

und würden das Konzil im Nachhinein unglaublich unwürdig machen –, und die neue Freiheit, Glauben mit der Mündigkeit eines Gewissens, das sich brüderlich belehren lassen will, für Alltag und Feiertag durchsichtig zu machen auf die geforderte Verwirklichung hin, ist noch nicht da. Die Beunruhigten täuschen sich nicht: So gut wie alles ist »ins Rutschen« gekommen, wie der kirchliche Volksmund sagt. Alle drei Arbeitsgruppen waren nichts anderes als eine bestürzende Beispielsammlung dafür. Die Politiker, junge, gewinnende, unterrichtete Männer wie der Münchener Professor Hans Maier, wollten nichts mehr von den katholischen Igelstellungen in der säkularen Gesellschaft, von der Kirchenpolitik der Privilegien und der christlichen Parteimonopole wissen. In der Frage der Kirchenreform kamen einigermaßen revolutionierende Vorschläge für eine künftige Vertretung der Laien auf allen »kirchlichen Ebenen« von der Pfarrei bis zur Fuldaer Bischofskonferenz vom Zentralkomitee der Deutschen Katholiken selber. Und obwohl man aus der Berichterstattung zu wissen meinte, daß dieses Konzil wenigstens in der Schulfrage konservativ geblieben sei, mußte man hören, daß dem mitnichten so wäre; auf einem Katholikentag wurde zum ersten Male die Bekenntnisschule diskutabel, obwohl die Bischöfe von Rottenburg und Bamberg gerade jetzt einen so bitteren Kampf für sie führen. Man wollte also nicht schwärmerisch das ganz Andere, man wünschte nur, realistisch zu werden.

Auch scheinen seit Bamberg die folgenlosen ökumenischen Freundlichkeiten vorbei zu sein. Hier war es möglich, daß ein evangelischer Bischof im Schatten des Heinrich-Doms und erzbischöflicher Regierungsgebäude über die Not der Katholiken mit dem katholischen Mischehenrecht sprechen konnte. Die Stunde gab zu bedenken, daß, wenn schon das Kirchenvolk mühsam tastend in Angst und Hoffnung auf Wege geschickt wird, deren Ziel noch ganz ungewiß ist, für die getrennten Kirchen wenigstens neue gegenseitige Abklärungen nötig wären. Konsequenzen anderer als nur verbaler Art sind fällig. Die Zeichen stehen am Himmel. Natürlich kann dergleichen nicht aus einsamen Erleuchtungen einiger Kirchenführer hergeleitet werden, es ist eine gemeinsame Anstrengung nötig, in vielen Gruppen sich aussprechend, bevor sie das Siegel der Notwendigkeit empfängt. Schwer zu sagen, ob dieser Katholikentag repräsentativ war: Das Volk, seine Masse, die glauben möchte, aber nicht mehr kann, wird denn doch auf dem Thing der Kerntruppen immer zu weit vor der Tür gelassen. Und ob es nicht gerade auch für gute Christen in der Sache liegende Gründe geben mag, nicht »organisiert« zu sein: Die katholischen Verbände, das hörten sie auch immer und immer wieder, sind nicht die Kirche. Aber dieses Treffen besagte doch immerhin, daß viele katholische Christen auch in Deutschland entgegen jenem niederländischen Urteil gegenwärtig dabei sein möchten, in ihrem Herzen jene Hoffnung,

die sie auf das Konzil setzten, in die Mündigkeit einer neuen eigenständigen Liebe zu der Sache umzuschmelzen, die es auszusagen suchte. Bamberg zeigte viele mögliche Reaktionen auf das Konzil. Aber dies war doch das gleiche wie auf diesem Konzil selber. Die Katholiken konfrontierten sich mit einer Haltung, die ihnen – in ihren Sprechern sich gewiß wiederum nicht einig, aber doch in der Weise des Aufbruchs einmütig – ganz eben wie dort auf dem Konzil eine Minderheit sichtbar machte: die Haltung der neuen Freiheit gegenüber sich selbst, der eigenen Tradition und der Autorität. Konkret lief es darauf hinaus: einander Freiheit geben, dem anderen sich öffnen. Daß es auch eine Goldborste gab, mit der die nuancenreichen, vitalen und streckenweise mutigen Diskussionen eingefaßt wurden, einen Katholikentag draußen für das Volk, auf dem die großen einzelnen, nach denen man häufig rief, wiederum und zu Recht, sich einsam vor den Baldachinen und zwischen den Fackelträgern der Prozessionen fanden, versteht sich am Rande. Der nichtkatholische Berichterstatte sah bei diesen Gelegenheiten, daß die neue, noch richtungslose Pluralität, die heftigeren Divergenzen, der neue Mut, auch den Bischöfen in Ernst und Respekt notwendige harte Worte zu sagen – daß all dies, was da nachkonziliär in Bamberg und, da es anfing, morgen vielleicht woanders auch in Deutschland gärt, auf eine Gemeinsamkeit jenseits theologischer Meinungen bezogen bleibt, die noch völlig unverwüstlich scheint, und es sicher ist. Andere Kirchen, weniger hierarchisch gefügt, hätten es sehr viel schwerer mit solchen Belastungen.

Johann Christoph Hampe

Freiheit und Moral im Film Vorfragen pastoraler Filmbeurteilung

Vorbemerkung der Redaktion: Seelsorge wird sich immer wieder mit dem Film befassen müssen, in moralischer Perspektive. Was bedeutet dies aber? Der nachfolgende Beitrag zeigt, welche Vorfragen auch vom Seelsorger gewußt sein müssen, ehe er ein moralisch-pastorales Urteil wirklich abgeben kann.

Es ist heute schwer, ja fast unmöglich, die Vokabel Freiheit in den Mund zu nehmen, ohne dabei irgendeinen ironischen Nebensinn im Schilde zu führen. Denn Freiheit ist eine handliche Phrase geworden, mit der sich allzuoft sentimentale Toren und anmaßende Zyniker wichtig tun. Weil sich das so verhält, scheinen mir prinzipielle Bemerkungen wichtig, ja unerlässlich.

Freiheit ist zweifellos eine bedeutende Sache, ja ein dem Wesen der Dinge verbundener Zwang, wenn es darum geht, Leben im Kunstwerk zu reflektieren. Diese Feststellung, auf die ich großen Wert lege, impliziert aber, daß das Moralische

eine unabwendbare Qualität jeglicher Kunstübung ist. Wie ist das zu verstehen?

Um hier zumindest ungefähr Klarheit zu stiften, möchte ich zunächst eine Äußerung des angesehenen italienischen Filmtheoretikers Salvatore Giacomo anführen. Giacomo sagt: »Man muß aus Schauspielen alles verbannen, was unmittelbar oder mittelbar die Freude an der Pornographie aufreizen und wecken könnte, die in allen Massen schlummert. Aber ebenso wichtig ist es, zu verhindern, daß aus Furcht vor dem Obszönen und der Pornographie die Wurzeln der künstlerischen Manifestation im Film abgegraben werden. Im Leben gibt es Leidenschaften und traurige, schändliche Zustände mehr als genug. Es bleibt abzuwarten, ob diese Leidenschaften und Zustände auf der Leinwand mit dem Gefühl und dem Bewußtsein der Kunst wiedergegeben werden, das heißt durch den Schleier der künstlerischen Scham.«

Hier ist also von künstlerischer Scham die Rede. Scham schafft Distanz, Scham sichert ab gegen den Zugriff des Obszönen. Gemeint ist ganz offensichtlich die Fähigkeit des Künstlers, das Objekt, das er darstellen und gleichzeitig im Zusammenhang des Ganzen deuten will, auf den gemeinten Sinn hin neu zu formulieren, es aus dem Bereich der bloß naturalistisch gespiegelten Wirklichkeit herauszunehmen, um es in eine künstlerisch gestaltete Wirklichkeit zu überführen, die sich nicht mit dem sinnfreien Aufzeigen bloßer Tatsachen begnügen kann. Tatsachen, soweit sie der Film verwendet, können manipuliert werden, vor allem durch sinnentstellende Kombination von Bildern, die in subjektiver Perspektive aufgenommen sind. Es ist spielend leicht, im Film mit Tatsachen die Unwahrheit zu sagen. Der Naturalismus der Bilder suggeriert Wirklichkeit. Daß hier aber nur scheinbar Natur gespiegelt, daß vielmehr im Sinne von Gestaltung mit einer Ansammlung von Bildern verfahren wird, die bereits kraft ihrer durch die Filmkamera bestimmten Grenzen Wirklichkeit verändern, läßt den Tatsachencharakter des Films von vorneherein problematisch erscheinen.

Tatsachen sind ausschließlich Material für künstlerische Gestaltung. Aus ihnen destilliert und formuliert der Künstler das, was ihm bei seinem Versuch, den Menschen zu erklären, wichtig, ja notwendig erscheint. So kann der Künstler ganz ohne Zweifel das Obszöne als Motiv verwenden, um der genauen Erkundung des Menschen willen. Hier ist nun ein ergänzendes Zitat wichtig. Es stammt von Hertz, und es ist einem Referat entnommen, das er vor zwei Jahren auf einer Tagung der Katholischen Filmkommission in Mainz gehalten hat. Nach einsichtiger Bemühung, zu definieren, was ein guter Film sei, sagt er: »Ein Problemfilm, der metaphysisch im Nihilismus und moralisch in der Situation der Verzweiflung endet, ist zumeist menschlicher und ehrlicher als derjenige, der eine vorschnelle und oberflächlich harmonisierende Lösung weiß. Denn er kann den Zuschauer, wenngleich nur negativ, an die entschei-

dende Situation seines Daseins und Denkens heranführen, indem er ihn durch den Nachweis einer Absurdität dieses Weltgeschehens ohne Gott auf Gott hin disponiert.«

Wahrhaftigkeit

An beiden Zitaten wird klar, daß das Moralische nur in dem Sinne wirksam werden kann, als der Regisseur eines Films es versteht, über den Menschen und seine Situation in dieser Welt wahrhaftig Auskunft zu geben. Die entscheidende Frage, auf die es uns ankommen muß, ist also die Frage nach der Wahrhaftigkeit eines Films. Sie ist freilich nicht zu trennen von der Subjektivität des Erkenntnisvermögens. Subjektivität des Erkennens und Wahrheit als Ziel der Gestaltung einer Lebenssituation sind also unmittelbar aufeinander verwiesen.

Aus der engen Verbindung beider Bereiche wächst erst das Kunstwerk, das zu erkennen wir bemüht sein müssen. So hat Subjektivität insofern moralischen Wert, als der Mensch nur aus seinem persönlichen Verantwortungsgefühl, aus seiner originellen Fähigkeit, die Welt zu sehen und im Kunstwerk zu formulieren, der Wirklichkeit habhaft werden kann, deren erhellende Fixierung im Film die entscheidende Rolle spielt.

Wichtig ist, daß subjektive Erfahrung sich künstlerisch manifestiert, und zwar aus der einfachen Überlegung heraus, daß Kunst – auch als Form – ohne Wahrheitswillen nicht denkbar ist. Die persönliche Leistung des Künstlers besteht darin, daß er seinen Willen zur Wahrheit durch die unmittelbare Überzeugungskraft der künstlerischen Form glaubhaft macht. In dieser Überzeugungskraft der Form spiegelt sich das volle Ausmaß seines subjektiven Erkenntnisvermögens. Subjektivität der künstlerischen Gestaltung aber macht das Klischee unmöglich.

Hier kommen wir zu einem wichtigen Punkt der Filmproduktion, soweit diese den Anspruch stellt, ernst genommen zu werden. Ich sage damit von vornherein, daß wir jene beliebige und im Grunde unwichtige Unterhaltungskonfektion aus dem Spiel lassen wollen, die es immer gegeben hat und immer geben wird, und die, wie ich meine, nicht den geringsten Einfluß auf den Ruf einer Filmproduktion hat.

Klischee

Das wesentliche, in hohem Maße bemerkenswerte Stigma des Films, so wie wir ihn heute meist vorfinden, ist das Klischee. Das Leben wird hier zum Abziehbild einer vorgefaßten Meinung, einer dünnen Abstraktion der Wirklichkeit, die sich anmaßend mit pomphaften Versatzstücken des Lebens aufputzt. Versatzstücke des Lebens sind bewußte Einengungen des Unmittelbaren; sie sind Embleme einer Konfektion, die ihre Produkte gleichsam im Fließbandverfahren herstellt. Dar- aus ergibt sich: Die Intensität des Individuellen und damit des Menschlichen wird ausgetrieben zugunsten eines Einheitsbildes, das die Differen-

ziertheit des Menschen radikal verfehlt. Der Mensch wird zur phantasieleeren Schablone, die leicht – ohne jede künstlerische Überlegung – zu reproduzieren ist.

Ganz in diesem Sinne leitet sich der entscheidende Einwand gegen den Film der Gegenwart vor allem vom zeitkritischen Film her, von jenem Film also, der vorgibt, sich mit der Gegenwart oder auch mit der Vergangenheit produktiv auseinanderzusetzen, der vor allem den Anspruch erhebt, den Menschen in der Gegenwart darzustellen und zu interpretieren.

Beispiel – einziges Beispiel, das sich um andere Beispiele vermehren ließe – mag der deutsche Film »Herrenpartie« sein. Dieser Film Wolfgang Staudtes wird von mir deshalb zitiert, weil er ein besonders wichtiges Thema an die Schablone verspielt und damit an die Voreingenommenheit einer Quasi-Gestaltung, die nicht eine Situation erhellt, sondern konstruierte Positionen ohne jede Hemmung ausspielt. Wenn hier ein deutscher Gesangsverein nach Jugoslawien fährt und auf ein Dorf trifft, in dem vor Jahren deutsche Soldaten alle männlichen Einwohner als Geiseln erschossen haben, dann wird die unausbleibliche Kontroverse nicht aus der Distanz künstlerisch abgesicherter Beobachtung untersucht, vielmehr werden im Sinne eines schlechten Leitartikels unlebendige Figuren gegeneinandergesetzt. Das Ganze hat den Sinn, zu zeigen, wie sehr heute Uneinsichtigkeit und Indolenz die nützliche, ja notwendige Auseinandersetzung mit einer miserablen Vergangenheit verhindern. Der entscheidende Fehler Staudtes aber liegt darin, daß er die künstlerische Arbeit einer vorher gefaßten These unterwirft, daß er somit nicht eine mögliche Situation darstellt, sondern diese Situation konstruiert, um mit ihrer Hilfe eine These zu beweisen.

Solche Konstruktion ist der genauen Gestaltung der Wirklichkeit durchaus abträglich, denn sie verdrängt die sinnvoll spontane Äußerung des Menschen allzusehr durch die bornierte Phrase, sie verbiegt die Wirklichkeit, an deren genauer Bestimmung der Regie doch gelegen war oder hätte gelegen sein sollen. Daraus ergeben sich zweifellos auch für die künstlerische Gestaltung Konsequenzen: Konsequenzen in dem Sinne, daß hier nicht mehr unmittelbares Leben im Bilde wirksam werden kann, sondern nur noch blutleere Abstraktion, die sich im Spiel als ein Gegeneinander von Vereins-Theater und historisierender Pose auswirkt. Die geschichtliche Situation wird ebenso verfehlt wie die unmittelbar menschliche, weil die Regie es nicht versteht, durch künstlerische Formulierung, die mit Hilfe von genau überlegten formalen Mitteln das Wesen einer Situation trifft, Wirklichkeit überzeugend vorzustellen. Was bleibt, ist Ideologie, ist – allzu – bewußt konstruiertes Spiel, das sich zugunsten der These der künstlerischen Glaubwürdigkeit begeben hat. Deshalb ist dieser Film auch so ausnehmend spannungslös.

Natürlich kann Staudte sagen, er habe diesen

Film in aller Freiheit drehen können. Aber war er wirklich frei? Hat er sich nicht selbst durch eine vorgefaßte, nicht unmittelbar von der Situation abgeleitete Meinung künstlerisch stranguliert? Ist er nicht befangen gewesen in tendenziöser Absicht, die genau das verhindert, was für ein Kunstwerk erstrebenswert erscheint, die unvoreingenommene Darstellung der Wirklichkeit? Zweifellos hat sich Staudte hier der Freiheit künstlerischer Gestaltung entäußert. Er hat durch willkürliche, von Ressentiment abhängige Meinung die Wirklichkeit verzerrt und sie damit radikal entwertet.

Identität von Moral und Kunst

Man wird zugeben müssen, daß es sich hier wesentlich um ein moralisches Problem handelt, das vom künstlerischen nicht zu trennen ist. Ja, es liegt in gewissem Sinne eine Identität vor. Die Identität von Moral und Kunst besteht meines Erachtens darin, daß moralisches Bewußtsein ebenso wie künstlerische Absicht darauf aus sind, Wirklichkeit in den Griff zu bekommen und sie möglichst genau zu reflektieren. Die Genauigkeit der Reflexion ist natürlich abhängig von den Grenzen des Mediums (Kameraperspektive, Bildgrenze, Montage der Bilder). Gerade deshalb muß die produktive Kraft der künstlerischen Imagination einsetzen, die Bilddetails zu einem innerlich erlebten und gleichzeitig überlegten Ganzen zusammenfaßt, das Wirklichkeit repräsentiert.

In dieser Wirklichkeit des Lebens aber steht der Mensch auf dem Spiel. Und weil sich das so verhält, darf dem Spiel prinzipiell nichts untersagt werden, was geeignet ist, den Menschen zu erklären, ihn in seinem Wesen zu bestimmen, ihn als ein Subjekt zu erfahren, das ebenso der positiven wie der negativ zu beurteilenden Regung in hohem Maße fähig ist. Dadurch erledigt sich eine äußerlich moralisierende Perspektive auf den Film von selbst. Denn es ist notwendig, den Menschen so zu zeigen, wie er sich verhält. Damit ist seine Funktion in einem sinnvoll auf Leben bezogenen dramaturgischen Zusammenhang bestimmt. Dieser Zusammenhang erklärt sich selbst im Sinne einer unnachsichtigen moralischen Position, wenn er künstlerisch glaubwürdig und damit wahrhaftig ist. Ich sagte schon: Das Ziel des Films, der sich ernst nimmt, ist die Wahrheit. Es ist ein Ziel, das nie ganz zu erreichen ist, da das Erkenntnisvermögen des Menschen sich in Grenzen hält. Über diese Grenzen ist im einzelnen Fall zu diskutieren. Wenn ich jetzt auf ein besonders heikles Thema des Films zu sprechen komme, so möchte ich gleichzeitig an die bereits zitierten Äußerungen von Giacomo und Hertz erinnern. Denn sie plädieren beide für die Aufrichtigkeit der künstlerischen Gestaltung. Künstlerische Gestaltung, und das geht notwendig aus beider Äußerungen hervor, muß in dem Maße frei sein, als sie der Wahrheit dient. Dies ist, wie mir scheint, der entscheidende Gesichtspunkt, von dem immer wieder die Rede sein sollte, wenn ein Film sich dem sachgerechten Urteil anbietet.

Hier nun ein Beispiel, das symptomatisch für den deutschen Film ist. Es heißt: »Angeklagt Dr. Thomas«. Ein Film aus der Praxis eines Frauenarztes. Der Frauenarzt klagt die Gesellschaft an, soweit diese sich gegen die Sterilisation wendet. Klare Unterscheidungen werden getroffen: Wer sich für die Sterilisation erklärt, ist fortschrittlich, ist human. Gegen die Sterilisation aber sind die Erzreaktionäre, die Zyniker und unter ihnen vor allem ein Assistenzarzt, dem es obliegt, unentwegt betrunken und katholisch zu sein.

Die Positionen werden kraß gegeneinander gesetzt; nicht psychologisch differenzierte Menschen wenden sich gegeneinander, sondern Figuren, genauer: bieder-männisch aufgeputzte pseudomenschliche Fabelwesen. Hier erreicht die Unredlichkeit des Verfahrens ihren Gipfel. Es wird nicht einmal der Versuch unternommen, eine Situation von der Glaubwürdigkeit des Menschen her zu analysieren. Die Menschen sind Attrappen: lediglich Stichwortlieferer für eine Tendenz, die genau wie bei Staudte von vornherein feststeht und unnach-sichtlich Unvoreingenommenheit zersetzt.

Um dieser Tendenz willen werden die optischen Mittel vereinfacht; freilich nicht vereinfacht in der Richtung, daß durch sinnvolle Reduzierung auf das Symbol eine bestimmte Meinung zur Diskussion gestellt würde. Dieser Film wird vielmehr in dem Sinne der Lebenswirklichkeit entzogen, als er sich auf eine Art lackierten Pseudonaturalismus versteift, der mit dem Begriff »Traumfabrik« hinlänglich bezeichnet ist. Traumfabrik ist die Teak-Holz-Konfektion des Milieus, Traumfabrik ist die undifferenziert edle Redensart, die besonders geeignet scheint, ein Problem, das zur Diskussion zu stellen wäre, mit vorfabrizierter Tendenz zuzu-decken.

Stil, oder sagen wir besser: Stillosigkeit und Tendenz sind unlöslich miteinander verbunden. Die formale Schwäche des Films entspricht daher haargenau der Oberflächlichkeit der Beweisführung. Ja, hier ist geradezu eine gegenseitige Abhängigkeit zu konstatieren, die völlig begrifflich erscheint, wenn man von dem Grundsatz ausgeht, daß Kunst ohne Wahrheitswillen nicht denkbar ist.

»Das Schweigen«

Es ergibt sich: Kunst – Wahrheit – Moral, in dieser Dreierheit wird genau das bezeichnet, was ich unter einem aufrichtigen Film verstehe, dem man mit bloß moralisierenden Redensarten selbstverständlich nicht beikommen kann. In diesem Zusammenhang ist der Film Ingmar Bergmans »Das Schweigen« interessant. Deshalb, weil in ihm das Problem der Identität von Kunst und Moral besonders deutlich (ob aber auch folgenreich?) akzentuiert wurde.

Die Diskussion über Ingmar Bergmans Film »Das Schweigen« erhält immer dann einen sonderbaren Akzent, wenn der Versuch unternommen wird, die Ablehnung mit ästhetischen Argumenten zu stützen. Die massivste Behauptung lautet etwa »Ein Film zwischen Kunst und Kitsch«. Zweifel-

los liegt der solchermaßen geäußerten Aversion eine berechtigte Annahme zugrunde: jene Annahme nämlich, es gebe eine innere Beziehung zwischen Form und Moral. Genauer ausgedrückt: Nicht die Behandlung eines bestimmten Motivs sei zu erörtern, sondern die Besonderheit der formalen Verwandlung eines Motivs auf einen bestimmten Sinn hin. Ist aber, um einen bestimmten Sinn zu stiften, jedes Mittel erlaubt? Diese Frage ist mit einem klaren »Nein« zu beantworten. »Jedes Mittel« braucht indessen der Künstler nicht, und zwar ganz einfach deshalb nicht, weil das seinen Absichten nicht dienlich wäre. Der Künstler wählt aus, er formuliert, er macht durch Form Inhaltliches transparent.

Man wirft Bergman vor, er habe »Tabus« verletzt, er habe in rücksichtsloser Indiskretion Dinge auf die Leinwand gezerzt, die sich – von vornherein und ein für allemal – der Darstellung entzögen. Ist das wirklich der Fall? Bergman hat etwas getan, was nur dem Künstler erlaubt ist: Er hat das Heikle, ja, man kann ruhig sagen das »Schamlose« als Motiv zitiert. Nicht um es zu zeigen, sondern um es zu entlarven. Dieses Entlarven aber ist ein Vorgang künstlerischer Konzentration. Das heißt: Diese Szenen sind im Tiefsten unnaturalistisch, sie haben etwas schrecklich Zeremonielles. Sie bezeichnen die Schamlosigkeit, zeigen sie aber nicht als naturalistische Indiskretion.

Es gibt besorgte Kritiker, die das Schamgefühl gegen Bergmans Provokation in Schutz nehmen. Sie nehmen – sonderbares Mißverständnis – etwas in Schutz, was, genau besehen, gar nicht verletzt worden ist. Wer den unverzeihlichen Fehler begeht, für Naturalismus zu halten, was von Bergman mit radikaler künstlerischer Konsequenz in Form umgesetzt worden ist, hat es natürlich leicht, sich um die Moral besorgt zu zeigen. Aber verletzt etwa die Moral, wer das Unmoralische denunziert, wer es entlarvt und es zuletzt in einen Zusammenhang bringt, der nun auch nicht entfernt mit exhibitionistischer Absicht in Beziehung zu bringen ist? Nur bare Uneinsichtigkeit wird Bergman Exhibition vorwerfen.

Die Konsequenzen mögen darin zu sehen sein, daß allzuleicht in Zukunft der Versuch unternommen wird, tatsächlich pornographische Exhibition moralisierend zu bemänteln.

Freiheit?

Erneut stellt sich die Frage nach der Freiheit. Sie kann nur beantwortet werden durch Kunst, durch die Fähigkeit, dem Thema angemessene formale Mittel sinnvoll zu verwenden. Sinnvoll, das bedeutet: Das künstlerisch formulierte Filmbild reflektiert Leben, und durch die Verbindlichkeit der Reflexion bewertet sie es. Reflexion ist aber das gerade Gegenteil von unbewiesener Behauptung, von jener Willkür einer Quasidramaturgie, die sich nicht auf Leben bezieht, vielmehr auf eine Vorstellung von Leben, die weder durch unmittelbare Anschauung, noch durch Erfahrung, noch durch logische Spekulation abgesichert ist. Hier

leitet sich eine gewisse unterhaltende Wirkung ausschließlich vom äußerlichen Spannungsgrad einer sich auf Leben verstellende, es aber in Wirklichkeit folgenreich verzerrende Konstruktion ab.

Etwa im Sinne des Films »Angeklagt Dr. Thomas«. Die Konstruktion dieses Films ist nur scheinbar subjektiv, wenn unter Subjektivität jene moralische Qualität zu verstehen ist, die besagt, daß der Subjektivität der künstlerischen Gestaltung die Redlichkeit des Erkenntniswillens zugeordnet ist. Gewiß hat der Film aufdringliches moralisches Pathos. Aber das Pathos leitet sich nicht von der Sache ab, sondern von einer sehr äußerlichen, vorgefaßten Meinung zu dieser Sache, die sich durch Klischees auffällig macht: durch gedankliche Klischees (katholisch gleich reaktionär) sowie durch formale Klischees (Allüren der feinen Leute in einer gekachelten Umwelt).

Daraus ergibt sich der erklärte Widerspruch zur künstlerischen Formulierung, die in genau dem Maße von Freiheit abhängig ist, als sie über den Menschen in respektvoller Offenheit Auskunft gibt. So stellt sich das Problem ebenso deutlich wie einfach. Der ernst zu nehmende Film – und nur von ihm soll hier die Rede sein – bedarf unbedingt der Freiheit, soweit er fähig ist, durch künstlerisch bemerkenswerte Gestaltungsmittel die Welt und in ihr den Menschen als variables Subjekt sichtbar zu machen.

Giacomo gebraucht in der von mir zitierten Äußerung das aufschlußreiche Wort »künstlerische Scham«. Das bedeutet, wie mir scheint, daß künstlerische Scham wie ein Filter Wirklichkeit oder – wenn die anspruchsvolle Vokabel erlaubt ist – Essentielles durchläßt, es scharf umreißt und dadurch genau bestimmt. In diesem Sinne ist künstlerische Scham Voraussetzung von Formulierung, das heißt von exakter Bestimmung eines Sachverhalts. Und weil das so ist, gibt es, soweit ich sehe, für die Kunst – auch für die Filmkunst – kein Tabu.

Denn Kunst als Kunst sondert alles aus, was die sinnvolle, hochgesetzte und damit menschliche Beziehung des Zuschauers zur Unmittelbarkeit des Lebens trübt, was ihn also der – oft zeitkritisch getarnten – Lüge unterwirft. Die Lüge ist gleichsam Quintessenz der radikalen Antikunst. Sie wird heute im Film auf vielfältige Weise wirksam: vor allem durch eine vorschnelle Harmonisierung von Konflikten, die erst eigentlich den Menschen ebenso in seiner Primitivität wie in seiner Kompliziertheit erklären.

Bedenklich ist also nicht der heikle Stoff, sondern die unredliche, Wirklichkeit verleumdende Behandlung des Stoffes, die sich durch formal phantasielose Bildklischees angemessen kundgibt. Im Augenblick liegen die Dinge so miserabel, wie ich sie zu formulieren versucht habe. Für sie ist der Begriff Freiheit unverwendbar. Im Blick auf die Freiheit des künstlerischen Schaffens aber ist dies noch zu erwägen: Wer »Freiheit« verlangt, hat heute zwei nahezu entgegengesetzte Reaktionen zu erwarten: Zustimmung von jenen, die alle

Schranken niederreißen wollen, die im Respekt ein Vorurteil von läppischer Lächerlichkeit sehen, die Moral für das Emblem von Schwachköpfen halten, Indiskretion für eine gesellschaftskritische Notwendigkeit und Taktgefühl für die törichte Äußerung des Ängstlichen und Lahmen. Ablehnung, undifferenzierte Kritik aber erfährt die Verwendung des Begriffs Freiheit von einem radikalen Mißverständnis her. Von diesem Mißverständnis soll hier die Rede sein. Denn die Akklamation der falschen Seite erledigt sich selbst.

Reißt Freiheit Schranken nieder? Gewiß tut sie es dann, wenn man in ihr die Erlaubnis sieht, ungehemmt all das tun zu können, was inferioren Gehirnen, was listiger Spekulation sowie zynischer Gleichgültigkeit in Sachen der Moral entspringt. Das geschieht heute allenthalben, vor allem dann, wenn die Intimsphäre des Menschen als naturalistischer Vorgang auf die Leinwand gezerrt wird, wenn Traumfabrik sich anschickt, Erotik als das Unterhaltungsspielchen von Heuchlern zu klassifizieren, die es schätzen, wenn sie mit der moralischen Bindungslosigkeit gleichzeitig die Allüren der Prüderie geliefert bekommen.

Da ist der Ehebrecher, wie etwa in dem deutschen Film: »Am Ende aller Tage«, nur vorläufig ein Zyniker. Zuletzt, wenn er die Ehe wirklich bricht, wird er sentimental, deckt er das Ungehörige (das in seiner Kraßheit offiziell Tabuierte) mit Gefühlsphrasen zu. Auch die Partnerin gibt die Position der Ironie zugunsten erbaulicher Gefühlsanwendungen auf. Der Film selbst nimmt nicht Stellung. Er läßt sich vielmehr auf den Ton der gefühlsbestimmten Lebensverdrehung ein. Damit koppelt er den Versuch, ihn durch Pseudonaturalismus glaubhaft zu machen. Die Folge ist: Der Film möbelt moralisierend das Unmoralische auf, er paralyisiert bewußtes Verhalten auf der unverbindlichen Gefühlsebene. Und damit mißbraucht er die ihm prinzipiell zu gewährende Möglichkeit, Leben darzustellen.

Mißbrauch der Freiheit also? Genau darum handelt es sich in jenen Fällen, in denen ein irgendwie geartetes Lebensproblem zitiert und auf dem Niveau der Gefühlsschablone nivelliert wird. Denn die Gefühlsschablone – willkürlich verwandt, um dem Kinobesucher das wirkliche Leben zu unterschlagen – zersetzt Wirklichkeit. Ganz im Gegensatz zur bewußten Unwirklichkeit des Filmbildes, die die Wirklichkeit nicht zersetzt, sondern zugunsten neuer Zusammenhänge des Geistes und der Phantasie aufhebt. In diesem Sinne ist auch das Unwirkliche wirklich.

Der Kinobesucher

Ein paar Hinweise noch auf den Kinobesucher, von dem gesagt wird, er diktiert das Niveau des Films. Zweifellos: Der Film trifft allzuoft Anstalten, die schäbigen Wünsche einer bestimmten Sorte Kinogänger zu erfüllen, soweit der scheele Blick gewisser Produzenten auf »Zensur« oder »Selbstkontrolle« nicht ein wirksames Hemmnis dazwischenschiebt.

Das sind etwa die witzelnden Stammtischbrüder, die sich liberal vorkommen, weil sie das Ansinnen stellen, aus der Position des Voyeurs daran teilnehmen zu können, wie sich aufgedonnerte Attrappen des Lasters so recht im Drecke wälzen. Auch sie wollen gar nicht wissen, wie es wirklich um die Menschen bestellt ist, die da auf der Leinwand zu fragwürdiger Exhibition veranlaßt werden. Ihnen genügt die penetrant angetragene Schmierigkeit, die nichts bedeutet, die kläglich sich selbst genügt. Und vor allem: Im Kino ist es dunkel, da ist man unbeobachtet. Die unbeobachtete Belustigung an der schieren Unappetitlichkeit, die sich so weit einer primitiven Pornographie zuwendet, als das die um gute Sitte besorgten Kontrollinstanzen gerade noch zulassen, gibt gleichzeitig den Hinweis auf eine völlig verödete Phantasie.

Denn die Filme, die in das Souterrain der Wirklichkeit hinabsteigen, die das Üble, das absolut Mindere aus dem Winkel zerren und es taktlos-grell anbieten, sind meist gezeichnet vom Hang zur Einförmigkeit eines erotischen Klischees, das nun eben nicht – wie oft behauptet wird – den Nachweis liefert, hier sei von vorurteilslosen Menschen um der offenen Darstellung des Lebens willen ein Tabu zerschlagen worden. Ganz im Gegenteil. Das Tabu wurde nicht zerschlagen, es wurde bloß anders formuliert durch den rüden Exhibitionismus des Spießers, der die bloße, auf ein paar Klischees zusammengezogene erotische Fassade an die Rampe schiebt, um als moralisierender Zyniker gleichzeitig auf ihre Ungehörigkeit hinzuweisen.

Zwischen den halb einfältigen, halb unbehaglichen Einstellungen zu Filmen, die sich mit anfechtbaren Sitten von Menschen befassen, gibt es deutlich wahrnehmbare Beziehungslinien. Sie schneiden sich in einem Punkte, von dem aus gesehen jenes besonders mißratene Filmgebilde nahezu selbstverständlich wirkt, in dem quasi-pornographisches Gehabe sich moralisch aufspielt: in dem etwa ein junges weibliches Wesen, das von der einfalllosen Regie gezwungen wurde, sich unentwegt in geschmacklos anzüglichen Posen zu präsentieren und in dessen Leben eigentlich nur das Morphium und das Bett eine dramatisch ausreichende Rolle spielten, zuletzt mit teils religiös, teils moralisch aufgeäumten Phrasen erfolgreich zu Tode gebracht wird. Sentiment windet sich da hoch, nachdem die Klaviatur indifferent angerichteter erotischer Peinlichkeiten durchgespielt ist. Sinnvolle Lebensbeziehung wird da im Bereich des formuliert Moralischen von der heuchlerischen Pose, im Bezirk des gefühlhaft Erotischen von magazinhaften Bildvorstellungen überdeckt. Das Stichwort solcher Unsinnigkeit aber lautet in der lärmenden Reklame: »So ist das Leben.«

Wir kommen immer wieder auf eine einzige wichtige Erfahrung zurück; sie besagt: Lebendiges formuliert sich auf der Leinwand nur dann überzeugend, wenn das, was sich als Leben ausgibt, in künstlerische Form gebracht ist. Das betrifft vor allem den Bereich des Sittlichen, der ja nicht

schönfärbend als radikale Konfliktlosigkeit oberflächlicher Erbauung preisgegeben werden soll. Hier ist ästhetisches Versagen nahezu gleichbedeutend mit dem unmißverständlichen Antriebe zur Heuchelei. Wieso das? Weil das Versagen des Films vor dem Wirklichen – und das bedeutet gleichzeitig ein Versagen vor dem künstlerischen Anspruch – dazu anspornt, Konfliktmöglichkeiten zu übersehen oder gar zu verbergen. Logische Konsequenzen sind: Selbsttäuschung und Heuchelei. Denn wer die tiefgreifenden Konfliktmöglichkeiten im Bereich des Moralischen leugnet – und das tut ebenso der Film der äußerlichen Wohlständigkeit, wie jeder Film, der etwa Erotik und Grausamkeit auf eine Art dilettantisch-spektakulärer Schmierbühne abdrängt –, der bringt den Zuschauer, dem solches als lebenskundliche Auskunft eingeredet wird, in die Verfassung eines Menschen, der sich anmaßend über die wahren Schwierigkeiten des Lebens, die der Film doch eigentlich spiegeln sollte, erhebt.

Indessen: Mißverständnisse und Fehltritte werden meist daher rühren, daß sich moralisierende Selbstgerechtigkeit brüsk vor sittliches Bewußtsein drängt, das nur in der künstlerischen, der Wahrheit verpflichteten Formulierung erkannt werden kann. Mißverständnis und Fehltritte sollten daher in Kauf genommen werden, wenn subjektive Ehrlichkeit fähig ist, sich künstlerischer Gestaltungsmittel zu versichern. Denn auf jeden Fall wächst daraus Diskussion, die den Film als mögliches Kunstwerk weiterbringt, das am ehesten imstande ist, die Frage nach dem moralischen Habitus des Films, die so viel berechnete Unruhe stiftet, zu beantworten.

Theo Fürstenau

Praxis

Lieder für ökumenische Gottesdienste

Es ist sonderbar, daß wir trotz des weltweiten Interesses für die Einigung der Kirchen nur sehr wenige Lieder haben, die Ausdruck dieses ökumenischen Anliegens sind. Und diese spärlichen Gesänge sind verstreut über die zahlreichen Gebet- und Gesangbücher der verschiedenen Kirchen, so daß sie für ökumenische Gottesdienste nur schwer zugänglich sind. Es ist aber ein Mangel, wenn in diesen Gottesdiensten, die bekanntlich in den letzten Jahren ungewöhnlich zugenommen haben,