

BILD – TON – WORT

Theologische Erwägungen zur Filmpredigt im Anschluss an Luther

Hans Martin Dober

Das Projekt Film-Predigt, dessen praktisch-theologische Rechtfertigung ich im Folgenden im Anschluss an Luther zu geben suche, ist in drei Bänden dokumentiert.¹ Insgesamt werden hier 50 ausgewählte Spielfilme aus unterschiedlichen Genres mit Predigten in ein Gespräch gebracht. Der Film ist jeweils am Samstagabend gezeigt worden, sei es in Kooperation mit dem örtlichen Kino, sei es im Kirchenraum. Den Film gesehen zu haben, ist aber keine notwendige Voraussetzung, die Predigt im Gottesdienst am darauffolgenden Sonntag zu verstehen. Denn sie geht in dichter Nacherzählung derart auf das Kunstwerk ein, dass sich, wer den Film noch nicht gesehen hat, innere Anschauungen von einzelnen Szenen und von seinem Verlauf machen kann. Wer ihn gesehen hat, wird die eigenen Erinnerungsbilder und Deutungsspuren an der Interpretation prüfen können, die die Predigt gibt. Ein Predigtnachgespräch hat sich immer wieder angeschlossen, um die Deutung des Films im Licht des Evangeliums zur Diskussion zu stellen.

1. LUTHER ALS MEDIENTHEORETIKER UND DIE PREDIGTAUFGABE

Lassen Sie mich mit einem kleinen Gedankenexperiment beginnen. Stellen wir uns einmal vor, Luther wäre ins Kino gegangen. Das ist hypothetisch, gewiss: ohne Anhaltspunkt an den damaligen Realitäten. Weder gab es schon den Film, noch gab es Kinos.² Aber es gab die Welt der Bilder innerhalb und außerhalb der Kirche, ihren liturgischen, innerkirchlichen und ihren privaten Gebrauch, den religiösen in beiden Sphären und den agitatorischen, polemischen im Bereich der (Kirchen-)Politik in Gestalt von Pamphleten, Karikaturen und Flugblättern. Auch gab es die Musik, die dem Reformator ein Katalysator

¹ HANS MARTIN DOBER, Film-Predigten (Dienst am Wort 127), Göttingen 2011; Filmpredigten II (Dienst am Wort 146), Göttingen 2012; Erlebnisse zu Erfahrungen bilden. Predigten mit Filmen im Gespräch, Berlin 2016.

² 1895 wird der erste Film in einem Kino von Paris gezeigt (JOCHEN HÖRISCH, Eine Geschichte der Medien, Frankfurt a.M. 2001, 296).

für alle möglichen Seelenzustände gewesen ist,³ eine Kunst auf Augenhöhe mit der Theologie.⁴ Wie hätte Luther das Kino beurteilt? Was von den Bildern und von der Musik zu halten und welcher Gebrauch dieser Künste sinnvoll ist – darüber hat er sich mehrfach verlauten lassen. Eine seiner Antworten ist: über den Gebrauch entscheidet der Rezipient.⁵ Diese lebenspraktische Anleitung Luthers zum Umgang mit den Künsten seiner Zeit dient mir als Orientierungspunkt für die Frage, welche theologischen Gesichtspunkte sich für die Option von Filmpredigten erarbeiten lassen.

Zwei Fragenkomplexe sind mit der Themenstellung meines Beitrags verknüpft, die beide Aktualität beanspruchen und im Rückbezug auf Luther konturiert werden können. Die eine Frage betrifft die innerkirchliche Kommunikation des Evangeliums und lautet: Wie lässt sich heute so predigen, dass die Fragen zeitgenössischer Hörer (sofern man sich davon eine Vorstellung machen kann) angesprochen und in die Perspektive der frohen Botschaft gestellt werden? Die andere Frage betrifft die so vielfältige wie ambivalente Erscheinung unserer Bild- und Medienkultur. Sie lautet: Wie lässt sich in der Flut der Bilder, zu der jedenfalls auch der Spielfilm gehört, Orientierung gewinnen?

2. PREDIGTEN BEDÜRFEN DES BEISPIELS UND DER ERFAHRUNG

Um die erste Frage zu beantworten, lässt sich – was den Rückbezug auf Luther betrifft – auf bestehende homiletische Arbeiten verweisen, von denen ich zwei bevorzugt nennen möchte.⁶ Die *fundamentaltheologischen Erwägungen zur Predigt* von Gerhard Ebeling betonen die vom Prediger nicht delegierbare Verantwortung, in einer hermeneutisch durch drei Spannungsverhältnisse gebildeten Konstellation ein »eigenes«, »konkretes« und »freies« Wort zu sagen. Dieses bestehe (die Spitze gegen die Barthsche Homiletik von 1932 ist unüberhörbar) nicht in der Wiederholung des biblischen Textes, sondern in

³ Vgl. die »Vorrede auf die Gesänge vom Leiden Christi«, in: Dr. MARTIN LUTHER sämtliche Schriften, hg.v. JOHANN GEORG WALCH, Bd. 14, Groß Oesingen 1987, Sp. 430 (ähnlich WAT 1, 490).

⁴ Vgl. den Brief an L. Senfl vom 1. 10. 1530 (WAB 5, 639,9–15.20f.).

⁵ Das gilt auch für die dramatischen Künste wie das Theater. Vgl. Luthers Antwort auf die Frage, ob es einem Christenmenschen fromme, Komödien zu sehen (WAT 1, 431f.).

⁶ Eine dritte Arbeit, die half, das Projekt Filmpredigt auf einen praktisch-theologischen Grund zu stellen, ist von REINER PREUL verfasst: DERS., Deskriptiv predigen! Predigt als Vergegenwärtigung erlebter Wirklichkeit, in: DERS., Luther und die Praktische Theologie. Beiträge zum kirchlichen Handeln in der Gegenwart (Marburger Theologische Studien 25), Marburg 1989, 84–112.

dessen »Fortführung«,⁷ für die der Prediger selbst die Verantwortung zu übernehmen hat. Die von Spannungen gesättigte Konstellation, aus der die Predigt sich herauswindet, ist als ein Zwischenraum zu denken zwischen »überliefertem und gegenwärtigem Wort«, »Glaubensinhalt und Lebenserfahrung«, »Glaubensgrund und Glaubensäußerung«.⁸

Der zweite für mich wegweisende, den Rückbezug auf Luther orientierende Text stammt aus der Feder von Dietrich Rössler. Er konturiert die von Ebeling gefasste Predigt Aufgabe, indem er die Notwendigkeit herausarbeitet, mit *Beispielen* die *Erfahrung* der Gegenwart zur Sprache zu bringen.⁹ Die Predigt dürfe sich nicht scheuen, die Erfahrung zu beschreiben, zu deuten und auf die Verheißungen zu beziehen, von denen die Texte der Bibel Zeugnis geben. Ohne die eigene subjektive Perspektive hier einzubringen ist das nicht möglich, wie ja auch jedes gewählte Beispiel schon die Signatur dessen trägt, der es zur Verdeutlichung seiner Rede heranzieht.

Es versteht sich, dass die Filmpredigt eine Möglichkeit unter anderen ist, dieser Herausforderung zu entsprechen. Denn Filme können als Zeugnisse gegenwärtiger Erfahrung verstanden werden, weil sie Geschichten erzählen, die das Leben schreibt. Das vermag auch die Literatur, doch es bestehen Unterschiede zwischen dem literarischen und filmischen Erzählen. Während die Literatur den Leser innehalten lässt, um nach vorn zu blättern oder zurück, unterliegt die Betrachtung von Filmen einem »zeitlichen Diktat«.¹⁰ 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. Die Filmvorführung bindet den Zuschauer an den eigenen Ablauf – der literarische Text wird erst durch die Leser in inneren Bildern zur Aufführung gebracht.¹¹ Und dazu müssen die Schriftzeichen dechiffriert werden.

⁷ GERHARD EBELING, Fundamentaltheologische Erwägungen zur Predigt, in: ALBRECHT BEUTEL u.a. (Hrsg.), Homiletisches Lesebuch. Texte zur heutigen Predigtlehre, Tübingen 1989, 68–83, 72.

⁸ Platon zufolge ist das »Zwischen« ein »wundersames/ortloses Wesen« (Parmenides 156d und 157a). Die Predigt sucht ihm in dem Maße, in dem sie Gestalt gewinnt, Struktur zu geben.

⁹ DIETRICH RÖSSLER, Beispiel und Erfahrung. Zu Luthers Homiletik, in: CHRISTIAN ALBRECHT/MARTIN WEEBER (Hrsg.), Klassiker der protestantischen Predigtlehre. Einführungen in homiletische Theorieentwürfe von Luther bis Lange, Tübingen 2002, 9–25.

¹⁰ MARTIN SEEL, Die Künste des Kinos, Frankfurt a.M. 2013, 120.

¹¹ Vgl. a.a.O., 120f. Auch Luther hat von inneren Bildern gesprochen, die allerdings »in Werken Dürers oder Cranachs [... ihre] Vorprägung erfahren« haben (WERNER HOFMANN [Hrsg.], Luther und die Folgen für die Kunst. Ausstellungskatalog Hamburger Kunsthalle, Hamburg 1983, 47): »Wenn ich von Christus höre, so entwirft sich in meinem Herzen das Bild eines Mannes, der am Kreuze hängt [...]« (Wider die himmlischen Propheten [1525], WA 18, 83). So wie Luthers Vorstellungen durch die Kunstwerke

Auf andere Weise ist auch ein Film auf dem Weg zur Predigt erst einmal (1.) als solcher zu verstehen, und das ist nicht immer ein einfaches Unterfangen. Weil die gesehene und gehörte Kombination von Bild und Ton unmittelbar begegnet, den Zuschauer in das Geschehen hineinzieht, ihn mit Rückblenden und Antizipationen konfrontiert, ist manchmal erst im Nachhinein der Zusammenhang des *plots* zu erkennen. Zu schnell folgt Szene auf Szene, zu verworren, hintergründig ist der Gang der Handlung etwa in Hitchcocks *North by Northwest*,¹² 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 der CIA, in das der Hauptdarsteller Cary Grant Schritt für Schritt hineingezogen wird.

(2.) kann erst der verstandene Film in der Predigt dicht nacherzählt werden: d.i. die produktionsästhetische Herausforderung, die auf die Frage antwortet: Wie macht man das – eine Filmpredigt? Die Nacherzählung muss nicht auf Kosten des Gefühlseindrucks gehen, den das Gesamtkunstwerk Film auf den Prediger als Zuschauer gemacht hat. Dieser wird vielmehr in der subjektiven Perspektive seinen Niederschlag finden, die der Nacherzählung eigen ist auch darin, dass Schwerpunkte gesetzt und Schlüsselszenen ausgewählt werden, in denen die vom Prediger wahrgenommene *Idee des Films* ihre Kondensation gefunden hat.¹³ Er muss sagen können, wovon dieser Film handelt, welche Fragen von ihm bearbeitet werden, die auch den Zuschauer angehen – manchmal auch *unbedingt* angehen –, und warum er seiner Bedeutung wegen dazu taugt, von der Predigt in ein Gespräch gezogen zu werden. Der Filmprediger wird Rechenschaft davon geben müssen, was das gewählte Kunstwerk für ihn *bedeutet*.¹⁴ Die dichte Nacherzählung des Films setzt hermeneutische Arbeit voraus, deren Gegenstand die menschliche Existenz, die Geschichte, die Kultur, die Religion sein kann.¹⁵

vorgeprägt wurden, die er kannte, sind heute die Vorstellungen vieler durch Filme vorgeprägt.

¹² *Der unsichtbare Dritte*; USA 1959.

¹³ Über den Begriff der Idee als Konstellation und seine Fruchtbarkeit für die Praxis einer Filmpredigt habe ich im abschließenden Essay zu meinen Filmpredigten I das Nötige gesagt (DOBER, *Film-Predigten* (s.Anm. 1), 136–158: 140–143).

¹⁴ Vgl. dazu: HANS MARTIN DOBER, *Zwischen Gesetz und Evangelium. Wie man über Filme predigen kann*, in: *Deutsches Pfarrerblatt* 2/2016, 84–89.

¹⁵ Als hätte ANDREAS KILB das Projekt Filmpredigt im Blick gehabt, schreibt er: »Beim Predigen [...] kommt es nicht darauf an, was ein Bild an sich zu sagen hat; es dient nur als Beweisstück für den Text« (DERS., *Die Seele passt in kein Universum. Filme von Malick, Stéphane Brizé und Pablo Larrain am Lido*, in: *FAZ* v. 8. September 2016, Nr. 210, Seite 9). Dieses Urteil greift aber zu kurz, wenn man mit ihm das Anliegen der Filmpredigt auf den Punkt bringen wollte: Zwar ist der Blick eines theologi-

(3.) sind dann die vom Prediger dargestellten Gehalte des Films in die Perspektive der Botschaft des Evangeliums zu stellen. Das hierfür orientierende Modell kann die von Ebeling so benannte *Fundamentalunterscheidung* der Theologie Luthers sein: Gesetz und Evangelium.¹⁶ Denn die Erfahrung, die der ausgewählte Film zur Darstellung bringt, kann im Sinne des *Gesetzes* als Erfahrung der Lebenswirklichkeit verstanden und durch die Predigt ins Licht der Verheißung des *Evangeliums* gestellt werden.¹⁷ So wird einerseits der *Nomos* als *eine* Konkretion dessen, was theologisch »Gesetz« genannt wird, anschaulich.¹⁸ Andererseits vermag sich in diesem Bezug auf die Lebenswirklichkeit die Tragweite der befreienden Botschaft zu erweisen. Beide Begriffe sind »geschichtliche Resultate« einer Bemühung, die »Wirklichkeitswahrnehmungen und deren Voraussetzungen, Folgen und Folgerungen in den Prozes-

schen Hermeneuten anders perspektiviert als der eines filmkritischen Ästheten, aber der theologische Hermeneut verwertet das Kunstwerk doch nicht einfach nur für die eigenen Zwecke, sondern vermag es als solches stehen zu lassen – das ist der Sinn der Metapher, mit Filmen *im Gespräch* zu sein. Auch geht es nicht darum zu zeigen, dass der Text immer Recht hat gegen das Bild, sondern es geht um *Ähnlichkeiten und Differenzen der Bedeutung von Text und Bild*.

¹⁶ Andere theologische Deutungsmodelle sind von Inge Kirsner, Hans-Martin Gutmann und Jörg Herrmann entwickelt worden. KIRSNER deutet die von ihr ausgewählten Filme im Licht des Begriffs der Erlösung (Erlösung im Film. Praktisch-theologische Analysen und Interpretationen, Stuttgart/Berlin/Köln 1996), GUTMANN nähert sich dem populären Film in einem symbol- und ritualtheoretischen Zugang (Der Herr der Heerscharen, die Prinzessin der Herzen und der König der Löwen. Religion lehren zwischen Kirche, Schule und populärer Kultur, Gütersloh 1998), HERRMANN orientiert sich an dem weiten Transzendenzbegriff, der Thomas Luckmanns Theorie der Religion trägt (Sinmmaschine Kino. Sinndeutung und Religion im populären Film, Gütersloh 2002). Auf die fundamentalen Begriffe Gesetz und Evangelium zurückzugehen bietet demgegenüber den Vorteil einer prägnanten Präzisierung des theologischen Erbes Luthers für die Predigtarbeit.

¹⁷ Ebeling hat eine ganze Reihe von Beispielen dafür gegeben, welche idealtypischen Situationen menschlicher Lebenswirklichkeit sich hier nennen lassen. Es kann hierbei um »Bewusstwerdung und Selbstfindung in Kindheit und Reifung« gehen wie um das »Erlebnis der Geschlechtlichkeit und die Beziehung zum Geschlechtspartner«, um das »Eingehen einer Lebensbindung« und die »Geburt des eigenen Kindes samt den daraus erwachsenden Aufgaben«, um die Erfahrung des »Todes der Eltern« und des »Abtretens der ganzen Generation vor einem«, schließlich um die »Aussicht auf das eigene Altern und Sterben« (GERHARD EBELING, Dogmatik des christlichen Glaubens Bd. 3, Tübingen 1982, 269).

¹⁸ *Tora* und *Ius* als die anderen beiden Akzentuierungen des aus dem paulinischen und lutherischen Gebrauch exegetisch erhobenen Gesetzesbegriffs spielen zwar in der Deutung der ausgewählten Filme keine Nebenrolle. Aber sie sind in stärkerem Maße spezifiziert als der Begriff des *Nomos*, den Ebeling mit dem hoch integrativen Terminus der »Lebenswirklichkeit« übersetzt hat. Vgl. dazu einlässlicher: DOBER, Filmpredigten II (s. Anm. 1), 11–44, bes. 11–22.

sen christlichen Glaubenslebens« zu verarbeiten.¹⁹ Um als funktionale Kategorien angewendet werden zu können, die *fundamental* sind insofern, als sie auf Grundlegenderes nicht zurückzuführen sind, bedarf es allerdings einer Interpretation unter Voraussetzung exegetischer und historischer Arbeit *in praktischer Absicht*.²⁰

Die genannten drei Arbeitsschritte werden, damit die Predigt dann als ein *ansprechendes Wort* gehört werden kann, unter dem leitenden Gesichtspunkt durchzuführen sein, dass für den Film, die Rezeption des Predigers und seine hermeneutische Arbeit wird gelten müssen: *de te fabula narratur*. M.a.W. muss der Film selbst schon solche Fragen aufwerfen, die als relevant für ein Verstehen historischer Situationen, der menschlichen Existenz, des Verhältnisses zu den anderen und zu Gott gelten können. Über diese Geltung zu entscheiden, liegt erst einmal in der Verantwortung des Predigers. Zu bewähren ist seine Entscheidung in den kommunikativen Prozessen der Rezeption seiner Predigt.

3. LUTHER UND DIE FOLGEN FÜR DIE KUNST

Auf die zweite eingangs gestellte Frage, wie sich in der Bilderflut der zeitgenössischen Medienkultur Orientierung gewinnen lässt, möchte ich mit Werner Hofmann eingehen, der die Folgen des reformatorischen Bilderstreits für die Kunst in der Moderne aufgezeigt hat. Zugleich nehme ich Hofmann als einen Verstehenshelfer in Anspruch, um Kriterien einer Filmpredigt im Anschluss an Luther zu gewinnen. Ihm zufolge hat Luther in die damals bestehende Problemlage derart eingegriffen, dass ein offener Diskurs über die Bilder mög-

¹⁹ So INGOLF U. DALFERTH, Die Mitte ist außen. Anmerkungen zum Wirklichkeitsbezug evangelischer Schriftauslegung, in: CHRISTOF LANDMESSER u.a. (Hrsg.), Jesus Christus als Mitte der Schrift. Studien zur Hermeneutik des Evangeliums (FS für Otfried Hofius), Berlin/New York 1997, 175–198: 184.

²⁰ Weder kommt man mit einzelnen Lutherzitaten schon weit genug wie etwa dem folgenden, das Neue Testament sei »nichts anderes als die süße Predigt der göttlichen Gnade, das Alte dagegen die widerwärtige Predigt des Gesetzes« (WA 9, 469,14–17). Oder etwas weniger scharf: »das Gesetz zeigt nichts als die Sünde und macht (die Menschen) zu Schuldigen und ängstigt so das Gewissen. Das Evangelium verkündigt aber den auf diese Weise Geängstigten die gewünschte Hilfe« (WA 56, 424,8–10) – noch wird eine ungebrochene Ausrichtung an Luther als »Predigtvorbild« heute noch möglich oder ratsam sein. Vgl. dazu schon DIETRICH RÖSSLER, Grundriss der Praktischen Theologie, Berlin/New York 1994, 398. Vielmehr wird gelten können: Wer am kategorialen Charakter der Begriffe »Gesetz« und »Evangelium« festhält, wird sie aufgrund der veränderten historischen Situation, und d.h. der in ihr entstandenen neuen Fragestellungen in der Theologie auch neu bestimmen müssen (vgl. dazu meine Auseinandersetzung mit E. Volkman, in: HANS MARTIN DOBER, Evangelische Homiletik. Dargestellt an ihren drei Monumenten Luther, Schleiermacher und Barth mit einer Orientierung in praktischer Absicht, Münster 2007, 45–52).

lich wurde, der bis heute zu keinem Ende gefunden hat. »Die Bilderbefragung, die [... Luther], Erasmus, Zwingli und Calvin vornahmen, stellt das Kunstwerk in den Raum der Fragwürdigkeit [als Würdigkeit, befragt zu werden ...], den es seitdem nicht verlassen hat.«²¹

Nicht nur die *Bildende Kunst*, auf die Hofmann sich beschränkte, steht seither im »Raum der Fragwürdigkeit«, sondern auch die *Musik* und der *Film*, der zu seiner Heraufkunft der technischen Reproduzierbarkeit bedurfte. Alle Kunstformen (auch die Literatur) sind hinsichtlich dessen, was sie darstellen und welche Wirkung sie ausüben, fragwürdig in einem doppelten Sinn geworden: einerseits haben sie sich im Zuge moderner Entwicklungen kritisch, verfremdend und innovativ zum Bisherigen verhalten und so die geltenden Konventionen, die ästhetischen und ethischen Normen in Frage gestellt. Andererseits ist aber – um mit Termini der Ritualtheorie Victor Turners zu sprechen²² – dieses anti- oder metastrukturelle Moment im Verhältnis zur bisherigen Struktur der Frage würdig, ob und wenn ja: wie sich im Kunstwerk eine veränderte Erfahrung des Lebens zum Ausdruck und zur Darstellung gebracht hat, und was daraus für die Plausibilitätsstruktur zu lernen ist, in der die Zeitgenossen nach dem Sinn ihres Lebens suchen.²³

Eben diese Offenheit, Interessiertheit und praktische Ausrichtung der Fragestellung ist für Luthers Haltung im Bilderstreit charakteristisch. Hof-

²¹ HOFMANN, Luther (s. Anm. 11), 27.

²² VICTOR TURNER, Vom Ritual zum Theater. Der Ernst des menschlichen Spiels, Frankfurt a.M. 1995.

²³ Fragwürdig sind die Bilder seit der Antike gewesen. Hofmann zeichnet die lange Tradition der Bildkritik nach, die mit »Platons ›Republik‹« beginnt (HOFMANN, Luther (s.Anm. 11), 45, vgl. 39). Im Universalienstreit des Mittelalters stehen sich idealtypisch die Positionen gegenüber, die auch noch in den Bilderstreit der Reformatoren hineinwirken. Das eine Extrem ist (1.) ein auf Platon sich berufender »Realismus«, demzufolge »die Begriffe den Dingen vorausgehen (›Universalia sunt ante rem‹)«. Für die Begriffe ist aber die Sprache zuständig, und insofern ist diese Position mit einer Herrschaft des Wortes über das Bild verknüpft. Die »Hochscholastik« hat dann (2.) eine »subtile Brücke vom Bild zur Idee« errichtet: »Universalia sunt in re« (44). Unter dieser Voraussetzung konnte ein Thomas von Aquin »das Bild für wirksamer (efficacius) als das Wort des Predigers« halten (43). (3.) billigen die »Nominalisten«, die das geistige Feld des 14. und 15. Jahrhunderts beherrschen, »den Begriffen nur in unserem Geist Existenz zu: ›Universalia sunt nomina‹, was auch besagt: ›Universalia sunt post rem‹.« (44) Auch aus dieser Position ging eine »Bildskepsis« hervor. »Bild und Ding büßen nunmehr ihre transzendentalen Qualitäten in dem Maße ein, in dem sie autonom werden.« (44) Der von W.v. Ockham beeinflusste Luther wird hier anschließen. Er hat »ein neues Maß an *Toleranz* und an *Indifferenz* gegenüber dem Bild gesetzt.« Der Weg des modernen Denkens, »die Bereiche des Glaubens von denen des spekulativen Denkens zu trennen« (45), hebt mit den Weichenstellungen der Nominalisten an. Die Konstellation, in der Kant seinen (begriffsrealistischen) Transzendentalismus in Auseinandersetzung mit dem (nominalistischen) Empirismus entwickelt, ist auch eine Konstellation im Deutungsmuster des Universalienstreits. Für Luthers Wortgläubigkeit könnte die Formel lauten: »universalia sunt super rem.« (48)

mann unterscheidet sechs Aspekte, die sich ohne Schwierigkeit auch auf den Film beziehen lassen, dieses Medium nicht mehr stillstehender, sondern bewegter Bilder.

(1.) *sind Bilder deutungsbedürftig*, weshalb sie auf das klärende, Sinn gebende Wort geradezu warten.²⁴ Das Wort ist die Instanz, die das Bild rechtfertigen oder auch in Frage stellen kann. »Denn auf den Worten stehet all unser Grund, Schutz und Wehre wider alle Irrtümer und Verführung [...]« – so der Große Katechismus.²⁵ Dass dem Wort die *Deutungshoheit über das Bild* zuerkannt worden ist, hat die Ästhetik bis zu Kant, zu Hegel geprägt.²⁶ Zudem ist der »prohibitive Nenner«, demzufolge Bilder sich nicht von selbst verstehen (32), ein Wegbereiter der Rezeptionsästhetik geworden, der zufolge »was ein Bild ist, was es aussagt, was es bedeutet, [...] sich im Betrachter [entscheidet]. Das Kunstwerk wird zu einem Angebot, das sich im Rezipienten vollendet, wenn nicht überhaupt erst konstituiert.« (47, vgl. 50) Und wenn man danach fragt, wie man in der Bilderflut heutiger Medienkultur Orientierung finden kann, dann ist Luthers Beharren auf der Deutungskompetenz von Worten ein Fixpunkt. Denn »längst sind wir alle zu Analphabeten geworden, die sich aus der Bilderflut der Medien ein *Weltbild* zusammenlesen. Das Bild hat sich durchgesetzt: als Waffe, Lüge, Beunruhigung oder Trost spielt es den emotionalen Druck aus, der das Denken überwältigt.«²⁷ Dass auf diesem Hintergrund Filme der Deutung bedürfen, ist nach dem schon Gesagten deutlich genug.

(2.) *sind Bilder kontextabhängig*. Um einer problematischen Verehrung der Bilder als Fetisch und »Komplize des Geldes« (33) zu wehren, unterschied Luther einen kirchlichen und einen privaten Bildgebrauch (28). Auch diese Einsicht lässt sich ohne Weiteres auf das Projekt »Filmpredigten« übertragen. Denn es macht einen Unterschied, ob ich ins Kino gehe aus Interesse oder Neugier, weil der gerade gezeigte Film für Diskussionsstoff sorgt, ob ich zur Unterhaltung oder Entspannung nach einem Arbeitstag eine schöne DVD einlege, die mir gefällt, oder ob ich als Prediger nach längerer Überlegung zu der Entscheidung gekommen bin, mit eben diesem Film in der Predigt das Gespräch suchen zu wollen.

²⁴ HOFMANN, Luther (s.Anm. 11), 27. Die im Folgenden im Fließtext in runden Klammern angegebenen Seitenzahlen beziehen sich auf HOFMANN, Luther.

²⁵ WA 30, 224.

²⁶ Vgl. HOFMANN, Luther (s.Anm. 11), 48f. Kant schließt mit seiner Rede vom »interesselosen Wohlgefallen«, das den Rezipienten von Kunstwerken ergreifen kann, an »Luthers Adiaphoron-Position« an (48), Hegel mit seiner Begründung der »Wissenschaft der Kunst« an eine »Verbalisierung des Kunstwerks«, die ihren »Keim [...] in der von Luther dekretierten Überlegenheit des Wortes« hat (49). Kunst, so Hegel, »ladet uns zur denkenden Betrachtung ein, und zwar [...] zu dem Zwecke, [...] was die Kunst sei, wissenschaftlich zu erkennen.« (Hegel, Ästhetik, zit. nach Hofmann, 49). Hofmann nennt die Kunstwissenschaft, die sich im 19. Jahrhundert entwickelte, denn auch »eine neue Glaubensinstitution« (49).

²⁷ HOFMANN, Luther (s.Anm.11), 70.

(3.) kommt es für Luther auf den *Gebrauchswert der Bilder* an (29). Im Unterricht und in der Predigt, ja überhaupt im Rahmen der *Bildungsanstrengungen*, die der Reformator der Nachwelt ins Stammbuch geschrieben hat, haben sie eine veranschaulichende und mnemotechnische Funktion. Sie dienen »zum ansehen, zum zeugnis, zu gedechtnis, zum zeychen«. ²⁸ Für Analphabeten treten sie an die Stelle der Bücher. Wenn Menschen auf Bilder nicht verzichten könnten, sei das »nicht [zu] verdammen«. Der Benutzer selbst solle entscheiden, was er »mit Nutzen gebrauchen kann« ²⁹. Schon Luther hat der Predigt die Aufgabe gestellt, »den Hörer zum rechten Bilderseher zu machen und ihn in das rechte Bildverhältnis und zum selbstverantworteten Bildgebrauch zu entlassen.« ³⁰

Damit ist auch der Nutzen einer Filmpredigt in den Blick genommen. Über den homiletischen Gebrauch hinaus, Beispiele für gegenwärtige Erfahrungen zu geben, ist die hermeneutische Arbeit an einer Filmpredigt eine Option, sich in der Bilderflut der Mediengesellschaft zu orientieren. Nicht die Präsenz der Medien im Leben der Gegenwart ist das Problem, sondern ihr rechter Gebrauch. *Nota bene* wird darüber in den Medien selbst – und hier insbesondere im Film – reflektiert. Schon der Klassiker *2001: Odyssee im Weltraum* stellt die Frage nach den Möglichkeiten künstlicher Intelligenz in Gestalt eines Computers. ³¹ Und in *Der Gott des Gemetzels* ³² wird die Ambivalenz zur Darstellung gebracht, in die die technische Möglichkeit der Omnipräsenz einen Geschäftsmann führen kann, der über sein *Handy* immer erreichbar sein will – auch dann, wenn er gemeinsam mit seiner Frau bei den Eltern des Kindes zu Besuch ist, dessen Sohn unter der Gewalt des eigenen Kindes zu leiden hatte, und er sich eigentlich auf dieses Gespräch konzentrieren sollte.

(4.) Doch nicht alle brauchen die Veranschaulichung der Bilder, um zu verstehen. Deshalb *gelten die Bilder für Luther als entbehrlich*. So heißt es in den Invokavit-Predigten von 1522: »Die Bilder sind [...] weder gut noch böse, man kann sie haben oder nicht haben«. ³³ An ihnen soll das Herz nicht hängen. Sie könnten sonst zur Abgötterei verführen. ³⁴

²⁸ WA 18, 80,7.

²⁹ HOFMANN, Luther, 29.

³⁰ CHRISTOPH WEIMER, Luther, Cranach und die Bilder. Gesetz und Evangelium – Schlüssel zum reformatorischen Bildgebrauch, Stuttgart 1999, 33.

³¹ Vereinigtes Königreich/USA 1968; Regie: Stanley Kubrick.

³² Frankreich/Deutschland/Polen 2011; Regie: Roman Polanski.

³³ Zit. nach HOFMANN, Luther (s.Anm. 11), 34 (WA 10/III, 26.35). Vgl. WEIMER, Luther, Cranach und die Bilder (s. Anm. 30), 30–42.

³⁴ Vgl. WA 18, 67,9ff. Der Missbrauch »zeigt sich in einer Frömmigkeitshaltung, die Stein und Holz anstelle von Gott selbst anbetet [...] Zum andern zeigt sich der Missbrauch in der Meinung, durch Stiften von Klöstern und kirchlichen Einrichtungsgegenständen vor Gott Verdienste erwerben zu können [...] Bilderstiften ist eine Variante der Werkgerechtigkeit« (WEIMER, Luther, Cranach und die Bilder [s.Anm. 30], 31).

In der Tat kann die Predigt auch aus anderen Quellen als einem Film schöpfen, um Erfahrung beispielhaft zu vergegenwärtigen. Mit dem Projekt Literaturpredigt liegt ein anderes Modell vor, und der Bezug auf biblische Gestalten und Geschichten als Exempel gehört seit Luther zum festen Programm eines Predigtverständnisses, dem zufolge es nach der *explicatio* des Textes auf die *applicatio* ankommt.³⁵ In der Schrift »Wie die Christen sich in Mose sollen schicken« werden nicht nur Beispiele aus dem alttestamentlichen Schriftkorpus gegeben, sondern es wird dessen Beispielhaftigkeit überhaupt zugestanden. Die »schönen Beispiele des Glaubens, der Liebe und des Kreuzes bei den lieben heiligen Vätern Adam, Abel, Noah, Abraham, Isaak, Jakob, Mose und die ganze Reihe durch« sind nötig. »Daran sollen wir lernen, Gott zu vertrauen und ihn zu lieben.«³⁶

(5.) Es gibt allerdings *geistige Vorgänge, die des Bildes nicht bedürfen*. Zu ihnen rechnet Luther das Gebet, aber auch moralische Entscheidungen. Man könnte ohne weiteres das Hören (und Spielen) von Musik hinzufügen. Moralische Entscheidungen sind ihrerseits auf die Sprache des Wortes angewiesen, um sich ihrer im eigenen Gewissen wie auch vor den anderen zu vergewissern. Luthers berühmte Worte vor dem Reichstag zu Worms *Hier stehe ich, ich kann nicht anders. Gott helfe mir. Amen* bedurften des Bildes nicht, auch wenn die Szene später ins Bild gesetzt wurde.³⁷

Die Filmpredigt verlässt sich zwar auf das pure und lautere Wort, doch sie ist Predigt des Wortes *in Korrelation* zu Bild und Ton. Indem sie den gewählten Film voraussetzt, wie er in den Erinnerungsbildern derer präsent ist, die ihn am Vorabend der Predigt gesehen haben, schreibt sie die Herrschaftslogik des Sprachparadigmas nicht fort, die man Luther vielfach vorgeworfen hat.³⁸ Und indem sie den Film dicht nacherzählt, vertraut sie auf die Kompetenz der Hörer, die den Film nicht gesehen haben, innere Bilder zu erzeugen.

(6.) *Bilder sollen verlässliche Aussagen machen* (30–32).³⁹ Hierzu gibt es eine Analogie in Luthers Musikauffassung. Auch wenn die Musik – anders als

³⁵ Dass ein durch diese Termini bestimmtes homiletisches Konzept allzu enge Grenzen hat, kann hier auf sich beruhen.

³⁶ WA 16, 363–393 (zit. nach KARIN BORNKAMM/GERHARD EBELING [Hrsg.], Martin Luther. Ausgewählte Schriften Bd. 2, Frankfurt a.M. 1995, 222f.).

³⁷ Zu denken ist auch an die nicht als »Adiaphora« einzustufenden (und insofern für das Heil relevanten) Symbole bzw. Sakramente.

³⁸ So liest es sich etwa bei Max Scheler, Luther habe, »die ›Sichtbarkeit der Kirche‹, die Harmonie von Seele und Leib – wir fügen hinzu: von Wort und Bild – verleugnet« (zit. n. HOFMANN, Luther [s.Anm. 11], 41). Es ist die Frage, ob dieser Vorwurf zu Recht besteht. Zwar steht das zur Betrachtung freigegebene Bild in einer Deutungsperspektive, die sich des Wortes bedient. Aber dadurch muss die Harmonie von Seele und Leib nicht gestört werden. Mehr noch als im Verhältnis zu den Bildern scheint es Luther mit Blick auf die Musik um die Wahrung einer solchen Harmonie gegangen zu sein.

³⁹ Diese Forderung ist auf dem Hintergrund einer Schwierigkeit plausibel zu machen, mit der Luther etwa anhand seiner *Vorreden zur Offenbarung des Johannes* um-

die Bilder – in relativer Autonomie zum Wort gesehen wird, sollen doch Liedtexte eine (theologisch) wahre Bedeutung haben, damit sie im Gottesdienst gesungen werden können.⁴⁰ Das wird mutatis mutandis auch für Bilder und Filme gelten können. Als Kunstwerke machen sie zwar nicht immer eindeutige oder verlässliche Angaben. Aber einer Einsicht Hegels zufolge kommt in der Kunst überhaupt »ein Bewusstsein von Nöten« zum Ausdruck,⁴¹ und indem die Betrachter das erkennen, kann man von einer »Komplexion von Wahrheit« im Kunstwerk sprechen⁴².

Die Mehrdeutigkeit, die auch dem Kunstwerk Film eigen sein kann, muss vom Prediger insofern ausgehalten werden, als die Achtung vor der Autonomie des Werkes zu den Maximen seines Handelns gehört. Insofern aber der Film seinerseits die Frage aufwirft, was das Gesehene denn nun *bedeuten* soll, wird sich die Predigt um eine Antwort nicht drücken dürfen, wohl wissend, dass sie sich der begrenzten Perspektive des Predigers als eines Rezipienten verdankt.⁴³ Während aber die Deutung des Films ein subjektives Unterfangen des Predigers bleibt, dem in der Hörerschaft andere Deutungen an die Seite gestellt werden können, wird vom Prediger hinsichtlich der Zusage der Frohbotschaft Eindeutigkeit zu erwarten sein, die zu vertreten er auch in einer Filmpredigt nicht entlastet ist. Nota bene unterscheidet ihn das von einem Filmkritiker, der hinsichtlich der Kriterien seiner Kritik nicht festgelegt sein muss. Er kann es mit rein ästhetischen Erwägungen bewenden lassen. Der Prediger aber hat sein *Zertum* zu vertreten, dessen er auch seine Hörer vergewissern will.⁴⁴

gehen musste: mit der Vieldeutigkeit der hier sich findenden »Gesichte und Bilder«. Sie sollen auf die »Eindeutigkeit des Wortes« zurückgeführt werden. So muss sich, wie Hofmann nicht ohne Ironie bemerkt, »das Bild [...] dem Bibelwort beugen, und wenn einmal das Bibelwort nicht ausreicht, dann springt das Wort des Reformators ein« (HOFMANN, Luther (s.Anm. 11), 31).

⁴⁰ Vgl. dazu den Beitrag von MATTHIAS HEESCH in diesem Band.

⁴¹ THEODOR W. ADORNO, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt a.M. 1973, 309.

⁴² A.a.O., 391.

⁴³ Um ein Beispiel zu bringen, ist in *Auf Wiedersehen Kinder* (Frankreich/BRD/Italien 1987; Regie: Louis Malle) ein biblisch belegbarer Gedanke aus Psalm 69, 5 anschaulich zur Darstellung gebracht. Hermann Cohen hat diesen Gedanken dann in seiner späten Religionsphilosophie (und vorher schon in der Ethik) ausgearbeitet. Es handelt sich um die These, dass der Hass (im Unterschied zum Neid) kein ursprüngliches Gefühl ist, sondern psychisch »grundlos«. Doch um diesen Gedanken im Film aufzufinden, bedarf es einer Interpretation, wie die Predigt sie gibt. Vgl. DOBER, *Erlebnisse zu Erfahrungen bilden* (s. Anm. 1), 57–64.

⁴⁴ Mit dem *Zertum* nehme ich einen Terminus des Tübinger Rhetorikers JOACHIM KNAPE (*Was ist Rhetorik?* Stuttgart 2000, 76) auf. Es mit Blick auf das Evangelium im Modus der Individualität des Predigers zur Sprache zu bringen, gehört zur Verantwortung des Predigers.

4. DER FILM ALS »MUSIK FÜRS AUGE«⁴⁵

Der Film ist ein Gesamtkunstwerk, in dem die Bilder laufen lernten. Sie sind also nicht mehr ein »tot Ding«, wie Luther meinte. Denn er »vermisst[e] im Bild das Leben des Dargestellten«. ⁴⁶ Dieses Manko kann man dem Film nicht mehr nachsagen, dessen Potenzial es ist, ein »zentrales Merkmal von Leben wiederzugeben – dass es bewegtes Leben, [...] *Leben in Bewegung* ist.«⁴⁷ Wer einen Film anschaut, lässt sich in eine zeit-räumliche Wirklichkeit hineinversetzen, die der – auch außerhalb des Films erlebten – Realität zum Verwechseln ähnlich ist.⁴⁸ Wir wissen freilich um den Unterschied dargestellter Wirklichkeit und der Realität, in der wir uns tagtäglich zu orientieren haben. Doch für die Dauer eines Filmerlebnisses klammern wir dieses Wissen ein. »Wir erfahren das Geschehen auf der Leinwand des Kinos [...] so, *als ob* es real wäre.«⁴⁹ »Die besondere Natur der Kino-Präsenz« (186) bedeutet beides: wir werden in das dargestellte Geschehen hineingezogen und so von uns selbst distanziert, doch wir verfallen der Illusion dieser anderen Realität nicht und können gerade so die Wirklichkeit außerhalb der Kinoleinwand mit neuen Augen sehen lernen. Die Verfremdung erfahrener Wirklichkeit durch den Film macht ihn zu einem Gleichnis für das Leben. Dieser Gleichnischarakter hat Funktionen, die den emotionalen Wirkungen ähnlich sind, die Luther der Musik zugesprochen hat.

Seit 1930 kann man die Bildfolge durch eine Tonspur ergänzen.⁵⁰ Anstelle der Begleitung des Stummfilms durch das Klavier tritt nun die Möglichkeit, entweder Stimmen in Dialogen bzw. zur Erklärung des Geschehens einzusetzen oder Musik, die den dramatischen Handlungsablauf begleitet (sei es vorbereitend, sei es interpretierend); man kann sich auch der Geräusche bedienen, die zum Sinneseindruck des Auges hinzutreten. So liefert der Film »optisch-akustische Wahrnehmungen in überwältigender Unmittelbarkeit«, ⁵¹ und das ist ein weiterer Unterschied zur 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 aber zeigt das im Bild und fügt ihm auf der Tonspur ein Rauschen hinzu.

⁴⁵ SEEL, Die Künste des Kinos (s. Anm. 10), 39.

⁴⁶ HOFMANN, Luther (s. Anm. 11), 32.

⁴⁷ HÖRISCH, Eine Geschichte der Medien (s. Anm. 2), 297 (Hervorhebung H.M. D).

⁴⁸ Dazu trägt schon die Fotografie als Vorform des Films bei. Auch wenn sie das Spiel des Lichts auf unterschiedliche Weise einfangen kann, bildet sie die Realität doch anders ab, als das einem Gemälde möglich war.

⁴⁹ SEEL, Die Künste des Kinos (s. Anm. 10), 185 (Hervorhebung im Original).

⁵⁰ HÖRISCH, Eine Geschichte der Medien (s. Anm. 2), 305.

⁵¹ A.a.O., 307.

Martin Seel zufolge ist »der Bildverlauf [... des Films] selbst eine Art der Musik.«⁵² Man kann große Filme sozusagen als eine Sinfonie der Bilder betrachten. Das ist möglich schon, ohne der Tonspur eigene Beachtung geschenkt zu haben. Denn »die Imagination des filmischen Raums« ist eng »mit einer Imagination filmischer Zeit verbunden«. Die Musik aber »schafft eine gegliederte Zeit: eine mit Erinnerung und Erwartung durchwobene Gegenwart, die sich im musikalischen Verlauf in einem bleibenden Vergehen bemerkbar macht«; das gilt auch für den Film. Seinen Zuschauern entgeht »immerfort [...] etwas, das schon nicht mehr da ist«, und »immerfort entsteht vor ihnen etwas, das noch nicht da ist.« (39) Diesem »visuellen Rhythmus« entspricht der Erwartungen weckende und überraschend unterbrechende Verlauf der Musik aufs Beste.

In der Ordnung der raum-zeitlichen Struktur eines Films kann die Musik, die die Bildfolge begleitet, dann auch ihre spezifische Funktion ausüben, uns leiblich und seelisch zu affizieren (vgl. 38). »Mit einer uns vom Leib gehaltenen Wirklichkeit« rückt uns der Film »auf den Leib« (40, zit. A. Keppler), und er tut das, indem er unsere Emotionen anspricht. »Die Tränen, die wir im Kino vergießen, die Angst, die uns packt, Freude und Schadensfreude, die uns überkommt und alle die anderen Schwankungen des Spürens und Fühlens, die Filme uns durchleben lassen« (202): diese Emotionen können wir aufgrund seines Gleichnischarakters erleben.

Doch wie Metaphern glücken und misslingen können, so auch die Gleichnisse und Parabeln, die Filme bieten. Angesichts dieser Schwierigkeit komme ich abschließend noch einmal auf die

5. THEOLOGISCHEN KRITERIEN EINER FILMPREDIGT

zu sprechen. Zum Gesetz menschlichen Lebens gehört sicher auch der Umgang mit Emotionen wie überhaupt eine Aufmerksamkeit auf die Zustände der eigenen Seele wie die der anderen. In einem noch weiter gefassten Sinn wird aber gelten können, dass jeder Mensch unter Voraussetzung der biologisch, anthropologisch und gesellschaftlich bestimmten *conditio humana* sein Leben führen muss. D.i. nun kein ästhetischer oder psychologischer Gesichtspunkt mehr, sondern ein ethischer, der auf eine andere Bedeutung des Gesetzesbegriffs als die der »Lebenswirklichkeit« (*Nomos*) bezogen ist: auf die des Gebotes, wie es biblisch in der *Tora* überliefert ist. Mit der Aufgabe, sein Leben *führen* zu müssen, ist der Mensch in ein »Geflecht von Optionen« möglicher Entscheidungen gestellt. In ihnen sich zu orientieren, erfordert *pathische Urteilskraft*.

Der Arzt und Philosoph Viktor von Weizsäcker hat »ein Koordinatensystem von fünf lebensbestimmenden Kategorien« entwickelt, innerhalb dessen

⁵² SEEL, Die Künste des Kinos (s.Anm. 10), 37.

die Aufgabe der Lebensführung sich stellt. »Als Lebender [...] sage ich nicht ›ich bin‹, sondern: ich *möchte* oder ich *will*, oder ich *kann, muß, darf, soll*; oder ich *will, darf* usw. alles dieses *nicht*.«⁵³ Diese »pathischen Kategorien sind [...] Organisationskeime sinnvollen Verhaltens in einem anarchischen Andrang von Erlebensstoff« (162), so Hartwig Wiedebach, der Interpret von Wezsäckers. Je nach Lebenssituation formiert sich das »Geflecht« der pathischen Kategorien »laufend neu« (142), und sie tragen eine bestimmte historische Signatur. Die Herausforderung, die sich pathischer Urteilskraft stellt, erläutert und spezifiziert eine um die Dimension des Gebotes erweiterte Erfahrung der Lebenswirklichkeit, die sich mit Ebeling unter dem Terminus des »Gesetzes« zusammenfassen lässt.

Wezsäckers »pathisches Pentagramm« lässt sich auch als Kriterium für die Auswahl eines geeigneten Films in Anspruch nehmen. Nicht alle Aspekte dieser Konstellation müssen in einem predigt-tauglichen Film bearbeitet werden, aber er muss doch die Faktoren der »Befangenheit im Menschlichen« auf eine benennbare, stimmige Weise zur Darstellung bringen. Für den Gebrauch in der Predigt reicht aber die prägnante Darstellung eines oder mehrerer Aspekte, die entweder auch andere repräsentieren oder auf sie bezogen sind. Die Herausforderung,

(1.) im Geflecht von *Können, Wollen, Sollen, Müssen* und *Dürfen* menschliches Leben zu führen und zu gestalten, und sei es durch das Scheitern hindurch,

(2.) einen Umgang mit den Bedingungen zu finden, die nicht geändert werden können,

(3.) Widerfahrenes zu verwinden,

(4.) eigene Entscheidungen zu treffen, und hierbei

(5.) die Treue zu sich selbst zu bewahren,

muss in einem Film erkennbar sein, damit die Predigt mit ihm das Gespräch aufnehmen kann. In diesem durch dichte Nacherzählung eröffneten Gespräch wird die erfahrene Fragmentarität des gelebten – und des noch ungeliebten – Lebens so thematisch werden, dass die Hoffnung auf ein Ganz-Werden Sprache gewinnt.⁵⁴

Als ein Beispiel mag der Film *Barbara* gelten.⁵⁵ Für die von Nina Hoss gespielte Protagonistin kommen Sollen, Dürfen, Können und Wollen überein in der Verantwortung, die sie für eine von der Stasi geschundene junge Frau übernimmt, indem sie ihr den Platz zur Flucht aus der DDR überlässt. Ein weiteres Beispiel ist die Entscheidung des Protagonisten Bill Kane im Wes-

⁵³ Zit. nach HARTWIG WIEDEBACH, *Pathische Urteilskraft*, Freiburg/München 2014, 133 (Hervorhebung im Original), vgl. 64. 142–157.

⁵⁴ Zur Bedeutung des romantischen Lobs der Fragmentarität für die Predigtarbeit vgl. HANS MARTIN DOBER, *Von den Künsten lernen. Eine Grundlegung und Kritik der Homiletik*, Göttingen 2015, 137–140.

⁵⁵ Deutschland 2012; Regie: Christian Petzold.

tern-Klassiker *High Noon*,⁵⁶ sich nicht den vier düsteren Gestalten zu ergeben, die das Recht zu brechen im Begriff sind, sondern diesem Bösen zu widerstehen.⁵⁷

Dem Film kann die »pathische« Tiefendimension seiner Handlung durchaus ein Verborgenes sein. Die Aufgabe der Predigt aber ist, sie ans Licht zu bringen und mit dem Evangelium zu ver-sprechen (um einen Terminus Ernst Langes zu verwenden). Dann kann (mit Goethes Worten) »das, was [...] trübe« Wirklichkeit war, nun als »erklingend Farbenspiel« aufleuchten«.⁵⁸

⁵⁶ USA 1952; Regie: Fred Zinnemann.

⁵⁷ Mit beiden Filmen habe ich mich in der Predigt auseinandergesetzt (DOBER, Erlebnisse zu Erfahrungen bilden (s.Anm.1), 50–56.113–119).

⁵⁸ Zit. nach: WIEDEBACH, Pathische Urteilskraft (s.Anm. 53), 184. Das Ver-sprechen nimmt nicht nur die kommunikative Herausforderung auf, sondern auch die Verheißung als die Weise, in der Gesetz und Evangelium einander begegnen. Ohne die Erkenntnis der Verheißung (promissio) des für den Prediger selbst und seine Gemeinde Frohbotschaftlichen entsteht Luther zufolge nur »das unzeitige Obst, das abfällt, ehe es halb reif wird.« (WA 50, 659, zit. n. HANS MARTIN MÜLLER, Homiletik, Berlin/New York 1996, 62)