‚Peterchens Mondfahrt‘ vor oder in den Religionsfilmen, in denen man Männer sieht, die sich von ihren wallenden Bärten nicht davon abhalten lassen, mit dem Messer auf ihre eigenen Kinder loszugehen... (oder) in Dumbo oder The Texas Chainsaw Massacre. Man kommt um die Begegnung mit dem Bild dieses großen Zerwürfnisses nicht herum, egal ob man sich in die Kirche oder ins Kino flüchtet. Von der Wirklichkeit ganz zu schweigen. Aber eins setzt das andere in Bewegung: Die Funktionen von Hölle und Gnadenort der Bilder wurden zwischen Kino und Kirche hin und hergeschoben; vor den Schrecken der religiösen Bilder konnte man ins Kino flüchten und vor den Schreckensbildern des Kinos zum Religiösen. Nun aber hat Mel Gibson einen Christus-Film gedreht, der funktioniert wie Dumbo oder The Texas Chainsaw Massacre. Als Bild einer radikalen Verneinung.“<sup>4</sup>*

Seeßlen erzählt, wie hier die Geschichte der Kino-Bilder und der religiösen Bilder zu einem fatalen Kurzschluss kommen. Auf welche Weise dies geschieht, möchte ich mit einem genaueren Blick auf den Film nun ausführen.

Ein guter Film schafft es, bereits im Intro, im Vorspann, alles auszudrücken, was der Film entfalten wird. Hier werden wir zuerst mit folgendem Motto konfrontiert:

*„...aber er ist um unserer Missetat willen verwundet und um unserer Sünde willen zerschlagen. Die Strafe liegt auf ihm, auf dass wir Frieden hätten, und durch seine Wunden sind wir geheilt.“*

Dieser Spruch über das Leiden des Gottesknechtes aus Jesaja 53,5 ist Mel Gibsons „Passion Christi“ vorangestellt, und er ist auch das Programm des Films. Nach dem Schema Verheißung/Erfüllung angeordnet, entfaltet Gibson die 14 Stationen des Kreuzweges, eines Weges von epischem Format, voll von Blut, Tränen und Gewalt, erlitten vom Schuldlosen für uns Sünder, auf dass uns Heil zuteil wird.

Die erste Einstellung: Vollmond. Wir scheinen uns im Genre eines Horrorfilms zu befinden, in einer Nacht, in der finstere Gestalten ihr Unwesen treiben. Doch die finsternen Gestalten sind wir selbst: die Kamera nähert sich einem Mann, sie schleicht sich an ihn heran, und indem wir uns mit ihr anschleichen, werden wir Betrachtenden von Anfang an zu Mit-Schuldigen. Wir hören und sehen das Flehen des Mannes, es ist ein ekstatisches Gebet, ein Hilferuf, die Bitte um Verschonung und Beistand. Gehört wird dieses Gebet: vom Teufel, einem androgynen Wesen mit den Attributen Maden und Schlange, der die (Selbst-)Zweifel des Beters aufnimmt und verstärkt: „Meinst du, ein Mensch könne die ganze Bürde der Sünde auf sich nehmen? Kein Mensch kann es, keiner. Es ist zu schwer.“

Doch Jesus zertritt die Schlange und geht seinen Weg.

Ab jetzt wird die Kamera „statisch“, d.h. es gibt keine Handkamera mehr; uns wird kein Abstand mehr gewährt, keine allmähliche Annäherung, vielmehr zieht sie uns ganz hinein in das Geschehen. Es ist, als solle mit allen filmischen Mitteln versucht werden, das Folgende zu vergegenwärtigen, uns Zuschauenden den Eindruck zu vermitteln, als wären wir selbst dabei gewesen – klassisches Hollywood-Identifikationskino. Doch mit wem sollen wir uns identifizieren? Mit dem Mann, der in den folgenden zwei Stunden zu Blut- und Fleischbrei verarbeitet werden wird? Mit den bösen Soldaten, die ihn sinnloserweise quälen – eine besonders erschreckende Form von Gewalt, die da hervorbricht und sich weidet an einem Wehrlosen, der sowieso sterben wird? Oder mit Judas, der seinen Herrn verraten hat und nun Zweifel bekommt an seinem Tun?

Der Kreuzweg Jesu wird anfangs begleitet von einem anderen Kreuzweg, eben dem des Judas, der, obgleich den Willen des Teufels und des Hohepriesters Kaiphas ausführend, dann aber zweifelnd, von allerlei Gestalten heimgesucht wird, die aus Horrorfilmen bekannt sind: Kinder, die urplötzlich altern, Untote mit Neonaugen, madengeschwängerte Eselskadaver. Das Leiden des Judas, die von ihm hervorgerufene und sich schließlich gegen ihn selbst richtende Gewalt, findet keine Erlösung, sondern, streng nach dem dualistischen Prinzip, gibt es hier die Verdammung, dort die Erlösung.

So, wie der Kreuzweg des Judas den des Christus kommentiert und konterkariert, gibt es, anhand von Rückblenden, eine Vielzahl solcher Parallelgeschehen, die sich ei-

nem jedoch nur erschließen, wenn man die ganze Geschichte bereits kennt, also auch einen außerfilmischen Zugang hat: Als Pilatus seine Hände in Unschuld wäscht, erleben wir die Vorbereitung zum Abendmahl, die Fußwaschung der Jünger; auf dem Weg nach Golgatha erinnert sich Jesus, wie damals die (selben) Menschen, die jetzt höhnen und schreien, ihm mit Palmwedeln den Einzug nach Jerusalem bereiteten; angesichts des Galgenberges sehen wir einen anderen Berg, von dem aus Jesus seine berühmte Rede hielt. Dort Heil, hier Unheil; dort Bilder des Reiches Gottes, wie der Vorschein der Erlösung, hier die schmerzreiche Einlösung des Urteils, das über die Sünder gesprochen wurde und nun angenommen wird von dem Einen ohne Sünde. Der Film erscheint als eine Bibel für Analphabeten, er legt die Dinge auf eine „einzigwahre“ Weise fest, er lässt nicht einmal Raum für Assoziationen – es ist keine Distanz möglich, kein protestantisches Reflektieren, lediglich ein völliges Sich-Einlassen auf einen gewaltsamen und leidvollen Weg, neben dem es keine Erlösung gibt. Es bleibt einem lediglich die Verschmelzung mit dem Film-Körper übrig.

Man kann darin eine Leidenschaft sehen, eine Unbedingtheit, die im Wort „Passion“ mit enthalten ist; der Regisseur führt uns unerbittlich dahin, wo wir nicht sein wollen, zeigt uns, was wir nicht sehen wollen. In Augenblicken, die wirklich unerträglich sind, gewährt er uns einen Kameraschwenk, auf das Gesicht von der Mutter, Maria, die unendlich mitleidet, ganz körperlich die Schmerzen ihres Sohnes mitträgt – um dann das blutige Geschehen weiter auf die Spitze zu treiben, bis es auch dem distanziertesten Betrachter weh tut. Doch das Einverstanden-Sein mit Allem, das sich auch auf dem Gesicht der Mutter spiegelt, will sich nicht recht einstellen. Die im Vorspann versprochene Dimension des Friedens und des Heils teilt sich kaum mit.

## Zur Theologie des Films „Die Passion Christi“ – die körperliche Dimension des Christusgeschehens

Was der Film allerdings leistet, ist die Wiedergewinnung der körperlichen Dimension des Christusgeschehens. Er macht bis zum Exzess deutlich, was die Worte Jesu heißen: Mein Leib für euch gebrochen, mein Blut für euch vergossen. An den dramaturgisch passenden Stellen werden Bilder eingeblendet: Als Jesu Leib am Kreuz

gebrochen wird, das Brot des Abendmahls; nach der Erhöhung am Kreuz, von dem das Blut herunterfließt, der Wein. „Estin“ – „Dies ist mein Blut“ – hier war auch Luther ganz katholisch und wollte sich die existenzielle Dimension des Gleichheitszeichens durch keine Symbol-ebene rauben lassen. Das vergossene (Film-)Blut soll für immer in unserem Gedächtnis haften bleiben – und nicht nur dort. Es soll uns berühren – wie es auch den Soldaten berührt, der mit der Lanze in die Seite des gerade Gestorbenen sticht, und nun vom Strahl des Blutes, das sich mit Wasser mischt, übergossen wird: eine erste Taufe. Die Konversion des Ungläubigen, der sich zunächst angewidert abwendet, um sich dann diesem Strahl auszusetzen und in diesem Blut/Wasserstrahl geradezu badet, soll auch unsere sein. Dieses tiefe Sendungsbewusstsein Gibsons teilt sich in jedem Bild mit. Seine Absolutheit verträgt keine (protestantischen, aufklärerischen) Fluchtversuche.

Gibson scheint hier zurückzugreifen auf die mittelalterliche Mystik, in deren Liebesgedichten, die von der Lust zu Gott handeln, es manchmal von Blut nur so trieft, Blut, das aus der Seitenwunde Jesu fließt, von den trunkenen Liebhaberinnen und Liebhabern Christi aufgesogen wird, die visionär Anteil nehmen an seinem Leiden, die ihm in allem gleich werden wollen. Im Film soll eine solche (wenn auch „nur“) mediale Vermittlung des vergossenen Blutes zum Verschmelzen des Publikums mit dem Leiden Christi führen. „Tut dies zu meinem Gedächtnis“: Es ist ein blutiges Abendmahl, vor dem die protestantischen Gedächtnismahle noch blasser werden, ein Heranführen an das Geheimnis der Eucharistie. Und wenn wir dieses Blut nicht trinken, wird das ewige Leben nicht unser: Dies ist die Botschaft des Films, der so zur Bußpredigt werden soll.

## Zur Deutung von „Die Passion Christi“ – Jenseits der Frohen Botschaft des Christusgeschehens

Es ist eine Predigt mit entsprechender „Kirchen“-Musik, wenn wir diesen Ausdruck einmal auf die illustrative, pathetische Hollywoodmusik anwenden wollen, die nur in den kurzen Sequenzen der Rückblenden verstummt. Denn das Kino soll hier zur Kirche werden.

Karsten Visarius, Leiter des Filmzentrums im GEP, schrieb dazu:

*„Als die Kirche das Kino entdeckte, hoffte sie, es für missionarische Zwecke nutzen zu können. Jetzt stößt sie auf das Phänomen, dass Menschen ihre Glaubenserfahrungen nicht mehr aus Gottesdienst und Bibellektüre, sondern aus dem Kino beziehen, das seiner eigenen Mission folgt“.<sup>15</sup>*

Welcher Mission der Film Gibsons folgt, ist kein Geheimnis. Der Film enthüllt sich selbst, macht keinen zweiten Blick notwendig. Alles liegt offen zutage, es ist eine Religiosität der reinen Oberfläche. Der Blick wird nicht befreit, sondern gebannt. Dabei gehen Mainstream-Ästhetik, Fundamentalismus und Gewaltbilder eine unheilvolle Allianz ein.

Kennt man die Geschichte des Christentums nicht und folgt nur dem Film, müsste man sagen, dass es sich hier um die grausame Folterung und Hinrichtung eines Menschen handelt. Die kurze Auferstehungssequenz am Ende wirkt nicht so stark, dass sie den ganzen Film anders beleuchten könnte. Die dargestellte Gewalt bleibt ungleich stärker haften. Einen so blutigen, und, wenn man so will, wirklichkeitsnahen Jesusfilm hat es unter den bisher etwa 120 Vorgängern noch nicht gegeben.

Doch nicht die exzessive Gewaltdarstellung ist das Problem. Die Gewalt, die ausgeübt wie die erlittene, wird in den Geschichten des Alten wie des Neuen Testaments als anthropologische Grundkonstante betrachtet und die von ihnen entworfenen Bilder der Erlösung setzen sich damit auseinander.

Das Problem des Films ist vielmehr die Sakralisierung des Kreuzesopfers, die das Geschehen in einen Mythos rückbindet, der im Christentum gerade aufgehoben und gebrochen wird. Dass der Held des Films physisch zerstört werden muss, damit er eine absolute Freiheit gewinnen kann, das ist eine Formel in der Bibel des Actionkinos. Gewalt/Tod/Verwandlung, das sind die Stationen der Helden in tausend Gestalten, die seit der Antike die Kulturgeschichte bevölkern.

Der französische Ethnologe und Kulturphilosoph Rene Girard sieht die Aufgabe von Kultus und Religion darin, Gewalt durch Inszenierung zu bändigen und von der Gesellschaft fern zu halten. Für ihn ist das Christentum darin von den anderen Religionen unterschieden, dass es diese ureigenste religiöse Gewalt nicht sakralisiert. Es verdeckt keine der Gewalttaten aus seiner Anfangs- und Entstehungszeit, sondern es ist gerade das bewusst gewählte Skandalon der Evangelien, dass die Gewalt, die sich gegen Jesus von Nazareth richtet, nicht beschönigt

und überhöht wird. Dass Gott selbst ein blutiges Opfer verlangt habe: diese spätere Ausrede erlauben die Evangelien nicht. Sie schildern Jesus, Gründergestalt des christlichen Glaubens, als unschuldig Opfer. Der Gründungsmythos des Christentums zeigt den tragischen Tod der Gründergestalt und erfüllt damit das traditionelle religiöse Kultverständnis. Zugleich stiftet dieser Opfertod die neue Friedensordnung und überwindet darin das alte Opferverständnis. Dadurch, dass Gott selbst, in seinem Sohn, alle Schuld und Gewalt auf sich nimmt, kommt der Opferkult an sein Ende – Das „Ein für allemal!“ des Hebräerbriefes ist ein Ruf der Befreiung aus dem Mythos.

Doch wenn Gibsons Jesus am Kreuz erhöht wird, so ist diese Erhöhung doch wieder eine Überhöhung und Sakralisierung, welche die mythische Dimension des Geschehens hervorhebt. Da trifft die Kinoreligion die Kreuzestheologie am entscheidenden Punkt – und macht aus dem Geschehen doch wieder „nur“ Kino.

Der Film bleibt ein Hollywood-Mythos, der die christliche Ur-Geschichte erzählen will, und doch, neben ein paar schönen Einfällen, keine überzeugende Idee zur Passionsgeschichte entwickelt. Eine Frohe Botschaft teilt sich nicht mit in diesem Film, der authentisch sein und uns die Fremdheit des Geschehens gegenwärtig machen will, und doch in der (Vor-)Stufe eines Glaubens verharrt, in dem die befreiende Botschaft des Christusgeschehens keinen Lebensraum findet. Die Fixierung auf den Tod Jesu macht sein ganzes Leben zu einem Vorspiel und verkennt, dass auch die Evangelien den Tod am Kreuz nie isoliert sehen, sondern immer in Zusammenhang mit seinem Leben und Wirken. Die Erlösung im Tod am Kreuz ist eben kein magisches Geschehen wie in „Passion“, als ob da die gesamte Summe von Schuld durch eine Leistung Jesu abbezahlt worden wäre. Sie ist vielmehr äußerster Ausdruck der Gegenwart eines (nicht nur mit-)leidenden Gottes.

Der am Kreuz nicht erhöhte, sondern der erniedrigte Gott ist der Kern des Christentums; in ihm wurzelt auch das christliche Menschenrechtsverständnis.<sup>16</sup> Das Leiden Jesu ist kein Selbstzweck, kein Schauerspiel zur Erschütterung der zarten Seelen. Jesus besiegt nach christlicher Lehre durch sein Leiden den Tod: so ist das Christentum keine Leidensreligion, wie dies in „Passion“ nahe gelegt wird, sondern eine Erlösungsreligion. Es gibt im Christentum keine Resignation vor der Gewalt, sondern es entwickelt im Kreuzestod die Vision von einer Wirklichkeit jenseits der Gewalt, in der die Würde und Einzigartigkeit des Menschen wieder auferstehen.

## Zur Publikumswirkung von „Passion“ – Sehnsucht nach neuer Absolutheit

Die Chips- und Popcorn-tüten der Jugendlichen seien unberührt geblieben, so versicherten mir Lehrerinnen und Pastoren, die sich mit Schülern und Konfirmandinnen „Die Passion“ angeschaut hatten, während einer Podiumsdiskussion. War hier zunächst akademisch diskutiert worden, was an dem Film antisemitisch war, was ihn zu einem guten oder schlechten Film mache, kam in den Publikumsreaktionen etwas heraus, was bislang noch zu wenig bedacht worden war. Der Film ging Erwachsenen wie Jugendlichen unter die Haut, berührte dort etwas, das starke Reaktionen hervorrief, von heftiger Abwehr bis hin zu großem Interesse an dieser dahingeschlachtenen Gestalt, die v.a. in den Fragen der Jugendlichen deutlich wurde. Wer war dieser Mann, auf dessen Geschichte unsere Kultur basiert? Gibsons Jesus hat wenig zu tun mit dem spiritualisierten, liberalen Christusbild, das anscheinend bisher an vielen Jugendlichen vorbeiging. Bedarf es dieser Drastik, der „realistischen“ Darstellung der an ihm verübten Gewalttat, um heute noch Interesse zu wecken? Was bedeutet es, wenn diese Art von Fundamentalismus eine solche Schlagkraft hat?

Dazu erste Mutmaßungen. Der französische Philosoph George Bataille hatte noch im alten Jahrtausend vom „Ende der Geschichte“ gesprochen. Er dachte sich dieses postmoderne Zeitalter, in dem die Geschichte und mit ihr, wie es später Lyotard und andere französische Poststrukturalisten darlegten, die großen Geschichten, wie die Meta-Erzählung des Christentums, ans Ende gelangt waren, als Spielzeit, als Zeit des Lachens und des Genusses. Daraus ist eine – von ihm sicher so nicht gedachte – sog. Spaßgesellschaft geworden, die allerdings schon vor dem Einbruch des 11. September ihrem Ende zuging. Nachdem alle Spiele gespielt und das Lachen, der Genuss von den Wellness-Wellen überspült worden waren, schien es auch in der Populärkultur eine Bewegung zu geben, die von der Sehnsucht nach einer neuen Absolutheit zeugte, die sich ausdrückte in der Erzählhaltung wie in den Geschichten selbst.<sup>17</sup>

Die Geschichte ist zurückgekehrt, spätestens mit den Terror-Anschlägen in Amerika und Europa. Der Fundamentalismus der Bush-Administration, die reaktionäre Reaktion auf die Bedrohung und der folgende Irak-Krieg, haben (nicht nur in) Deutschland einen starken Anti-Amerikanismus wieder wachgerufen. Das wurde bei der Rezeption eines Films wie „Die Passion“ wieder deut-

lich, den man auch hätte sehen können als Reaktion auf die Rückkehr der Geschichte, der ohne postmoderne Gebrochenheiten einfach wieder die Urgeschichte des Christentums erzählen will, klar, einfach, direkt, gewaltig und diese Story wieder gegenwärtig machen will. Ein Film, der zwei Dinge deutlich macht: Der Tod Jesu war bestialisch, und in den christlichen Berichten über diesen Tod kommt die geistliche Führungsclique der Juden schlecht weg. Am Anfang des Christentums steht die Gewalt: die Gewalt, die Jesus am Kreuz gelitten hat, die Gewalt, die in einer bitteren Missbrauchsgeschichte des Kreuzes immer wieder Ausdruck fand. Dass der Ursprung des Christentums mit Gewalt zusammenhängt, schien fast vergessen, und der Film bringt dies mit aller Gewalt neu ins Gedächtnis. Doch der Film selbst geht inmitten aller Diskussionen, die schon im Vorfeld liefen, fast unter. Was bleibt, ist ein ungeheurer Gesprächsbedarf. Doch unter welchen Vorzeichen wird das Gespräch aufgenommen?

Die Ankündigung einer Podiumsdiskussion zum Film in Stuttgart am 4.4.2004 sah in der Wochenzeitung „Sonntag Aktuell“ (4.4.04, S. 6) so aus: Unter „Sonntagstipps“ stand zu lesen: „Nieder mit Amerika!“ Es folgte die Einladung zu einer Ausstellung über amerikanische Ghost Towns – an alle Leute, die auf die „transatlantische Freundschaft pfeifen“...

Dann kam unter dem Motto: „Wird auch der Glaube von Amerika aus verhunzt?“ – eine Einladung zur Diskussion über Gibsons „Gewaltorgie als Frohe Botschaft?“

## Das Kino als Ort kultureller Kränkungen

Zu Beginn der Aufregung um den Film „Passion“ ging es vielleicht noch um die Frage, ob dieser fundamentalistische Film antisemitisch gefärbt sei oder nicht; in der Folge setzte sich aber eine ganze christlich geprägte Kultur gegen dieses „Splatterbild“ zur Wehr.

„So ein Christusbild kränkt eine christliche Gesellschaft, die ihre Kompromisse mit dem Kapitalismus, der Demokratie, der Aufklärung und sogar dem Humanismus geschlossen hat“, schreibt Georg Seeßlen.<sup>18</sup>

Die Rezeption, v.a. von Seiten der evangelischen Theologen, ging von der abwertenden Klassifizierung „typisch Hollywood“ bis hin zur Rezeptionsverweigerung.<sup>19</sup>

Das Symptom weist auf einen Wandel der Bilder hin. Nicht mehr wird nur die eigene Religion und Kultur eifersüchtig gehütet; sondern die andere Form von Religion, das andere Christusbild löst starke Gegenwehr aus. Der andere Blick ruft nicht länger die Arbeit am eigenen Bild auf, sondern stößt auf Abwehr des (vermeintlichen oder tatsächlichen) kulturellen Imperialismus. Dabei verläuft die Trennungslinie nicht mehr gerade; der große Bruder und große Feind Amerika verteilt nicht nur seine Kinoräume auf alle Welt, weitet kulturell das Eroberungswerk aus, sondern ist auch selbst kränkbar geworden.

In den USA wird jetzt Lars von Triers „Dogville“ Anti-amerikanismus vorgeworfen. Der Film spielt in einem mit einfachen Mitteln in einer Fabrikhalle nachgestellten Dorf, von dem es heißt, es spiele in Amerika, gemeint aber sei die Welt als Experimentierfeld, auf dem der Regisseur die Strukturen von Gewaltentwicklung nachzeichnet. Hierher kommt eine Frau namens Grace; sie ist die Verkörperung der Gnade für dessen Bewohner, die sich dem plötzlich auftauchenden „Geschenk“ nicht gewachsen zeigen. Grace wird auf unvorstellbare Weise gedemütigt, versklavt, vergewaltigt. Man ist erschreckt – und erleichtert, wenn man das schließlich von Grace veranlasste jüngste Gericht in jenem Kinotheater von Triers erlebt. Doch bis zu diesem Showdown müssen wir es aushalten, dass Grace zum Opfer der Begierden, der Machtgelüste der Frauen und Sexualphantasien der Männer wird. Als ihr Vater, ein Mafioso, dem sie ursprünglich beweisen wollte, dass es sich lohnt, an das Gute im Menschen zu glauben, sie aus Dogville herausholen will, erlebt er mit, wie sich die erlittenen Demütigungen in Grace zu einem ungeheuren Rachedurst verwandeln und sie ihn an Grausamkeit noch übertrifft. Sie wird seine Geschäfte weiterführen – und nie mehr Opfer anderer sein. Was sie geopfert hat, ist der Glaube an das Gute und damit an eine Welt ohne den ewigen Mechanismus des Fressens oder Gefressen-Werdens.

Dass hier wirklich die USA gemeint sind und nicht einfach „die Welt“, wird deutlich durch entsprechende Bilder und Radioeinsprengsel.

Das Bild des Amerikaners als des Barbaren wird durch das Buch von Michael Moore „Stupid White Men“ bestätigt und wurde in Deutschland ein Bestseller, und sein Film „Bowling for Columbine“ feierte hier ebenso Kinotriumphe.

Doch gibt es nicht nur zwischen Deutschland und Amerika Kränkungs geschichten. In Japan wurde Sofia Coppolas „Lost in Translation“ noch vor dem Filmstart kritisiert, weil die Regisseurin lauter Japan-Klischees lie-

fere. Es ist ein leiser kleiner Film, der neben dem Oscar-Abräumer „Der Herr der Ringe“ immerhin einen bekam für das beste Drehbuch, und der ohne Gewalt auskommt. Das „Lost“ im Filmtitel deutet auf eine Menge von Verlorenheiten hin, die der Film thematisiert; seine Figuren sind verloren in einer Beziehung, in der Tiefe der Nacht, die nichts als Schlaflosigkeit bereit hält, verloren in einem anderen Land. Die japanische Kultur zeigt sich hier dem anderen Blick als völlig unzugänglich und wirft ihn auf sich selbst zurück.

*„Was also bei ‚Passion‘ in einem primär religiösen Kontext begann, wiederholt sich nun bei ‚Dogville‘ und ‚Lost in Translation‘ im Kontext einer nationalen Kränkung. Und noch eine merkwürdige Koinzidenz: Bei allen drei Filmen war der Aufschrei der Kränkung erfolgt, noch bevor die Bilder überhaupt zu sehen waren. Es ging, so scheint es, jedes Mal nicht darum, die Bilder zu kritisieren, sondern darum, sie gar nicht erst zuzulassen. Eine Strategie, die selber nur in einem fundamentalistischen Weltbild funktionieren kann“.*<sup>20</sup>

Es scheint so, als ob nicht etwa die Bilder eine Spannung ausgelöst hätten, sondern dass vielmehr Spannungen sich Filme ausgesucht hätten.

Der Filmkritiker Georg Seeßlen schreibt, dass man die Geschichte dieser cineastischen Kränkungen nicht verstehen könne, wenn man nicht zur gleichen Zeit das internationale Kino der Globalisierung als steten Fluss gegenseitiger Schmeicheleien ansehe:

*„Der fundamentalistische Christenfilm ‚Passion‘ stört den universalen Religionsbrei von ‚The Matrix‘; ‚Lost in Translation‘, stört das Nationalismen-Amalgam von ‚The Last Samurai‘; ‚Dogville‘, stört überhaupt die wohl dosierte Mischung von Intimität und Distanz in der Selbstkritik der amerikanischen popular culture“ (s. u.).*

Statt zur Fiktion einer Einheit gelangen die drei Filme auch formal zur Aussage einer scharfen Differenz; in Bezug auf das Weltkino könnte die entsprechende Aussage lauten: wir verstehen uns nicht.

## Bedeutungswandel des Kinos?

Dabei war das Kino einmal ein Ort auch der fremden Bilder, in die man reisen konnte und die das Bild des Anderen prägten, kurz: ein kulturelles Verständigungs-



mittel. Und daneben immer schon ein visuelles Unterwerfungsmittel, eine Einverleibungsmaschine. Nicht zuletzt auch eine Sinnmaschine, welche die traditionellen Fragen der Religion(en) aufnahm und Geschichten webte um die Suche nach Glück, Heil, Erlösung. Eine Sinnmaschine, die bestenfalls auch Horizonte eröffnete, die in den Alltag rückwirkten und neue Handlungsmodelle ermöglichte. Es ist ein nur auf den ersten Blick profaner Ort<sup>21</sup>, ein Ort, der uns in immer neuen Formen mit uns selbst und einem Anderen konfrontiert, einem Anderen in uns und außerhalb von uns. Immer schon verhandelte es das Verdeckte und Versteckte, ließ die Zivilisation der lust- und gewaltvollen Triebe brüchig erscheinen und Bild werden, was wir lieber nicht sehen würden. Als Medium der Oberfläche brach es diese auf und ließ Gestalt werden, was formlos und ungebannt innen lauerte. Es hatte immer schon das Zeug zur Rebellion und Gegenkultur, konnte sich aber genauso gut innerhalb der Regeln des Marktes prostituieren. Vielleicht suchen wir im Kino ja keine anderen Welten, sondern Spiegelbilder: und genau so sieht es dann auch aus.

Eine Hoffnung möchte ich ans Ende dieser Ausführungen stellen. Der Film, obwohl auf den materiellen Realismus angewiesen, den er vorfindet, war auch schon immer aus dem Stoff, aus dem die Träume und die Alpträume sind. So können seine Bilder auch zu einem Tanz auf der Oberfläche werden – einer Oberfläche, die allerdings eher einem Meer mit Packeis gleicht als einem Parkett. Im Tanz und im Spiel eines Films können Wirklichkeiten und Sehnsüchte Fleisch werden, die interkulturell verstanden werden und so auch immer eine Gegenwartlichkeit, eine andere Welt frei setzen, die in der vorhandenen nicht einfach aufgeht.

In diesem Sinn können Kino wie Kirche, trotz mancher Kurzschlüsse wie in „Passion“, Orte bleiben, die Differenz und Fremdheit – manchmal auch schmerzhaft – erfahrbar und begehbar machen und die Vision einer anderen Welt wach halten.

Im Mittelpunkt des Films „Passion“, im Fluchtpunkt jeder Kirche steht ein Kreuz; der hier sichtbare, erniedrigte Gott hat alle Kränkungen der Welt auf sich genommen. Er ist der Gegenentwurf zu einem Terror, der Ungläubige tötet und den Gläubigen eine Gottesdiktatur verordnen möchte. Er ist aber auch ein Gegenentwurf zu einer amerikanischen Kreuzzugs-Politik, gegen alle Kriege, die vorgeben, gegen „das Böse“ zu sein und dabei selber Böses schaffen. Dass wir Christen uns zu diesem

erniedrigten Gott bekennen und zu unserer Hoffnung auf eine erlöste Welt, wird vielleicht keine Kriege abschaffen und den Kampf gegen den Terror nicht überflüssig machen. Aber wir können uns der eigenen Gewaltgeschichte gegen Abweichler, Juden und Muslime bewusst werden. Wir können lernen, die Funktionsmechanismen der Gewalt, wie sie sich auch in den Bildern des Kinos zeigen, zu verstehen und Wege zu suchen, Gewalt anders als durch Gewalt zu überwinden.

Der Glaube kann zur Bewahrung jener Werte helfen, die der Terror zerstören will. Visionen der Gewaltüberwindung werden im Kino wie in der Kirche sichtbar. Hierin ist auch die gesellschaftliche Funktion von Kino und Kirche begründet: denn ein Volk ohne Visionen geht zugrunde.

#### Anmerkungen

<sup>1</sup> „Filme als Schlüssel zur Hermeneutik des Zeitgeistes“. Vortrag während der Tagung der DEAE zum Thema „Kirche statt Kino? Sinndeutung und Religion im Film als religionspädagogische Herausforderung“ am 24.4.2003 in Koblenz/Vallendar von 9–10.30 Uhr

<sup>2</sup> Siehe dazu: Inge Kirsner/Michael Wermke, Zum Einstieg: Filme – Animation oder Analyse?; Andreas Mertin, Mord und Totschlag. Kulturwissenschaftliche Betrachtungen zum Verhältnis von Medien und Gewalt, in: d.V./Michael Wermke, Gewalt. Filmanalysen für den Religionsunterricht, Göttingen 2004, S. 7–11 u. S. 22–30.

<sup>3</sup> Siehe dazu Kaspar Maase, Die Evolution frisst ihre Kinder. Von der „Diktatur der Halbstarke“ zum Terror der Lernschwachen, in: FAZ, 4.6.2002; und ders.: „Kinder als Fremde – Kinder als Feinde“. Halbwüchsige, Massenkultur und Erwachsene im wilhelminischen Kaiserreich, in: Historische Anthropologie, Heft 1, 1996.

<sup>4</sup> Zit. nach Michael Wermke, Gewalt, 2004, a.a.O., S.8, vgl. Resolution des Kongresses ‚Mediengewalt: Handeln statt Resignieren‘, München 25.07.2002, <http://www.schulberatung.bayern.de/erfurt1.htm#resoll>

<sup>5</sup> Kaspar Maase, s.o., FAZ vom 4.6.2002.

<sup>6</sup> Günther Rohrbach, Die Büchse der Pandora. Das Kino allein macht noch keine Mörder, SZ, 11./12.5.2002

<sup>7</sup> Zum Thema des „Un-“, bzw. „Unterbewussten“ bei der Filmwahrnehmung siehe: Dirk Blothner, Erlebniswelt Kino. Über die unbewusste Wirkung des Films, Bergisch Gladbach 1999.

<sup>8</sup> Peter Weibel, Wenn Literaten Literaten vorwerfen, sie seien Literaten. Du sollst dir ein Bild vom Bildnis machen: ...über falsche Schuldzuweisungen und einen reflektierten Umgang mit den Medien, in: SZ, 2.5.2002

<sup>9</sup> Zur medialen Ausbeutung gehört auch die Instrumentalisierung der Unsicherheiten und Ängste, die von einer oberflächlichen Mediendebatte aufgenommen und geschürt werden.

<sup>10</sup> Einen Sonderfall stellt ein Film wie Gaspar Noes „Irreversibel“ (F 2002) dar, wo eine Aussage wie Weibels Statement von der Re-

versibilität der Bilder eingeschränkt werden muss. Auch hier wird „ein Bild in ein anderes überführt“, aber der Film wird umgekehrterzählt. Schockartige Bilder der Gewalt, ein Totschlag, eine Vergewaltigung, sehen wir gleich zu Beginn; danach wird (rückwärts) die Geschichte der Protagonisten erzählt, das letzte/erste Bild ist ein ‚heiles‘, das seinen paradiesischen Charakter durch das Wissen um das Ende endgültig verliert: „Die Zeit zerstört alles“ ist das Vor- und Nachwort des gewaltigen, irreversiblen Films.

<sup>11</sup> Fritz Göttler, *Rituale der Gewalt*, SZ, 30.4./1.5.2002

<sup>12</sup> Siehe dazu die psychoanalytische Studie von Ute Benz, *Jugend, Gewalt und Fernsehen. Der Umgang mit bedrohlichen Bildern*, Berlin 1997

<sup>13</sup> Zitiert nach Michael Wermke, *Gewalt*, 2004 (a.a.O.), S.10.

<sup>14</sup> Georg Seeßlen, *Bad Religion im Popcorn-Palast*, in: *epd-Film 4/2004*, S. 25

<sup>15</sup> Karsten Visarius, *Visionärer Kult des Blutes...*, in: *epd Dokumentation Nr. 13, Kontrovers: Mel Gibsons Film „Die Passion Christi“*, Ffm 23.3.2004, S. 7.

<sup>16</sup> Siehe dazu: Matthias Drobinski, *Der erniedrigte Gott*, *Süddeutsche Zeitung* vom 8./9. April 2004, S. 4.

<sup>17</sup> Vgl. d. Verf., *Von der Verabschiedung Gottes zum Verlust des Subjekts. Das neue Leiden im Film*, in: Andreas Mertin (Hrsg.), *Magazin für Theologie und Ästhetik*, Heft 15, 2002; dies./Ludwig Laibacher, *Die Schicksalsthematik in der Gegenwartsliteratur*, in: *zeitzeichen*, 3. Jg., Januar 2002, 51–53.

So ist z.B. der Boom der deutschen Komödien, die mit Doris Dörries „Männer“ (1985) begann und in Sönke Wortmanns „Der bewegte Mann“ (1994) seinen Höhepunkt hatte, längst Geschichte; zukunftsweisend sind jetzt Regisseure wie Fatih Akin, der nicht erst in seinem Berlinale-Gewinner „Gegen die Wand“ harte Geschichten aus der sozialen Wirklichkeit eines multikulturellen Deutschland erzählt, voll Blut und Gewalt, die unter die Haut gehen. Davon erzählte Akin bereits 1999 in „Kurz und schmerzlos“, vgl. d. Verf./Ludwig Laibacher, *Das Bewegte Bild. Fragmente einer Chronologie des deutschen Films*, in: *forum medienethik, Kino – Spiegel des Zeitgeistes?*, 1/1999, 25–29.

<sup>18</sup> Vgl. Georg Seeßlen, *Das Kino, die Kränkungsmaschine*, in: TAZ Nr.7328 vom 6.4.2004, S.15–16

<sup>19</sup> Vgl. Jürgen Jaisle, *Cinema dolorosa: Mel Gibsons passionierte Gewalt – Versuch einer Rezeptionsverweigerung*, in: *epd-Dokumentation Nr.13*, 23.4.2004 (a.a.O.), S.14–16.

<sup>20</sup> Georg Seeßlen, *Das Kino, die Kränkungsmaschine*, in: TAZ vom 6.4.2004

<sup>21</sup> Bis zum Erscheinen des Ortes „Kino“ ließen sich drei Formen des öffentlichen Raumes voneinander unterscheiden: der sakrale Raum (Kirche; für den Bürger mglw. 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 19.6.1999 im Kommunalen Kino während des 28. DEKT 1999).