

Film des Monats April 1983

Das Gespenst

Spielfilm

besprochen von Johannes Gawert

Achternbuschs Christusfilm ist eine aufrüttelnde oder auch provozierende Auseinandersetzung mit dem Christentum. Einer innigen Einfühlung in die Person des Gekreuzigten steht eine scharfe Kritik an der Kirche gegenüber. Wie selten bei einem Film scheiden sich hier die Geister: Für die einen ist er ein blasphemisches Machwerk, für die anderen Ausdruck einer radikalen neuen Religiosität. Reichhaltigen Stoff für substanzielle Diskussionen bietet der Film auf jeden Fall.

Begründung der Jury der Evangelischen Filmarbeit

Nicht erst seit der dialektischen Theologie der 20er Jahre und der durch sie bewirkten Bewußtseinsklärung sind scheinbar unverrückbare Begriffe wie Religion, Moral, religiöses Empfinden innerhalb der protestantischen Welt und darüber hinaus in Frage gestellt worden. Mit ihnen auch der schillernde und oft umstrittene Terminus „religiöser Film“ und der beliebte Zensurbegriff „Verletzung des religiösen Empfindens“. Religiöses Empfinden — was das überhaupt sei, und ob man es verletzen könne, die Antwort hängt von der selbständigen Urteilskraft des Betrachters und den ihn bestimmenden Kräften in Herkunft und Erziehung ab (vgl. hierzu auch Karl Barth Dogmatik I/2 § 17, Religion als Unglaube). Die Erfahrung zeigt, daß der gleiche Film von unterschiedlichen Zensur- und Publikumsgruppen ganz verschieden beurteilt werden kann. Der Spanier Buñuel hat mit „Viridiana“ und „Nazarin“ Musterbeispiele dafür geliefert.

Neuerdings, so scheint es, tritt der Bayer Herbert Achternbusch in gewisser Weise seine Nachfolge an. Gehört er auch mit seinen Filmen „Das letzte Loch“ und „Das Gespenst“ in die Sphäre des Religiösen oder aber, wie ihm vorgeworfen wird, des Blasphemischen? Die Jury der Evangeli-

schen Filmarbeit greift diese Frage auf, indem sie nach Achternbuschs Film „Das letzte Loch“ nun auch sein jüngstes Leinwandwerk „Das Gespenst“ zur Diskussion stellt. Davon überzeugt, daß Unbequemes nicht durch Totschweigen aus der Welt geschafft werden kann, tritt sie dafür ein, gerade einen derart „anstößigen“ Film einer Öffentlichkeit nicht vorzuenthalten, die so gerne als mündig bezeichnet wird. Wie lobnend der in dem Film enthaltene Diskussionsstoff auch für Pfarrer-Rüstzeiten und ähnliche Anlässe sich erweisen kann, haben die Gespräche der Evangelischen Filmjury, die der Nominierung des Films als „Film des Monats“ vorausgingen, gezeigt. Sie führten zu der Erkenntnis, daß das scheinbare Kasperlespiel dieses Films (der Gedanke an Oberammergau liegt nahe) wie in anderen Filmen dieses Regisseurs bei allen unbestreitbaren Verstößen gegen die Regeln des bürgerlichen Geschmacks in Wahrheit Antriebskräfte einer heilsamen Selbstbefragung in Gang setzen kann: Ein auf die Erde herabgestiegener, bayerischer Kruzifix-Christus und eine weggelaufene Äbtissin, die als „Ober“ und „Oberin“ durchs Land ziehen — natürlich wird es genug Menschen geben, denen diese Groteske kein Spaß mehr ist. Man soll ihre Meinung nicht in den Wind schlagen. Aber auch dies steht fest: Auch Dostojewskis „Großinquisitor“ ist ärgerlich für viele. Hat er darum unrecht? Auch die Kirchen müssen sich immer wieder, und sei es durch einen Achternbusch, fragen lassen, welchen Christus sie zu verkündigen haben.

(Auch der Schuß Poesie mit seinem Aufruf für eine humane Welt, den der Schluß des Films enthält, sollte nicht gering geachtet werden.)

Inhalt

Ober Oberin — Eine Turmuhr schlägt dreimal und gibt das Grundmotiv des Films an: die Todesstunde Christi. In einem Kloster beklagt sich eine

Oberin vor einem lebensgroßen Kruzifix über die Lieblosigkeit des Herrgotts. Der 42. Christus steigt vom Kreuz und versteckt sich als Schlange in ihrem Bett. Wieder in menschlicher Gestalt kauert er dort wie ein Kind. Die Oberin will mit ihm ihr Leben teilen und nennt ihn Ober. Und als Ober soll er arbeiten.

Poli Zisti — Zwei Polizisten sind zu Gast in der Klosterbar. Hinter der Theke steht Achternbusch/Christus mit Dornenkrone und Lendenschurz. Die beiden Polizisten begießen jede scheinbare Übereinstimmung in ihrem sinnentleerten Gespräch mit einem Schnaps. Da es Verständigungsprobleme mit dem Ober gibt, kommt es zu einer fatalen Bestellung von zwei Gläsern „doppelte Scheiße“. — In der Münchner Innenstadt versucht der Ober vergeblich das zu bekommen, was die Polizisten bestellt haben. Eine junge Frau nimmt sich seiner an und führt ihn zur Polizei. Auf dem Revier sitzen die beiden bekannten Polizisten. Sie versprechen, das vom Ober Gesuchte selbst zu beschaffen und ziehen sich mit zwei Schnapsgläsern zurück. Nichts klappt, stattdessen wollen sie Blutsbrüderschaft trinken. Sie verstehen dieses Wort in tödlicher Direktheit und erschießen sich gegenseitig mit ihren Dienstpistolen.

Und Mund — Auf einem Feldweg kommen Ober und Oberin. Unbeholden und voller Resignation forscht sie: „Möchtest du nicht einmal eine Frau?“ Der Ober begreift ihre Frage nicht, er ist voll kindlicher Sanftmut. — In einem Teich fängt die Oberin Frösche; der Ober vermag ihr nicht zu folgen, er kann nur auf dem Wasser gehen. Bei einem Picknick mit Brot und Wein hört der Ober nur mit Widerwillen von deren Verwandlung in sein Fleisch und Blut. Er kann sich an nichts erinnern. Drei Kreuzchen stehen nebeneinander im Gras mit drei angebundenen lebenden Fröschen. Beschwörend fragt die Oberin den wieder zur Schlange gewordenen Christus: „Kannst du dich jetzt

erinnern? ... Bevor du stirbst, murmelst du noch etwas. Hast du die Menschen verflucht? ... Oder was war deine dritte Bitte?" Wieder in menschlicher Gestalt löst der Ober die Frösche von ihren Kreuzchen. „Meine dritte Bitte war die um Erlösung.“

Freier Freitag — In der Klosterbar kommt es zwischen Ober und Oberin zu einem Disput über die Geschichte der Kirche, die sich von Gott verlassen fühlt. Sie werden unterbrochen durch das Erscheinen von drei römischen Soldaten, die bei der Kreuzigung auf Golgatha dabei waren. Während Christus/Achternbusch mit irritierter Geschäftigkeit hinter der Theke hantiert, unterhalten sich die drei über ihre frischen Eindrücke von der Kreuzigung. Fragen wehrt der Ober lallend ab: „Wissen Sie meine Herren, ich war nicht draußen. Das ist eine Angelegenheit, die mich nicht interessiert hat.“

Ascher Fascher — Die Oberin hat Besuch von einem Bischof. Er hält ihr ihre Verbindung mit dem vom Kreuz gestiegenen Christus vor. „Die Liebe ist des Menschen größter Feind.“ Die Oberin berichtet, daß den Ober seine neue Rolle zunehmend in Verwirrung stürzt. Er nagelt Schnitzel an die Tische, weil man ihn überall hingenagelt hat, und sitzt mit den Vögeln in den Bäumen und schreit. Der Bischof ist unangenehm berührt und geht. „Schwester Oberin, wohin soll ich blicken, damit ich nichts sehe?“ — Ohne Geld und obdachlos wandern Ober und Oberin auf einem Feldweg. Im Kloster konnten sie nicht bleiben. Getrennt wollen sie eine Unterkunft für die Nacht suchen. — Der Ober läutet an einer Haustür. Eine Frau weist ihn ab. Durchs Fenster beobachtet er, wie die Frau ihren Liebhaber und dessen Mahlzeit versteckt, als ihr Mann plötzlich nach Hause kommt. Der Ober „zaubert“ das Versteckte hervor. Vom Liebhaber, einem Priester, bedroht, verwandelt sich der Ober ein letztes Mal in eine nun sehr kleine Schlange. — Auf einem Hügel steht die Oberin. Sie hält die kleine Schlange in der Hand. In einer bitteren, lyrischen und pathetischen Anklage nimmt sie Abschied von dieser Welt, verwandelt sich in einen Adler und schwingt sich mit der Schlange, die der Vogel in den Fängen hält, in die Lüfte.

Zur Gestaltung

Es ist kein Zufall, daß die Jury der Evangelischen Filmarbeit nach „Das letzte Loch“ auch „Das Gespenst“ als

zweiten Film von Herbert Achternbusch zum „Film des Monats“ nominiert hat. Bei allen Unterschieden in der Themenwahl und auch im künstlerischen Gelingen fällt als Gemeinsamkeit auf, daß beide Filme sich an Gegenstände wagen, von denen vorsichtiger Filmemacher die Finger lassen. Es handelt sich beide Male um Probleme von einer kaum zu überbietenden Relevanz, an der niemand, zumal kein Christ, vorübergehen kann, auch wenn er der Fragestellung im einzelnen und der ästhetischen Gestaltung nicht spontan zustimmen vermag. (Vgl. auch die Arbeitshilfe zu „Das letzte Loch“ in mp 2/82.)

Das Hauptthema des älteren Films war die Frage, wie ein Leben als Deutscher mit der Schuld an der Ermordung des jüdischen Volkes zu ertragen ist. Die Frage des neueren Films lautet ähnlich: Wie ist für einen vom Kreuz herabgestiegenen Christus das Leben in seiner Christenheit möglich? Jedesmal ist die Antwort negativ: Nur Selbstmord und Flucht von dieser Welt bleiben als letzte Konsequenz.

Die kompromißlosen Antworten Achternbuschs, die nicht auf die Zustimmung des breiten Publikums schielen und auch Freunde und Kenner seiner Werke immer wieder zu befremden vermögen, unterscheiden sich deutlich von anderen Filmen, die sich ähnlichen Themen zuwenden.

Es gibt Filme über Christus, die technisch und finanziell aufwendig gemacht sind und zugleich als unterhaltsam und geschmackvoll empfunden werden. Ihre Handlung ist durchsichtig und plausibel, und kein Satz wird da gesprochen, der nicht von jederman auf Anhieb verstanden würde. Das breite Publikum und solche Kritiker, die sich die Kriterien des Massengeschmacks aus Überzeugung oder Opportunismus zu eigen gemacht haben, zollen ihnen massenhaft Beifall. Und doch sind diese Filme bedeutungslos. Es fehlt ihnen an künstlerischer Originalität, an religiöser Radikalität und an einer zeitgemäßen Wahrheit, die verpflichten könnte.

Anders die Filme Achternbuschs. Sie sind mit relativ einfachen Mitteln hergestellt, ihre Darstellung wird oft als anstößig und geschmacklos angesehen, ihre Handlung ist verwirrend, und die Dialoge sind oft schwer zugänglich. Und doch finden viele gerade hier jene anderswo vermißten Qualitäten.

Das Gestaltungsprinzip der Filme liegt in der Einheit von grober Geschmacklosigkeit und ergreifendem Pa-

thos, von anstößiger Derbheit und anrührender Zartheit, von grotesker Komik und tiefem Ernst. Es wundert nicht, daß das große Publikum, dem die Sprache und die Ausdrucksformen der radikalen Kunst nicht vertraut sind, keinen Zugang zu diesen Werken findet, wenn es durch Zufall oder auf Grund eines Mißverständnisses mit ihnen in Berührung kommt. Aber auch für andere stellt sich die Frage, warum Achternbusch überhaupt nach einem derart risikoreichen und provozierenden Gestaltungsprinzip arbeitet.

Vorab ist klarzustellen, daß Achternbuschs „Geschmacklosigkeiten“ und „Sinnwidrigkeiten“, gerade in seinen überzeugendsten Werken, nicht Folge eines Unvermögens sind, sich angemessen und klar, stilvoll und gemäßigt auszudrücken, wie das doch so viele andere können. Er ist nicht das bayerische Unikum, dem das trotz guter Ansätze immer wieder mißlänge. Über seinen künstlerischen Rang belehrt denjenigen, der zur Filmkunst weniger Affinität besitzt, etwa ein Blick in seinen kurzen Roman „Die Stunde des Todes“.

Die Vermischung von „Hohem“ und „Niederem“ in seinen Filmen und Texten ist, ähnlich wie die Kargheit der filmischen Mittel, bewußtes Gestaltungsprinzip. Der Zwang, diese Gestaltungsmittel zu verwenden, wurde von ihm einmal so erläutert: „Es gibt Dinge, die zu ernsthaft sind, als daß man sie ernst nehmen dürfte“. In „Das letzte Loch“, wo Pathos und Groteske meisterhaft ausbalanciert sind, heißt es ähnlich: „So unvermeidbar ist zuweilen die Lächerlichkeit, um den Ernst zu wahren“.

Konkret kann dieses Prinzip verschiedenes leisten. Einmal wird die Darstellung radikaler moralischer Positionen wie in „Das Gespenst“ vor dem Abgleiten in oberlehrerhaftes Moralisieren, unerträgliche Peinlichkeit und Kitsch bewahrt. Zum anderen ist das Aufscheinen von moralischer Rigorosität und Ernsthaftigkeit hinter einem vordergründigen Schleier von Torheit, Vulgarität und Banalität ein eindrucksvolles ästhetisches Gestaltungsmittel. Auch kann für den, dem nicht die so reichlich verbreitete Gabe des Ignorierens und Verdrängens angesichts des Zustandes dieser Welt gegeben ist, die Flucht in Komik und Groteske eine Frage des Überlebens sein.

Schließlich scheint mir hinter dem dissonanten Darstellungsprinzip noch ein anderes folgenreiches Motiv zu stehen, das die Rezeption des Films grund-

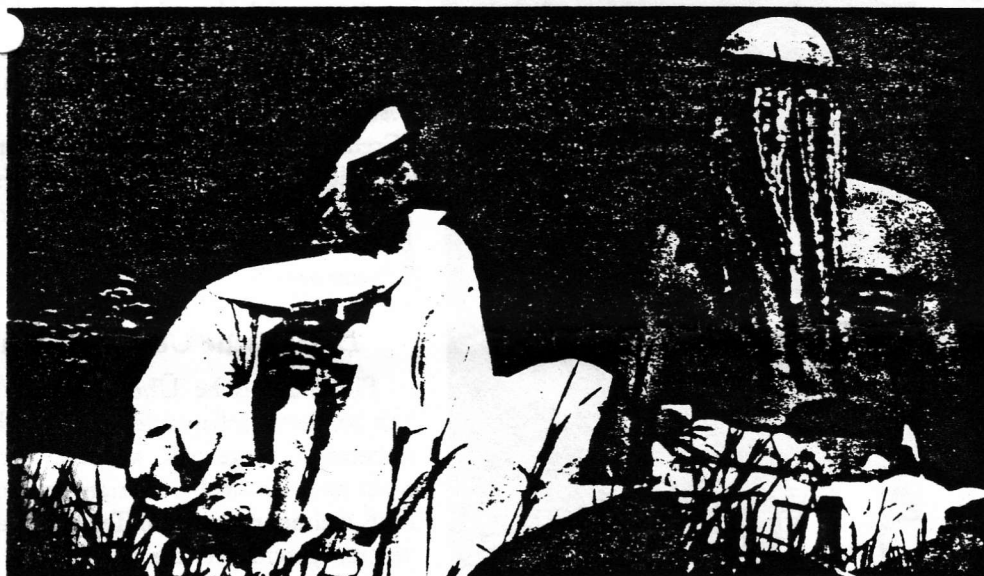
legend prägt, und zwar eine besondere Art „Takt“. „Das Gespenst“ nämlich ist ein selten gehörter scharfer Angriff gegen uns Christen: Die Kirche, die katholische, die evangelische und jede andere, wir Christen mit unseren Auschwitz und Hiroshima berufen uns zu Unrecht auf die Nachfolge Christi. Der Christus am Kreuz — so könnte man eine der ersten Szenen des Films interpretieren — hält sich die Nase zu, „ihm stinkt es“; man soll ihn „in Ruh“ lassen, wie es statt „INRI“ über seinem Haupt geschrieben steht; er ist verärgert, die heraushängende Zunge ist Ausdruck des Sterbens und Verdurstens und zugleich eine Provokation. Dieser Christus will nicht länger am Kreuz hängen; denn wo ist der Sinn seines unermesslichen Lei-

Es war nötig, so ausführlich auf das Gestaltungsprinzip Achternbuschs einzugehen, weil hier der Schlüssel für den paradoxen Zustand liegt, daß Christen mit völligem Unverständnis und mit Ratlosigkeit das Eintreten anderer Christen für einen Film beobachten, den sie selbst für böse antichristlich halten.

Ein künstlerisches Gestaltungsprinzip wie das skizzierte könnte übrigens mißverstanden und mißbraucht werden als ästhetische Immunisierungsstrategie, die jede Kritik am Film als kunstfremde Ignoranz abtun könnte. Deshalb ist auf die wirkliche Einlösung des Prinzips zu achten und ein Mißlingen klar zu benennen. Letzteres scheint mir in den Polizistenszenen von „Das Gespenst“ vorzuliegen — und zwar nach den von Ach-

ternbusch-Christus sich betrinkt, um die Unterhaltung der Soldaten über seinen Kreuzestod ertragen zu können, und lallend sein Desinteresse an dem Geschehen auf Golgatha bekundet. Das ganze ist übrigens die geringfügig gekürzte wörtliche Wiedergabe einer Szene von E. Hemingway, „Heute ist Freitag“, mit dem Unterschied, daß hier Christus hinter der Theke steht statt eines hebräischen Weinverkäufers, wie es im Original der Fall ist. In Achternbuschs Version bekommt die Szene ihren typischen schillernden Charakter.

Blasphemie in dieser oder in ähnlichen Szenen des Films zu entdecken, scheint mir seine Grundtendenz zu verkennen. So halten auch die meisten Kritiken und Stellungnahmen von Personen, die den Film tatsächlich gesehen haben, den Blasphemievorwurf für abwegig, so sehr sie auch sonst den Film ablehnen mögen. Denn niemandem kann eigentlich entgehen, daß zwar die Kirche scharf angegriffen wird, daß aber dieser von Achternbusch gespielte Christus ganz im Gegenteil dazu mit echter Sympathie und aufrichtigem Mitleid dargestellt wird. Deshalb ist es traurig und verwirrend zugleich, wenn Vertreter der Kirchen verletzt und empört gerade einen Film wegen Blasphemie verdammen, der unter den meist gottverlassenen Produktionen von Bildschirm und Leinwand ein verwirrter und verwirrender, einsamer und dringend nötiger Versuch ist, so etwas wie eine „Frömmigkeit nach Auschwitz“ zu formulieren, die nicht mehr in schlichter Einfachheit und kindlichem Gottvertrauen aufgehen kann: „Das Gespenst“ ist der Film eines Mannes, der an dem Gedanken zu zweifeln droht, daß in einer vom Christentum beherrschten Kultur und in der Welt des allmächtigen Gottes all das, wofür die Namen Auschwitz und Hiroshima stehen — und man könnte hundert Namen hinzusetzen —, möglich war — und in Zukunft möglich sein wird.



Aus: „Das Gespenst“

Foto: Filmwelt

dens und seines Opfertodes angesichts einer solchen Christenheit?

Wen, dessen Frömmigkeit demütig, lebendig und selbstkritisch ist, könnte ein solcher Vorwurf gänzlich unberührt lassen? — An dieser Stelle nun erhält die Gestaltungsweise des Films eine wichtige Funktion. Achternbusch treibt uns nicht in die Enge; jede „Geschmacklosigkeit“, jede Verwendung des Wörtchens „Scheiße“ gibt uns die Möglichkeit, unsere Augen und Ohren vor dem eigentlichen beunruhigenden Gehalt des Films zu verschließen. Stattdessen gibt der Film uns ungeschützt alles in die Hand, unsererseits Anklage zu erheben wegen Dilletantismus, Vulgarität oder gar Blasphemie. In diesem Sinne ist der Film taktvoll, indem er jedem die Möglichkeit gibt, aus dem zum Teil quälenden Prozeß der kritischen Selbstbefragung auszusteigen — und das noch mit gutem Gewissen.

ternbusch selbst gesetzten Maßstäben. Er hat in anderen Filmen die zum unverzichtbaren Inventar gehörenden Polizisten, Vertreter von Staat, Gewalt und falscher Ordnung, in prägnanten, hinter-sinnigen Karikaturen gezeichnet, meisterhaft etwa in der ersten Episode von „Der Depp“, wo ein zwergwüchsiger Polizist wirr und streng zugleich zwei Paare einem Verhör unterzieht. Daran gemessen erscheinen die Dialogtexte und entsprechend die schauspielerische Leistung in den Szenen mit „Poli“ und „Zisti“ unerträglich stupide. Auch wenn eine geistlose und brutale Wirklichkeit vorgeführt werden soll, verlangt die ästhetische Differenz zur Realität eine Verdichtung, Symbolisierung und Prägnanz in der Darstellung, übrigens Techniken, die Achternbusch ja sonst wie wenige beherrscht.

Im Gegensatz zu den Polizistenszenen hat die Römerszene eine große In-

Zur theologischen Interpretation

Die radikale Ablehnung — vor jeder ernsthaften inhaltlichen Interpretation —, die sich auf das Gestaltungsprinzip des Films selbst bezieht, machte den Versuch unumgänglich, einige der grundsätzlichen Mißverständnisse beiseite zu räumen. Wenn die Bereitschaft zu einer inhaltlichen Auseinandersetzung besteht, ist der entscheidende Schritt getan. Dabei sollte folgendes beachtet wer-

den. Es wäre falsch nach abschließenden Lösungen und Deutungen wie bei einem Bilderrätsel zu suchen. Der Prozeß des Fragens und der gemeinsamen Diskussion, in die man die eigene Subjektivität und die gesellschaftliche Gegenwart einbringt, ist das Entscheidende. (Hier liegt der Unterschied zum Umgang mit den historischen Christus-Filmen.) Als Beispiel und Anregung sind im folgenden Interpretationen zu zentralen Punkten des Films wiedergegeben. Der kürzere Text zu Beginn stammt aus der zweiten, der Arnoldshainer Begründung der Jury zur Nominierung des Films; der dann folgende Text ist zusammengestellt aus dem Aufsatz von Gerhard Marcel Martin „Auferstehung vor dem Tod“.

„In der Geschichte von Theologie und Frömmigkeit ist immer wieder zu beobachten, wie Gläubige auf verschiedene Weise jeweils gültig gewordene Ausdrucksformen des Glaubens relativiert, annulliert und persifliert haben — und dies gerade mit der Absicht, Impuls und Person Jesu neu und unmittelbar, nicht vermittelt durch kultisch festgelegte Sprache und Rituale, zu begegnen. Der Theologe Paul Tillich hat für dieses Jahrhundert religionsphilosophisch überzeugend dargelegt, daß Kult, der sich selbst gegenüber keine Distanz und keine Spiel-freiheit mehr hat, endliche Zeichen und Symbole vergöttlicht und damit Gott selbst dämonisiert. Achternbuschs Umgang mit christlichen Symbolen steht auch in dieser theologisch reflektierten und zu verantwortenden Tradition. Sein Kruzifixus löst sich auch von den kulturellen Fixierungen, die ihm zeitbedingte Frömmigkeit, enge Theologie und kirchliche und politische Machtausübung antun.“

„Oskar Kokoschka hat 1945 einen Christus gemalt, der die rechte Hand vom Kreuzesbalken gelöst hat und die hungernden Kinder Europas speist. Und in Günter Herbürgers Zukunftsroman ‚Jesus in Osaka‘ (1970) läßt sich Jesus vom Kreuz herabfallen in die Menge. ‚Tote sind nutzlos‘, ruft Jesus. ‚Tote sind häßlich und nutzlos.‘

In seiner Christusidentifikation demonstriert Achternbusch in den Filmszenen Vorübungen zur Auferstehung, Hinwendung zum Leben gegen die Allherrschaft des Todes. Er zeigt die keineswegs triumphalistische Utopie, wie eine Todesreligion zum Leben bekehrt wird, wie ihr Anfänger und Vollender zu ihrem und seinem Ursprung, jedenfalls sofern dies auch Staunen, Fragen und Helfen waren, zurücklenkt.

Regieeinfälle und Dialoge, die das belegen mögen: Gegen den Rat der Oberin, Geld zu verdienen, indem er sich seine Narben aufkratzt, läßt Jesus sie heilen, spürt sie nur noch bei Föhn. Oder: Auch wenn Jesus nicht ins Wasser steigt, weil er nur *auf* ihm gehen kann: Er interessiert sich für Frösche — in der Bibel unreine Tiere und Plage, bei Kirchenvätern Symbol des Teufels und der Häretiker, aber andernorts Symbol des dunklen, materieverhafteten Lebens, auch der fruchtbaren Mutter Erde, der Verwandlung und der Auferstehung. Drei Frösche sieht man bildfüllend, Hieronymus-Bosch-nah, auf einem Wiesenstück-Golgotha gekreuzigt, der mittlere auf dem Brustkreuz der Oberin. Jesus löst sie ab, sie sind lebendig, und gibt der Oberin das leere Kreuz wieder:



Aus: „Das Gespenst“

Foto: Filmwelt

am Kreuz habe er die Menschen nicht verflucht (nur das kann die Oberin denken), sondern um Erlösung gebeten. — Oder, eine andere Szene: Jesus picknickt mit der Oberin und kann sich nicht daran erinnern, jemals gesagt zu haben, der Wein sei sein Blut. ... Dieser Wein ist nicht mein Blut. Der Wein ist gut, das muß man dem Wein sagen. Aber mein Blut ist warm, und ich möchte es nicht in diesem Glas sehen. Dies ist deutlich eine Gegenszene zur Blutsbrüderschaft, die am Schluß der eher unerträglich langen Sequenz Poli und Zisti so konsequent und nekrophil wie vorstellbar feiern; sie erschießen sich gegenseitig mit den Dienstpistolen. Jesus dagegen übt essend, hörend und sprechend das alltägliche Leben ein und nicht den Todesschuß.

Die Passion Jesu, vom Kreuz herabzusteigen, die sich kaum ihrer selbst bewußte Sehnsucht der Oberin nach Auferweckung ihres totgehaltenen Leibs — sie

machen verletzlich, dünnhäutig, sterblich. Die Verwandlungen, in die Jesus hineingeht, und in die er hineingezwungen wird, rauben ihm Kraft; aus der dicken schwarzen Schlange zu Beginn wird eine kleine Blindschleiche. Die Oberin bekommt Teil am gekreuzigten Leben Jesu, indem sie Stigmata an den Händen trägt. Ihr Bischof ist darüber entsprechend entsetzt und stöhnt großinquisitorienhaft: ‚Liebe zerstört jede Ordnung ... Die Liebe ist des Menschen größter Feind.‘ Das Leben, das sich herauswagt aus der Todesstarre, verliert seine Sicherheit.

Die Sehnsucht, den enteigneten Leib wiederzuerlangen, Wunsch, das Kreuz Christi als nekrophiles Todessymbol zu überwinden, mit Jesus vom Kreuz herabzusteigen — das wird hier absurd-authentisch ausfabuliert. Jesus, der seine Dornenkrone nicht los wird, aber auch seine Wunden nicht künstlich offenhält, vielmehr froh ist, daß sie vernarben, diesem Jesus hat Achternbusch keineswegs allen ‚Credit‘ entzogen. Er zeigt ihn vielmehr als Wiederbringer des Lebens, noch einmal und ganz neu verstanden als Erstgeborenen unter vielen Brüdern und Schwestern.“

Didaktische Überlegungen

Filmidaktische Überlegungen können bei dem vorliegenden Werk nicht so unbefangen angestellt werden, wie das sonst möglich ist. Berücksichtigt werden muß vielmehr eine zum Teil bizarre Rezeptionsgeschichte, die der Film in den wenigen Monaten seit seinem Kinostart bereits hinter sich hat.

Einige der leidenschaftlichsten Gegner des Films haben ihn offensichtlich nicht gesehen und weigern sich nicht nur strikt, das nachzuholen, sondern weisen auch jeden Erläuterungsversuch und jede Begründung für eine eventuelle Wertschätzung des Werks mit Nachdruck zurück.

Derartige Reaktionsweisen mögen alltäglich sein — in einer Situation, die an Inquisition und Kampf gegen „entartete Kunst“ erinnert, sind sie beunruhigend. Sie zwingen zu Überlegungen, wie gerade jenen empörten Christen der Blick zu öffnen ist für die sehr eigenartige und nicht auf Anhieb zu erkennende Riligiösität, die den Film kennzeichnet. Ein solcher Versuch kann nur in einer vertrauensvollen Atmosphäre und von einer Person unternommen werden, die kraft ihres Amtes die nötige Autorität besitzt, den Film überhaupt zum Gegenstand einer ernsthaften Diskussion zu machen. Ein Gemeindepfarrer, der da-

von überzeugt ist, daß der Film und eine anschließende ausführliche Diskussion zu einer Reifung und Differenzierung des religiösen Empfindens beitragen kann, und der zugleich in Sorge ist über die blinde Empörung seiner Gemeindeglieder, sollte einen Filmabend mit Achternbuschs Werk wagen. Um zu verhindern, daß die im Film selbst angelegten Abwehrmechanismen das Unternehmen gleich zu Beginn zunichte machen, sollte unbedingt eine Einführung vorausgehen, die das Gestaltungsprinzip von Achternbuschs Kunst erläutert. Bei der anschließenden Diskussion könnte verabredet werden, daß man einmal versucht, den Film von seinen Stärken, also von den beeindruckenden und nachdenklich machenden Sequenzen her zu interpretieren, um so vielleicht doch einen Zugang zu dem Gehalt des Films zu bekommen.

Ein besonderes Interesse sollte eine christliche Erwachsenenbildung daran haben, den Blasphemiebegriff, der in der Kritik am Film regelmäßig auftaucht, aus seiner allzu harmlosen traditionellen Bedeutung zu befreien und so zu erweitern und zu radikalisieren — wie es in Teilen der Kirchen zur Zeit geschieht —, daß er zum Zentralbegriff einer umfassenden christlichen Kritik würde. Ziel dieser Begriffsverschärfung wäre es, daß religiöser Zorn und frommer Eifer sich gegen die blasphemische Erniedrigung und Verfolgung des Ebenbildes Gottes in Gestalt von Juden, Schwarzen, Türken, von Hungernden und Unterdrückten richten, gegen die Ausbeutung und Verstümmelung von Gottes Werk, also von Tieren, Pflanzen und Landschaften, und schließlich gegen die ungeheuerliche Blasphemie der Mächtigen, die mit der atomaren Vernichtung der ganzen göttlichen Schöpfung spielen. Angesichts dieser allenthalben praktizierten Lästerung Gottes hat die mit großem emotionalen Aufwand geführte Kampagne gegen einen angeblich blasphemischen Film sehr paradoxe Züge. Aber von diesem Zustand der Welt redet der Film gerade. All das gibt ihm recht.

Ungleich einfacher und erfolgreicher als der vorgeschlagene filmdidaktische Versuch mit meist älteren Gemeindegliedern ist die Arbeit mit jungen Menschen, denen die Filmsprache Achternbuschs vertrauter ist. Von ihnen wird erstaunlich klar die Sanftheit, ja Frömmigkeit des Films erkannt. Wer Diskussionen mit jüngeren Menschen nach einer Aufführung des Films miterlebt hat, weiß, daß „Das Gespenst“ nicht so hermetisch und

elitär ist, wie von bestimmter Seite geneunterstellt wird. Der Film ist unkonventionell, und das ist etwas anderes. Eine Diskussion aber sollte der Aufführung unbedingt folgen, weil sie den einen hilft, Unklarheiten und Irritationen zu beseitigen, während sie anderen erst den Zugang zum Film eröffnet, den sie alleine nicht gefunden hätten.

Auf eine dritte Zielgruppe, die besonderen Gewinn aus einer intensiven Beschäftigung mit dem Film ziehen könnte, hat die Jury in ihrer Begründung hingewiesen. Für Pfarrer, Theologen und andere im kirchlichen Bereich Tätige bildet der Film bei Pfarrer-Rüstzeiten, Seminaren oder ähnlichen Anlässen eine fruchtbare Diskussionsgrundlage. Er enthält eine Fülle von Anregungen für Gespräche, die auf wesentliche und zugleich aktuelle Probleme von Christentum und Gesellschaft hinzielen. Um Mißverständnissen vorzubeugen: Der Film ist kein theologischer Traktat. Wer an ihn die Maßstäbe eines theologischen Diskurses anlegt, wird Banalitäten und Kalauer entdecken. Es handelt sich hier vielmehr um ein künstlerisches Werk, dessen Stärke darin liegt, daß es durch die Gesamtheit der filmischen Mittel, also der Bilder, der Geräusche, der oft sehr konzentrierten poetischen Sprache und nicht zuletzt der eindringlichen Mimik und Gestik, nur schwer faßbare, sich einer begrifflichen Übersetzung entziehende Bedeutungsgehalte auszudrücken vermag. Wer sich auf diese Bedeutungsgehalte einläßt, wird ihre Ausgefeiltheit und ihre Ernsthaftigkeit entdecken. — Für eine gründliche Analyse ist der in Gehalt und Form verwandte Film „Das letzte Loch“ hinzuzuziehen, der von einem originär christlichen Geist geprägt ist, ohne manifest theologisch zu sein.

Der Regisseur

Herbert Achternbusch wurde 1938 in München geboren. Mehrere Jahre war er als Maler tätig. Seit 1969 veröffentlichte er im Suhrkamp-Verlag zahlreiche Texte, die nur unzureichend den traditionellen Gattungen Roman, Erzählung, Theaterstück und Filmdrehbuch zuzuordnen sind. Seit 1974 produzierte Achternbusch etwa jährlich einen Film: „Das Andechser Gefühl“, „Die Atlantikschwimmer“, „Bierkampf“, „Servus Bayern“, „Der junge Mönch“, „Der Neger Erwin“, „Der Komantsche“, „Das letzte Loch“ (Film des Monats Februar 1982), „Der Depp“, „Das Gespenst“ (Film des Monats April 1983), „Rita, Rita“ (in Vorbereitung), „Der Wanderkrebs“ (geplant).

Materialien

Literatur

- Herbert Achternbusch, Das Gespenst. Filmbuch (mit Fotos). Verlag Zweitau-sendeins, Frankfurt 1983
- (Dokumentation in der Frankfurter Rundschau vom 6.7.83) „Die Entscheidung wird auch weiterhin der Minister treffen müssen“, Vom „Fall Achternbusch“ zum „Fall Zimmermann“
- Fjodor Dostojewskij, Die Brüder Karamasow. Teil 2, V. „Der Großinquisitor“, dtv 2043, 1978
- epd-Dokumentation Nr. 29/83, Pro und Contra „Das Gespenst“, Streit um den Film Achternbuschs und seine Würdigung als „Film des Monats“. Herausgegeben und zu beziehen vom Gemeinschaftswerk der Evangelischen Publizistik, Frankfurt
- Gerhard Marcel Martin, Auferstehung vor dem Tod. In: Raduis, Nr. 3/83
- H.G. Pflaum, Poète maudit aus Bayern, Anmerkungen zum Filmemacher Herbert Achternbusch. In: Deutsche Volkszeitung vom 7.7.83
- Wolfram Schütte, Die Rückkehr eines Gespenstes. In: Frankfurter Rundschau vom 15.4.83; Ein „Gespenst“ geht um; oder: von A(chternbusch) bis Z(immermann). In: Frankfurter Rundschau vom 23.6.83
- Hans Schwab-Felisch, Gespenster, Zu Achternbuschs Werk und der Wende in der Filmpolitik. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 27.6.83

Rezensionen

- Filmbeobachter 1983/92
- Filmdienst 1983/23 962
- H.G. Pflaum, Der 42. Christus. In: Süddeutsche Zeitung vom 26.3.83
- Helmut Schödel, Das neueste Testament. In: DIE ZEIT vom 1.4.83

Vergleichsfilme

- Nazarin (Luis Buñuel) *F.A.M.s 4/1965*
- Viridiana (Luis Buñuel)
- Parabel (Kurzfilm, bei Matthias-Film)
- *Maria und Josef (J.-L. Godard)*

Daten

Das Gespenst

- Produktion: Herbert Achternbusch, BRD 1982
- Regie: Herbert Achternbusch
- Buch: Herbert Achternbusch
- Kamera: Jörg Schmidt-Reitwein
- Darsteller: H. Achternbusch, A. Bierbichler, K. Raab, D. Schneider, S. Bierbichler, W. Schröter
- Verleih: Filmwelt, 8000 München 40, Trautenwolfstr. 7
- Länge: 88 Min.