

RISSING, THILO, *Jenseits von Mythos und Melancholie: Philosophisch-theologische Überlegungen im Anschluss an das Kino von Theo Angelopoulos*. Marburg: Schüren 2008. 431 S., ISBN 978-3-89472-625-6.

Thilo Rissing (= R.) spricht über die Kunst; im Besonderen über die Kunst des griechischen Filmemachers Theo Angelopoulos, im Allgemeinen über die Kunst des Kinostills und damit natürlich auch über die Kunst überhaupt. Gesagt wird, der Künstler erzähle eine Geschichte, die verstrickt sei in den Mythos seiner Herkunft. Aber er erzähle diese Geschichte nicht so, wie man Neuigkeiten, Anekdoten oder Erinnerungen zum Besten gibt, sondern wie Philosophen oder Theologen, nämlich „als Prozeß einer andauernden kritischen Rezeption wie Dekonstruktion seiner Inhalte“ (67), also gegen sich selbst gerichtet, gegen die Macht seiner Herkunft, gegen den Mythos in seiner Erzählung.

R. begreift Mythos als „Sinnstiftung und Kontingenzkompensation“. „... der Mythos fungiert als narrative Konstituierung einer sinnvollen Ordnung, indem er Erklärungsmodelle anbietet, die sowohl der Sinnstiftung dienen, als auch kompensatorische Funktionen haben“ (67). Er beruft sich dabei auf Hans Blumenbergs funktionale Mythosdeutung in „Arbeit am Mythos“ (1979). Hans Blumenberg schreibt dem Mythos die Funktion zu, „den Absolutismus der Wirklichkeit“ abzubauen. Dieser „Grenzbegriff der Extrapolation faßbarer geschichtlicher Merkmale ins Archaische ... bedeutet: daß der Mensch die Bedingungen seiner Existenz annähernd nicht in der Hand hatte und, was wichtiger ist, schlechthin nicht in der Hand zu haben glaubte“ (2. Auflage, Frankfurt am Main 1981, 9). Der Mythos, indem er dem Unverfügbaren Namen gibt, indem er das Unvertraute durch Vertrautes, das Unerklärbare durch Erklärungen, das Unnennbare durch Benennungen erzählend von sich weg auf die übermächtigen Götter schiebt, gewähre dem Menschen die zur nackten Existenz nötige Distanz zur Wirklichkeit. Der Mythos „rationalisiere“ Angst, das blanke gegenstandslose Entsetzen vor dem „Absolutismus der Wirklichkeit“, in die konkrete Furcht vor dem Spiel der allmächtigen Götter.

Negativ gewendet erscheint der Mythos als erzählend erzeugter Verblendungszusammenhang, in den sich der Mensch in seiner Angst vor der Sinnlosigkeit und Unverfügbarkeit des Wirklichen geflüchtet hat. Der in der Erzählgemeinschaft permanent bestätigte Mythos gewährt Orientierung in einer orientierungslosen Welt und integriert den Einzelnen in eine nicht unaufregende, aber doch vertraute „Lebenswelt“. Aber dieser ist doch auch kritikwürdige Verblendung insofern, als er die Augen der Sehenden verschließt und ihnen zugleich mit den entsetzlichen Schrecken die Gewissheit ihrer Freiheit und Verantwortung vorenthält.

Die Dialektik von Entlastung und Verstellung – Entlastung von der Angst und Verstellung der eigenen Freiheit – motiviert Kritik und Dekonstruktion des Künstlers, die jedoch im Scheitern des Mythos selbst immer schon desillusionierend überboten sind. „Indem der Mythos an seinem Anspruch, dauerhaft Sinn, Orientierung und Ordnung zu stiften, scheitert, tritt das Bewußtsein von Kontingenz und Endlichkeit um so deutlicher hervor und mündet schließlich in Melancholie“ (67) – in die Stimmung der Vergleichenheit aller Arbeit am Mythos. Das erneute Aufscheinen der gesichtslosen Angst hinter den zwar fürchterlichen, aber doch verfügbaren Mythen der Menschenopfer, des Inzests, des Mutter-, Vater- und Gattenmordes, der Racheorgien und der endlosen Irrfahrten, nimmt stets schon vorweg, was die Kritik des Künstlers erreichen will, dem melancholisch gestimmt nur der Trost Nietzsches verbleibt: Was fällt, das muss man auch noch stoßen.

Melancholie zerstört die Sicherheit und Geborgenheit der erzählend geschaffenen „Lebenswelt“ und verflüssigt die Festigkeit der Beziehungen: Die Welt wird absurd; das Ich verarmt. R. begreift dieserart Mythos und Melancholie als Gegenkräfte (sich widersprechende „Welterschließungsstrategien“), die sich gegenseitig bedingen: „Der Mythos eröffnet die Welt, indem er sinn- und orientierungsstiftende Erklärungsmuster anbietet, während die Melancholie einen ungeschönten Blick auf das Bestehende richtet“ (68). Der „ungeschönte Blick“ steht dabei weniger für Realismus als vielmehr für die Standhaftigkeit, in der der Künstler dem Medusenhaupt der alltäglichen Schrecken entgegenzublicken vermag.

Theo Angelopoulos präsentiert nach R. die Filmarbeit am Mythos in der durchgängig melancholischen Gestimmtheit seiner Filme. Er verzichte auf „pointenreichen Humor“ und „ironisches Spiel“. Die „Ernsthaftigkeit“ seiner tätigen Melancholie bestehe jedoch auf dem Diskurs der „großen Sinnfragen menschlicher Existenz“ (387), sodass R. ihn selbst mit dem Satz zitieren kann: „Meine Filme sind von einer Melancholie geprägt, die hoffen läßt“ (13). Der Rückfall in die vom Mythos entsetzte Unverfügbarkeit des Daseins soll nicht durch eine neue Erzählung beruhigt werden, sondern Welt erschließen in der Freisetzung des Individuums und im Aushalten des „ungeschönten Blicks auf das Bestehende“. R. übernimmt hier von Gilles Deleuze den erstaunlichen – und in allen Erläuterungen und Zitaten doch auch fremd bleibenden – Begriff einer „Katholizität des Kinos“ (387–392). „Um gegen die Unmenschlichkeit und Sinnlosigkeit das Band zwischen Mensch und Welt neu zu stärken, kann das Kino in zwei Richtungen wirken ... Die eine Richtung wird durch das revolutionäre Kino bestimmt, das eine Transformation der Welt und Gesellschaft durch den Menschen intendiert. Die andere läßt sich als Tradition eines katholischen Kinos bezeichnen, welches primär das Individuum in den Blick nimmt und auf eine Selbsttranszendierung des Menschen hinwirkt“ (391 f.).

Die frühe Schaffensperiode des Griechen ist nach R. dem revolutionären Kino verpflichtet. Danach dominiert die „Katholizität“. Die späteren Filme betrieben die „Aufdeckung einer inneren und höheren Welt, die nichts anderes als der Mensch ist“. Die Filme wirkten der melancholischen Passivität entgegen, „denn durch die Hinwendung zur Welt in ihrer Eigenheit und Materialität“ – in der Abwendung also von der mythischen Verstellung – suche Angelopoulos „die Bindung des Menschen an die Welt und seine Umwelt erneut zu stärken“ (392). Er rücke „in melancholischer Akzentuierung die unstillbare Sehnsucht, den Heimatverlust und die Trauer über die Vergänglichkeit ins Zentrum.“ Er suche „nach dem ‚wahren Wort‘, das wider die Einsamkeit und Vergänglichkeit der menschlichen Existenz Beziehung stiftet“ (405). Mythenkritisch konterkarieren die Filme des Griechen die Narrativität des Gewohnten im „Bildgedanken“. Dieser durchbreche den vertrauten Gang der Ereignisse, indem er „nicht den gewohnten Wahrnehmungs- und Verstehensmechanismen folgt, sondern auf neue, irritierende Elemente setzt, die auf Bedeutsamkeiten jenseits des offensichtlich Wahrnehmbaren verweisen, die allein vom Zuschauer dechiffriert werden müssen“ (305). Die Erwartungshaltung des Eingehausten wird in einem „Kino des Geistes“ (Gilles Deleuze) bewusst enttäuscht. Gegen die Tyrannei mechanisch erzeugter und entsprechend wahrgenommener Bewegungsabfolgen werden „schockierende“, optisch und akustisch autonome Einzelbilder („Kristallbilder“) gesetzt, die das gewohnte Denken aus dem Gleis werfen. Diese im Medium des Films betriebene „Arbeit am Mythos“, die R. mit der „Verfremdung“ des epischen Theaters in Beziehung setzt, rufen den Zuschauer auf, sich im Dechiffrieren der Bilder und im Jenseits des Mythos erneut ihrer Freiheit, freilich auch der Unverfügbarkeit des Wirklichen, zu versichern.

Die „Katholizität des Kinos“ beschreibt R. als Erweckung des Zuschauers. Der Automatismus des Schauens werde in eine Anspannung des Geistes überführt. „Ich glaube an die“, sagt Angelopoulos, „die zweifeln, an die, die fragen, an die, die nicht Einordnung, aber Veränderung fordern“ (389). Sein Regiekonzept baut (in Analogie zum Regietheater, in dem das Publikum auch nichts zu lachen hat) auf „die Interaktion von Regisseur, Film und Publikum“. Statt zu antworten stelle er Fragen, besser: Er stelle die Zuschauer in das Fragen hinein und entlasse sie nicht mit einer schnellen Antwort, sondern fordere Beweise: „Ich bemühe mich, hybride Filme zu machen, Filme, die nicht auflören anzufangen, Beweise zu verlangen“ (390).

Dieses anspruchsvolle „attentive“ Regiekonzept wird getragen von einem „Glauben an die Welt“, der sich gegen das blanke Entsetzen im Angesicht der Wirklichkeit stemmt. „... durch die Hinwendung zur Welt in ihrer Eigenheit und Materialität sucht Angelopoulos die Bindung des Menschen an die Welt und seine Umwelt erneut zu stärken“ (392). „Welt“ steht hier nicht für die „Lebenswelt“ in Gnaden des Mythos. Gemeint ist die Welt selbst in ihrer „Eigenheit und Materialität“, „die Welt in ihrer Weltlichkeit“. Im Banne der Bilder und Erzählungen ist das Vertrauen zu dieser Welt gestört. „Dieses verlorengegangene ‚Urvertrauen‘ (Alexander Kluge) oder ‚Kindschaftsgefühl‘

(Peter Handke) soll durch ein Kino der Weltzuwendung restituiert werden“ (394f.) Gilles Deleuze zitierend sagt Rissing: „Allein der Glaube vermag den Menschen an das zurückzubinden, was er sieht und hört. Von daher ist es nötig, daß das Kino nicht die Welt filmt, sondern den Glauben an die Welt, unser einziges Band“ (394).

R. hat „das Anliegen der vorliegenden Arbeit“ dahingehend bestimmt, „dem Geheimnis von Angelopoulos' Filmen auf die Spur zu kommen“ (9). Unter formalen Gesichtspunkten ist dies vortrefflich gelungen. R. zeigt, welche Mittel und Wege Angelopoulos zur Kreation seiner Werke in Anspruch nimmt. Ein Geheimnis bleibt allerdings die Frage, welche Geschichten der Grieche in seinen Filmen mythenkritisch, in hoffnungsschenkender, tätiger Melancholie erzählt. R. hat es versäumt, diese Geschichten vorzustellen und zu deuten. Er hat uns gezeigt, dass Angelopoulos den Glauben an die Welt in Szene setzt, und er hat dies an vielen Situationen der Filme überzeugend verdeutlicht. Er hat uns aber nicht gezeigt, woran Angelopoulos glaubt, wenn er an die Welt glaubt, und was an die Stelle der Einsamkeit, Sinnlosigkeit und Schrecken zu treten vermag. R. beruft sich mehrmals auf Johann Baptist Metz' „Theologie der Welt“. Aber die These lautet dort: „Die Weltlichkeit der Welt, wie sie im neuzeitlichen Verweltlichungsprozess entstand und in global verschärfter Form uns heute anblickt, ist in ihrem Grunde, freilich nicht in ihren einzelnen geschichtlichen Ausprägungen, nicht gegen, sondern durch das Christentum entstanden; sie ist ursprünglich ein christliches Ereignis und bezeugt die innergeschichtlich waltende Macht der ‚Stunde Christi‘ in unserer Weltsituation“ (Mainz/München 1968, 16f.). Von einer Stunde Christi ist bei Angelopoulos nicht die Rede. Aber wovon redet er dann?

F. ZIMBRICH

ESSENER GESPRÄCHE ZUM THEMA STAAT UND KIRCHE; BAND 42: Die Verfassungsordnung für Religion und Kirche in Anfechtung und Bewährung. Herausgeber: *Burkhard Kämper* und *Hans-Werner Thönnnes*. Münster: Aschendorff 2008. 182 S., ISBN 978-3-402-10560-3.

Auch wenn sich die Ordnung von Kirche und Staat, welche das Grundgesetz in Art. 4 und in Art. 140 festlegt, im Grundsatz bewährt hat, befindet sich diese Ordnung seit ihrem Beginn auch immer wieder in der Diskussion. In diesem Kontext steht auch die fünfte Berliner Rede zur Religionspolitik, mit der die Bundesjustizministerin (Brigitte Zypries) am 12. Dez. 2006 an der Humboldt-Universität zu Berlin die Bedeutung von Religion im säkularen Verfassungsstaat zu relativieren versucht hat. Zypries führte aus: „Der Rückgriff auf die Religion ist eine Modeerscheinung von Autoren, denen alles zu unordentlich geworden ist in Deutschland. Er sagt viel über ihre Sehnsucht nach der Ordnung von gestern, aber er bietet keine Antworten auf die Fragen von heute. Was unsere Gesellschaft in ihrem Innersten zusammenhält – diese Frage stellt sich doch auch deshalb so eindringlich, weil heute eben kaum mehr als 60 Prozent der Bevölkerung den beiden großen christlichen Kirchen angehören – und sich noch weniger dort wirklich zu Hause fühlen“ (17). Vor diesem Hintergrund hat am 12. und 13. März 2007 das 42. Essener Gespräch unter dem Titel „Die Verfassungsordnung für Religion und Kirche in Anfechtung und Bewährung“ stattgefunden, das im vorliegenden Bd. dokumentiert ist. Das Buch enthält drei Referate. Das erste hielt *W. Huber* (Kirche und Verfassungsstaat, 7–30); es lässt sich in fünf Punkten zusammenfassen: 1. „Kernbegriff des Verhältnisses von Kirche und Verfassungsordnung ist die Freiheit. Freiheit ist ein Begriff sowohl der christlichen Heilsgewissheit als auch der staatlichen Rechtsordnung. Diese beiden Freiheitsbegriffe sind voneinander zu unterscheiden. Im Verhältnis von Kirche und Verfassungsordnung des Grundgesetzes werden sie aber zugleich aufeinander bezogen und korrespondieren miteinander“ (27). 2. Der kirchliche Öffentlichkeitsauftrag ist nicht durch die staatliche Ordnung vorgegeben, sondern folgt aus dem Verkündigungsauftrag Jesu und der Kirche (vgl. Mt. 28, 18–20). Zwar findet die Verkündigung des Evangeliums in der weltlichen Ordnung statt, aber das gesellschaftliche Engagement der Kirche muss stets als *kirchliche* Lebensäußerung erkennbar bleiben. 3. Die wechselseitige Unabhängigkeit von Staat und Kirche bedeutet nicht, dass das Religiöse aus dem öffentlichen Bereich verbannt wird. Vielmehr erkennt der freiheitliche demokratische Staat die große Bedeutung der Religion (im Prozess der Werte- und Überzeugungsbildung) an. Der