

1.) Zur besonderen Position des Films innerhalb der Kunst

Innerhalb der protestantischen Religion und ihrem Verhältnis zu Kult und Kunst nimmt der Film eine besondere Rolle ein. Der Film ist das Medium des 20. Jahrhunderts und bedarf so innerhalb der Künste einer besonderen Eigenwahrnehmung.

Die Welterfahrungen heute basieren meist auf medial vermittelten Wahrnehmungen. Der Mensch ist auf dem Wege zu neukonstruierten (virtuellen) Wirklichkeiten. Realität ist nur noch im Plural - als „Wirklichkeiten“ - zu „haben“.

Der Film bereitet dieser Entwicklung den Weg. Seine Geburt erfolgte aus dem Geist der Moderne, er ist das erste vom Industriezeitalter hervorgebrachte Medium. In vielem ist der Film der Repräsentant der Epoche seines Ursprungs.

Gegenüber den „alten“, etablierten Künsten ist die Kinematographie auch insofern eine Kunst der Moderne, als sie ihren Erfolg nicht mehr dem Auftragswesen der Kirchen im Abendland verdankt. Die Filmkunst ist eine in ihren technischen und ästhetischen Wurzeln säkulare, dem damit verbundenen Selbstverständnis gemäß autonome Kunst.

Der Film ist ein „Bastard“, der sich in seinen Anfängen manchmal selbst beschnitten hat, was die Wahl seiner Sujets anging. Die Themenwahl rekrutierte sich häufig aus dem religiösen Bereich - so entstand 1897 der Film „Leben und Passion Christi“ durch die Filmpioniere Lumiere, lebende Bilder, deren Zusammenhänge die Zuschauenden aufgrund ihres damals noch vorhandenen Grundwissens selbst ergänzen konnten. Das monumentale Stummfilmepos „Intolerance“ von D.W. Griffith (USA 1916) erzählt mehrere Geschichten über menschliche Intoleranz in unterschiedlichen Zeitepochen und schneidet immer wieder Szenen aus dem Leben Jesu dazwischen. Daneben gab es natürlich auch bereits die ersten Science-Fiction-Filme, angefangen bei der „Reise zum Mond“ von George Méliès. Er griff in die Trickkiste und legte so einen weiteren Grundstein für die Entwicklung des Films als eigene Kunstform.

Für den Gebrauch ausschließlich filmischer Mittel plädierte der Filmtheoretiker Siegfried Kracauer in seiner „Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit“ (1960). Er lehnte alle unfilmischen Mittel ab, wie sie seiner Meinung nach die theatralischen Literaturverfilmungen und manche Vertreter des expressionistischen Films gebrauchten.

Ronald Holloway zeigte in seiner Dissertation „The Religious Dimension in the Cinema“ (Hamburg 1972) die parallele Entwicklung des Films und dem allgemeinen Stand der Technik auf.

Der Film ist die Erfindung einer hochtechnisierten Gesellschaft - daher seine erfrischende Traditionslosigkeit. Er spielt mit allem Vorfindlichen, mit Religion, Mythen, Märchen, ein Erbe, der seiner Erbmasse jedoch nicht gleich wird.

Diese theoretische Autonomie ist beschränkt durch die praktische Abhängigkeit des Films vom Markt. In einer Zeit, in der die Subventionierungen von außen, die in Europa auch den unpopulärerem Filmformen ihr Dasein erleichtern, immer knapper werden, liegt der Einwand nahe, daß es um die Freiheit des künstlerischen Individuums gerade jetzt schlecht bestellt ist. Dazu ein Wort von Paolo Flores d'Arcais (in: Das freigesetzte Individuum, Freibeuter 61, Berlin 1994, S. 15):

„Gerade, weil wir den freien Willen des Individuums als „fast nichts“ erkennen müssen, wird es um so nötiger, das bedrohte, kleingeteilte Gelände der Autonomie zu beschützen und zu pflegen durch liberale Institutionen, in einer Gesellschaft, die sich selbst als offen begreift.“

Der Einsatz für die Autonomie der Kunst ist gleichzeitig ein Einsatz für die Autonomie des Individuums und verbindet sich so mit dem aufklärerischen Anspruch des Protestantismus, der sich auch als Bildungsreligion und Religion der Freiheit sieht.

Der Film ist ein Freibeuter, der sich nimmt, was er braucht und dabei tut und wirkt, wie und was er will.

Er ist eine Herausforderung für die Theologie, unter anderem aus dem Grund, den der italienische Regisseur Frederico Fellini so bezeichnet hat: „Das Kino ist eine göttliche Art und Weise, Geschichten zu erzählen, dem Herrgott Konkurrenz zu machen“. Beide Erzählgemeinschaften können jedoch bei aller Konkurrenz miteinander ins Gespräch gebracht werden.

Von den anderen Künsten, die der Tendenz nach über sich selbst hinausweisen, unterscheidet er sich auch darin, als er an der physischen Oberfläche der Dinge haftet. Der Film ist die vollkommene Inkarnation religiöser Gehalte und Ideen, sofern er sie in irgendeiner Weise thematisiert. Er weist nicht über sich selbst hinaus, sondern verweist immer auf sich selbst. Einem möglichen Einwand - wie „film is not the screen“ und wird erst zu einem solchen in den Köpfen der Rezipierenden - könnte man entgegen, daß auch der Kopf, der die Bilder zusammensetzt, in Körper-Bildern denkt. Abstraktion steht gegen Realisation.

2.) Die Wiederentdeckung der Religion im Film?

Und die „Wiederentdeckung der Religion“? Ist es einfach mit allgemeiner Sinnkrise / Orientierungslosigkeit zu erklären, daß der „religiöse“ Film plötzlich wieder Hochkonjunktur hat? „Breaking The Waves“ von Lars von Trier (Dänemark 1996) wurde der Film des Jahres 1996, wie unter anderem eine Leserinnenumfrage von epd-Film ergab. Es ist die Geschichte eines Mädchens, das regelmäßig zu Gott betet und ihm alles erzählt, von ihrer Liebe, ihrem Schmerz, ihrer Sehnsucht. Sie erwartet Antworten und bekommt auch solche, die wir mit ihrer eigenen - etwas tiefergelegten - Stimme hören. Am Ende läuten gar riesige Glocken am Himmel, als nach ihrer Selbstopferung ihr Leichnam dem Meer übergeben wird. Hingabe, Opfer, Gebet, Absolutheit - eine neuzeitliche heilige Johanna.

Ein Priester, der seine Heiligkeit mit seiner Homosexualität in Einklang bringen muß, wurde in „Der Priester“ von Antonia Bird (England 1995) vorgestellt und begeisterte und erregte nicht nur betroffene katholische Kreise.

„Broken Silence“ erzählt die Geschichte eines Mönchs, der im Auftrag seiner Klostergemeinschaft in den fernen Osten aufbricht, sich dort mit einem Mädchen anfreundet und sie schließlich aufgrund ihres letzten Willens nach ihrem Tod verbrennt - gegen seinen eigenen Glauben, der besagt, daß der Verbrennungstod das ewige Leben verhindert.

„Klar, Jesus ist unser Retter und Erlöser“, meint sogar ein kleiner Bruder eines der von Larry Clark vorgestellten „Kids“ (USA 1996), ein Film, der es sonst gar nicht mit der Religion hat.

Wie steht es mit dem Bezug der hier jeweils dargestellten Religion zur (filmischen / realen?) Wirklichkeit? Ist es lediglich ein postmodernes Spiel, das alles spielerisch verarbeitet, was Wirklichkeiten (mit-) konstituiert? Ist Religion ein wiederentdecktes Urbedürfnis? Doch es gibt keinen Grund, von einer neuen Religionswelle zu sprechen; nicht nur der religiöse Film, alle möglichen Genres erleben zur Zeit ihre Auferstehung.

Als weitere fin-de-siècle-Erscheinung gibt es z.B. eine Renaissance der Science-Fiction-Filme als Variation apokalyptischer (Alp-)Träume. Diese kommen ohne transzendente Hintermacht aus, wenn sie ihre Außerirdischen auf die Leinwand schicken - wie es in „Independence Day“ (Roland Emmerich, USA 1996) oder in „Mars Attacks“ (Tim Burton, USA 1997) geschieht. Daneben gibt es noch die Masse an derzeitigen Literaturverfilmungen, von Goethe und Shakespeare bis Jane Austen, die eine vergangene Welt beschwören.

3.) Kult und Film

Es gibt also keinen einheitlichen Strang, Mainstream umfaßt potentiell jedes der eben genannten Genres. Auffällig jedoch ist die Selbstverständlichkeit, mit der religiöse Fragestellungen und Versatzstücke (wieder) angegangen werden - gerade auch in den sogenannten Kultfilmen¹. Und wenn es um Kunst und Kult gehen soll, wird es Zeit, wenigstens exemplarisch auf zwei Kultfilme einzugehen. Ich wähle ein Beispiel aus jüngerer und eins aus älterer Zeit. Aus dramaturgischen Gründen stelle ich zunächst Mutmaßungen über das Geheimnis des Erfolges von „Pulp Fiction“ (Quentin Tarantino, USA 1994) vor.

Zunächst ein Exkurs zum Begriff „Kult“:

Das Wort „Kult“ ursprünglich „Kultus“, hat dieselbe lateinische Wurzel wie die „Kultur“, beides kommt von „colere“: dessen Bedeutungsfeld reicht von „hegen und pflegen“ bis „tätig verehren“. Letzteres deutet bereits die mit dem Kultus verbundene Tätigkeit an. Der Kultus bezeichnet den Be-

¹ Der Begriff „Kultfilm“ findet sich so im toxikologischen Anhang des Grundlagenwerkes „Film verstehen“ von James Monaco (Reinbek bei Hamburg, 1980) nicht. Dafür gibt es den „Kulturfilm“ als „besonders in Deutschland gepflegte Art des Dokumentarfilms, bei dem zum Beispiel naturwissenschaftliche Themen dargestellt werden. Solche Kurzfilme wurden meist als Vorfilme im Kino eingesetzt, da sie als prädikatisierte Filme Steuerersparnisse brachten“ (S.397).

reich, in dem Religion als Begegnung mit dem Heiligen (ursprünglich) aktualisiert und dargestellt wird. Es ist der äußere Ausdruck der inneren Ehrfurchtshaltung dem Göttlichen gegenüber. Die Kulthandlungen sind meist an eine bestimmte Zeit, einen bestimmten Raum und oft auch an ein die Gottheit darstellendes Kultbild gebunden. Dabei können Worte, Gesten und deren Kombination zu komplexen Handlungen gleichzeitig Symbol des Heiligen selbst sein wie auch ein Mittel darstellen, das Göttliche gegenwärtig zu „machen“.

Hier sind wir schon längst wieder beim Kino angelangt. Die Bindung an eine bestimmte Zeit, einen bestimmten Raum verbindet die Filmauführung mit kulturellen Veranstaltungen aller Art, doch zu was ein „die Gottheit darstellendes Kultbild“ die Rezipierenden veranlassen kann, ist schon filmreif. Da läuft seit Jahrzehnten die „Rocky Horror Picture Show“ in deutschen wie in amerikanischen Kinos, und dazu gibt es eine Kultgemeinde, die zu bestimmten Anlässen bestimmte Handlungen tätigt, in dieser Hinsicht einer Art Gottesdienst vergleichbar.

Die Genese und die Wirkung eines Kultfilmes kann weder aus der Absicht der Filmemachenden noch aus dem Inhalt des Werkes oder aus seiner PR heraus erklärt werden. Manche Filme werden auf zukünftigen Kultstatus hin konzipiert und fallen beim Publikum durch. Film is not on the screen. Doch gibt es vielleicht drei Vermutungen über den Erfolg eines Filmes²:

- Crossover: Ein Film ist erfolgreich, wenn er mehrere Genußschemata bedienen kann und damit mehrere gesellschaftliche Schichten gleichermaßen anspricht (aus unterschiedlichen Gründen).
- Exotismus: Ein Film ist erfolgreich, wenn er eine andere Welt zeigt, in die man sich gefahrlos begeben kann (Milieustudien; Abenteuer).
- Kairos: Ein Film ist erfolgreich, wenn er zur richtigen Zeit kommt (dem Zeitgeist entspricht oder ihm etwas voraus ist).

² Siehe dazu den Vortrag von Frank Hiddemann über „Das Geheimnis des erfolgreichen Films“, gehalten am 19.10.96 im Rahmen des Seminars „Das Geheimnis des erfolgreichen Films“ vom 18.-20.10.1996 in Falkenstein (Veranstaltung des Landesfilmdienstes in Hessen, Institut für Medienpädagogik, Franz Josef Röll).

3a) „Pulp Fiction“

„Pulp Fiction“ erfüllt alle diese genannten Kriterien.

„In einer derart ironiegesättigten Zeit, in der Kneipenbesucher, Studenten, Bankangestellte und Journalisten gleichzeitig Filme toll finden, die, wie „Pulp Fiction“, im Grunde nur von anderen Filmen handeln...“, so beginnt ein Satz des Journalisten Christian Kracht im „Spiegel“ (41/1996, 249).

Diesen Satz möchte ich fortsetzen und ergänzen: auch Theologinnen und Theologen, Kids jeglichen Alters, Philosophen und Literaturwissenschaftler lobten den Film, wenn auch - vielleicht - aus unterschiedlichen Gründen (oder aus denselben, nur besser „getarnten“).

Wenn ich in der kirchlichen Bildungsarbeit nach geeigneten Filmen gefragt werde, die den Zeitgeist am treffendsten widerspiegeln und auch eine religiöse Zugangsweise erlauben, so rate ich zunächst einmal zu „Pulp Fiction“. Meist sind die Fragenden Personen, die den Film nicht kennen, und nur davon gehört haben, wie unverhältnismäßig grausam er sein soll und wie sehr er die Lust an der eigenen Grausamkeit feiere.

Was auf den ersten Blick ebenfalls auffällt, ist die Beschäftigung des drei Geschichten „parallel“ erzählenden Films mit religiösen Fragen, wenn auch auf sehr ungewöhnliche Weise.

(Wir sehen die beiden Berufskiller Vincent und Jules auf dem Weg zur Arbeit, zwei philosophierende Marx-Brothers, sie unterhalten sich über Hamburger, kulturelle Differenzen, Fußmassagen, oralen Sex und den korrekten Verzehr von Pommes Frites, ehe sie drei Menschen erschießen, die über einen Drogendeal versucht haben, ihren Chef Marsellus hereinzulegen.

Den Bibelspruch aus Hesekiel, den der Killer vor Ausübung seines Berufs stets den Opfern vorsagt, hat der Regisseur nicht etwa im Alten Testament gefunden, sondern in einem Kung-Fu-Film. Nur der letzte Teil aus Hesekiel 25,17 stimmt mit der Jules-Version überein. Doch das ist Jules nicht wichtig; wie er am Ende sagt, fand er den coolen Spruch einfach der Situation angemessen. Der ganze Film ist eine große, von Insiderwissen überquellende Hommage: Kino aus dem Kino geboren.

Gott kann das Unmögliche möglich machen; was dem einen ein Wunder ist, hält der andere für einen irren Zufall. (Eine ironische Kommentierung

des Problems der subjektiven und situationsbedingten Konstruktion religiöser Deutung!) „Wir sollten mausetot sein“, sagt der betroffene, seltsamerweise vom Kugelhagel eines der sich wehrenden Opfer nicht getroffene Jules zu Vincent. Vincent kann das wunderliche Gebaren Jules nicht nachvollziehen, noch viel weniger, als dieser dadurch Zweifel an seinem Beruf bekommt. Vielleicht wird aufgrund dieser Zweifel der vierte im Raum befindliche Junge Marvin zunächst nicht erschossen, sondern im Auto mitgenommen.

Vincent unterhält sich ein bißchen mit Marvin, den Revolver nach hinten auf ihn gerichtet. Jules fährt über einen Huppel, versehentlich löst sich ein Schuß aus Vincents Revolver, das Gehirn des mitten ins Gesicht getroffenen Marvin verspritzt im Auto. Großes Fluchen, wegen der angerichteten Schweinerei, die von außen sichtbar ist und ihnen bald die Polizei auf den Hals hetzen wird. Jules hat die Idee, das Auto zunächst in die Garage seines Freundes Jimmie zu fahren (der von Tarantino selbst gespielt wird). Doch wird Jimmies Frau bald nach Hause kommen, sie soll nichts von den dunklen Geschäften ihres Mannes mitbekommen. Deshalb wird der „Wolf“ angufen (Harvey Keitel), der große Problemlöser des Bosses. Er löst das Problem, indem er die beiden Killer das Auto penibel putzen läßt. Nach dieser Schwerarbeit haben Vincent und Jules ihr Frühstück verdient, und just landen sie in jenem Restaurant, wo Pumpkin und Honey Bunny sich gerade zum Überfall auf die Restaurantbesucher entschließen. Die anfängliche Rahmenhandlung schließt sich, als Pumpkin mit Jules an den Falschen gerät, der durch einen auf ihn gerichteten Revolver schwerlich einzuschüchtern ist. Gleich darauf kehrt sich die Situation um; jetzt ist Pumpkin der Bedrohte, und als Jules seinen Hesekiel losläßt, sieht man ihn als nächstes Opfer, doch Jules interpretiert den Spruch nun anders. Er läßt die beiden mit guten Ratschlägen ziehen, und wir erleben den finalen Abgang von Vincent und Jules.)

Religiös thematisiert werden:

- Wunder: Der eine erlebt es so, daß Gott persönlich vom Himmel herabsteigt und den Verlauf der tödlichen Kugeln umlenkt; der andere sagt, solche Dinge kommen vor, wir haben halt Schwein gehabt.
- Theodizeefrage: „Du bist über einen Huppel gefahren“, verteidigt Vincent seine Ungeschicklichkeit, die zum Tod der Geisel geführt hat. Die Dinge geschehen einfach so, das Leben wird bestimmt durch (Un-) ge-

schicklichkeit und Zufall, keine Handlung folgt zwangsläufig der nächsten, keine Tat hat bestimmte Folgen und keiner bekommt, was er verdient.

Bekehrung: Das Wunder führt bei Jules zur Umkehr. Den biblischen Text, den er zur Inszenierung seiner Mordtaten gebraucht hat, dient nun der Bekehrung eines anderen Gangsters. Er sieht das Hesekiel-Zitat nun als Aufforderung, zum „guten Hirten“ zu werden. Genausogut könnte dieser Szenenwechsel jedoch ein neues Spiel sein, das schon bald von einer weiteren Inszenierung des Textes abgelöst werden wird. Es gibt keine „endgültige“ (Er-)Lösung.

Daß dieser Film funktioniert, als Publikums- und als Kritikererfolg, liegt wohl zum großen Teil an seiner einzigartigen Komposition, seinen starken Dialogen, dem Humor, der Filmmusik, den Schauspielerinnen und Schauspielern, denen Tarantino die Rollen auf den Leib geschrieben hat.

Die Zutaten stimmen, und die Mischung macht den Meister. Es ist die Doppelcodierung, die diese postmoderne Collage funktionieren läßt. Es gibt jede Menge Zitate, die man analysieren und / oder die man auch einfach nur genießen kann, unabhängig vom Bildungsstand.

Der Filmkritiker Peter Körte schreibt dazu:

„Tarantinos noch überschaubares, aber umso Farbigeren Universum ist eine kleine Welt aus zweiter und dritter Hand. Kein omnipotenter Schöpfer waltet darin seines Amtes, sondern ein postmoderner Bastler, der weiß, daß alles schon mal dagewesen ist, und dem die Schöpfung eher ein Chemiebaukasten als eine einsame Vision ist. Die Regisseure und Autoren haben die Genre-Muster bisher nur verschieden interpretiert. Es kommt darauf an, mit ihnen zu jonglieren und zu zitieren, bis alles auseinanderfliegt und aus den Trümmern etwas Neues entsteht“³.

In diesem Baukasten ist für jede/n was enthalten, deshalb spricht er die unterschiedlichsten Leute auf verschiedensten Ebenen an.

„Pulp Fiction“ ist eine Schöpfung der Popkultur und des Fernsehzeitalters, der Serien (wie Beavis und Butt-Head) und der Rocksender, der Cartoons und der B-Movies. Er ist ein Film, der dem Zeitgeist und der Medien- und

³ Peter Körte, Wenn Killer zu viel in der Bibel lesen. Ein filmisches Anagramm aus drei Geschichten: Quentin Tarantinos „Pulp Fiction“, in: Frankfurter Rundschau, 3.11.1994.

Weltwahrnehmung entspricht, der desillusioniert und mit Illusionsverlusten spielt, ohne an die Leerstelle neue Entwürfe zu setzen. Er spielt mit sogenanntem Tiefsinn genauso wie mit allem anderen, stellt Tiefsinniges auf die gleiche Ebene wie Banales. „Pulp Fiction“ schafft nichts Neues, sondern mischt die Elemente neu.

3b) „Terminator II“

Ebenso wie „Pulp Fiction“ gelang der Figur des Terminators der Crossover, wer sich bis dahin von „geilen Gewaltfilmen“ mit Arnold Schwarzenegger und Co. voll Unverständnis abgewandt hatte, mußte nun zumindest eingestehen, daß mit dieser Neubearbeitung des Themas „Zweite Schöpfung“ neue ästhetische, philosophische und religiöse Zugänge geschaffen worden waren.

Der „Terminator II“ (James Cameron, USA 1991) bringt ein stellvertretendes Opfer für die Menschheit. Der Maschinenmensch wird in die Vergangenheit Zurückgebeamt, um einen zehnjährigen Jungen zu beschützen, der später einmal die Welt retten soll und auf den zwecks Tötung ein weiterentwickeltes Terminator-Modell angesetzt ist. Der „gute“ Terminator kann den „bösen“ vernichten und muß sich am Ende selbst opfern, damit aus seinem Material und den darin gespeicherten Informationen später nicht doch die menscheitsbedrohenden Maschinenmenschen gemacht werden können.

Drei Szenen aus „Terminator II“: John Connor, der die nach einer Atomkatastrophe Überlebende Menschen gegen ein Heer von Maschinen anführt, schickt aus dem nächsten Jahrtausend einen umprogrammierten Maschinenmenschen in unsere Zeit. Er soll den zukünftigen Retter der Menschheit bewahren, den ein weiterentwickeltes Terminatormodell töten soll. - Die Mutter des jungen John Connor hat eine Vision. Eine Atomkatastrophe zerstört die Erde und tötet viele Menschen. (Unter dem Motto „No Fate“ versucht sie dies im Alleingang zu verhindern; mit der Hilfe ihres Sohnes und des Terminators kann sie den Chip vernichten, aus dem einst die Maschinenmenschen werden sollen.) Am Ende bittet der Terminator darum, daß Mutter und Sohn ihn „terminieren“, da er der letzte Chipträger ist.

Zu der Gestalt der beiden konkurrierenden Maschinenmenschen schreibt Peter Sloterdijk:

„Schon jetzt ist Arnold nur noch historisch interessant, ein Kuriosum aus der Zeit der stoischen Rabauken. Die Zukunft, daran ist kein Zweifel, gehört seinem verwandlungsfähigen Gegenspieler.

Eine ganze Filmhandlung lang blieb Arnold stur er selbst, mehr oder weniger demoliert, eine alteuropäische Maschine als Variante der aristotelischen Substanz, die neuzeitlich als fundierendes Subjekt wiederholt werden sollte. Ganz anders der smarte Gegenspieler, der wie ein Lehrsatz über den Vorrang der Struktur über die Leinwand spukt. Längst kann er alles werden, was er sieht; ausgestattet mit einem autopoietischen Formprogramm, reorganisiert er sich aus jeder Zertrümmerung. Was ihn zu einer Erscheinung macht, ist seine Fähigkeit, sich mit allem zu vereinigen, was er vernichten will. Er ist selbstreflexiv wie ein hegelianischer Automat und selbstlos wie ein Bhudda. In ihm ist Posthumanität vollendete Tatsache. Er ist die erste Maschine, die eine Mystikerin sein könnte. Um sie zu deprogrammieren, muß man die Elemente selbst bemühen...“⁴.

4.) Kult-Kultur-Protestantismus

Sieht man den Kulturprotestantismus (nach seinem traditionellen Verständnis) als den Versuch einer Synthese zwischen Christentum und Kultur an, so könnte man seine Gestalt mit der des neuentwickelten Terminators vergleichen. Es ist eine wandlungsfähige Maschine, die keine eigene Identität hat, dafür aber die Fähigkeit, sich alles und allem anzugleichen. („Was ihn zu einer Erscheinung macht, ist seine Fähigkeit, sich mit allem zu vereinigen, was er vernichten will.“) Dies bedeutet für ein Christentum mit derselben Angleichungsfähigkeit (sich alles anzugleichen, sich allem anzugleichen) den Verlust eigener Identität und somit die Selbstvernichtung.

Dagegen setze ich das Bild des „alten“ Terminators. Er steht für die Autonomie, die Fähigkeit der Auseinandersetzung ohne völlige Angleichung. Er ist der traditionelle Maschinenmensch, der seinen Schützling John

⁴ Peter Sloterdijk, Sendboten der Gewalt. Zur Metaphysik des Action-Kinos. Am Beispiel von James Camerons „Terminator 2“, in: Andreas Rost (Hrsg.), Bilder der Gewalt, Frankfurt: Verlag der Autoren, 1994, S.31f.

Connor im Lauf des Films fragt, warum Menschen weinen würden. Der Junge kann es ihm nur schwer beantworten, da gemeinsame Erlebnis- und Gefühlskategorien fehlen. Am Ende, als sich Arnold von John verabschiedet und der Junge weint, wischt er ihm eine Träne von der Wange und sagt: „Jetzt weiß ich, warum ihr Menschen weint. Aber das ist eine Sache, die ich niemals tun kann...“

Die Autonomie der jeweiligen Welten bleibt so erhalten, die Maschinen- und die Menschenwelt bleiben trotz mancher Zwischengänger voneinander getrennt. Doch über diese grundsätzliche Trennung hinweg ist ein Dialog möglich, ein Verstehen des anderen bei aller Unfähigkeit (und Unwilligkeit), ihm gleichzuwenden.

Dieses Modell könnte eine Chance für die Theologie sein, mit dem Film in einen Dialog zu treten. Nicht mit den alten Begriffen und Formeln an ein neues, andersartiges Phänomen herangehen, um bekannte Struktur analogien wiederzufinden. Oder wenn dies geschieht, es unter dem Vorbehalt tun, daß der theologische Zugang zum Film immer nur ein möglicher unter vielen anderen und insofern genauso relativ ist. Der Film als autonomes Kunstwerk kann der Theologie viel mehr geben - an Fragestellungen und Zugängen hinsichtlich der Wahrnehmung(en) und Wirklichkeitserfahrungen - als seine Betrachtungsweise unter dem Aspekt der „impliziten Religion“. Es ist nicht unbedingt sein Sujet, sondern seine Sprache, die Art und Weise, wie er seine Geschichte(n) erzählt, die der Theologie immer neue Zugänge zur Wirklichkeit vermitteln kann.

„Eine theologische Wahrnehmung der Kunst darf nicht intentional sein, sondern kann nur im Hören und Zuschauen dessen bestehen, was Kunst über die Wirklichkeit aussagt“, meint der Theologe Wolfgang Erich Müller. Der Film ist ein ausgezeichnete Partner in Hinsicht auf Wirklichkeitserfassung. Die Pluralität der Lebensentwürfe und die Schwierigkeit, sie zu erfassen und zu benennen, macht er besonders deutlich. Der Film steht gegen theologische Eindeutigkeiten und Zuweisungen, die den Verlust von Wirklichkeitssinn zur Folge haben.

Die Zukunft, schreibt Sloterdijk, gehört im "Terminator 11" dem wandlungsfähigen Gegenspieler, der die Möglichkeit unendlicher Transformationen besitzt. Auch die neuen Kulturprotestanten, die eine Erscheinung des ausgehenden 19. Jahrhunderts auf ihre Verwirklichungsmöglichkeit

Ende des 20. Jahrhunderts hin überprüfen wollen, sehen im Kulturprotestantismus die Chance der Gegenwart, das sich ansonsten selbst überlebende Christentum zu transformieren. Doch dies kann nicht mit den alten Begriffen und Systemen geschehen. Weder eine radikale Diastase noch eine vereinheitlichende Synthese kann die Lösung für den Umgang der Theologie mit der Kultur sein. Doch müssen gerade innerhalb des Protestantismus, dessen „einzige Kontinuität die Veränderlichkeit“ (Friedrich Schlegel) ist, hierfür neue Kriterien gefunden und neue Standortestimmungen vollzogen werden - gerade gegenüber einem Medium wie dem Film, das gut ohne Theologie auskommt. Doch lässt sich der Film durchaus von ihr anregen - eine Anregung, die der Theologie umgekehrt ebenfalls guttäte.

„Die Religion gehört der Kirche nicht“, sagte der Künstler und Theologe Thomas Lehnerer. Ihre individuell und kulturell unverzichtbare Funktion nimmt die christlich-protestantische Religiosität heute nur dann angemessen wahr, wenn sie die Autonomie ästhetischer Gegenwelten achtet und sich aus dem eigenen Kern heraus immer wieder erneuert. Ihre Selbstbestimmung würde dann darin bestehen, Hinweis auf ein anderes sein zu können, ohne selbst ein anderes sein zu wollen.