

Daria Pezzoli-Olgiati

Fragmentierte Sinnsuche

Die Ambivalenz religiöser Orientierungen in LA NEUVAINE und LOURDES

Dieser Beitrag untersucht zwei filmische Werke, die Prozesse der Identitätssuche eng mit der Kontingenzfrage verbinden. Bernard Émonds' *LA NEUVAINE* (CAN 2005) und Jessica Hausners *LOURDES* (AT/F/D 2009) erkunden die Fragen nach dem Leiden, der Krankheit und dem Tod aus unterschiedlichen Perspektiven und verknüpfen sie mit religiösen und säkularen Weltanschauungen. Im Zentrum stehen jeweils die persönlichen Betrachtungen der Hauptfiguren und ihre Art und Weise, einschneidende Erlebnisse einzuordnen und zu verstehen.

Religion in cineastischen Repräsentationen

In beiden Filmen stehen unterschiedliche Weltbilder im Zentrum:¹ religiöse Deutungen von Krankheit und Tod auf der einen Seite, agnostische und atheistische Perspektiven auf der anderen. Die Werke stellen religiöse Weltbilder im Kontext des Katholizismus dar und stellen sie Weltdeutungen gegenüber, die ohne Rekurs auf Religion argumentieren. Religion wird hier im Rahmen römisch-katholischer Praktiken und Überzeugungen durchdekliniert, wobei die einzelnen Gläubigen und ihre individuellen Vorstellungen im Zentrum der Narration stehen: Die Rollen der theologischen Reflexion und das Religionsverständnis der Institution werden nicht ausgeblendet, sondern als ein Teilaspekt des Symbolsystems vorgestellt. Die Kontrastierung von Figuren, die unterschiedliche Weltanschauungen vertreten, charakterisiert sowohl die Ebene der Erzählung als auch die Filmästhetik.

¹ Zur Bestimmung von «Weltbild» siehe J. Mittelstrass, *Der Flug der Eule. Von der Vernunft der Wissenschaft und der Aufgabe der Philosophie*, Frankfurt a. M. (1989) 1997, 231–232; F. Stolz, *Weltbilder der Religionen. Kultur und Natur, Diesseits und Jenseits, Kontrollierbares und Unkontrollierbares*, Zürich 2001, 4.

Die Kontingenzfrage² stellt eine starke Motivation für die Hauptfiguren dar, sich mit der Frage von Zugehörigkeit und Abgrenzung zu befassen.³ Der Bezug zum Thema dieses Bandes «Lost in Transition» kann somit auf zwei Ebenen hergestellt werden. Erstens spielt die Suche der Figuren nach Identität, die in der Begegnung mit Tod und Krankheit die Orientierung verloren haben, eine wichtige Rolle. Zweitens geht es um die Suche nach Deutungsmustern im vielfältigen Angebot einer pluralistischen Gesellschaft. Denn die einzelnen Weltbilder interagieren untereinander, sie gelten nicht mehr als selbstverständlich und müssen in Abgrenzung zu anderen möglichen Sinndeutungen gerechtfertigt werden.⁴

Das Kino als öffentlicher Raum nimmt zeitgenössische Debatten über den Stellenwert und die Konnotationen von Religion auf und bearbeitet sie mit eigenen Mitteln. Die Verweise auf die römisch-katholische Tradition erscheinen in beiden Filmen als differenziert und spannen einen breiten Bogen, der von theologischen Auseinandersetzungen mit der Theodizee über die Darstellung von Frömmigkeitspraktiken aus der Perspektive der Gläubigen bis hin zur Betrachtung sakraler Räume und ihrer Bedeutung angesichts ganz unterschiedlicher Weltanschauungen führt. So erscheinen die gleichen Wallfahrtskirchen, Kreuzwege und weitere religiös markierte Räume sowohl als Mittelpunkt religiöser Praxis als auch als bloße Erinnerungsorte von Traditionen, die im Zuge der Säkularisierung ihres Sinns entleert worden sind.

Aufgrund dieser vielseitigen Bezüge werden Religion und Film als zwei unterschiedliche Kommunikationssysteme betrachtet, die stark interagieren. Dabei wird die Aufmerksamkeit auf die Filmwerke und die Art und Weise gerichtet, wie sie mit

- 2 Der Begriff wird hier im Kontext von Religion umrissen, ohne jedoch Religion und Kontingenz identifizieren zu wollen. Dazu F. Stolz, Grundzüge der Religionswissenschaft, Göttingen 2001 (1988), 80: «Sie [Religion] hat die Aufgabe einer umfassenden Orientierung, indem sie Erfahrungsbereiche des Unkontrollierbaren und des Kontrollierbaren in Beziehung setzt und Unkontrollierbares in Kontrollierbares transformiert. Sie schafft damit Werte und Normen, sie konstruiert Wirklichkeit ganz grundlegend. Religion gibt den Dingen ihren Sinn; sie schafft Einordnungsmöglichkeiten für alles, was Menschen widerfährt. Religion ist also ein grundlegendes Sinnggebungssystem, von dem andere Sinnggebungssysteme abhängig sind.» Siehe auch H. Lübke, Kontingenzerfahrung und Kontingenzbewältigung, in: G. v. Graevenitz/O. Marquard (Hg.), Kontingenz, München 1998, 35–47, insbesondere 40–45.
- 3 Identität wird hier als dynamischer Prozess verstanden, bei dem Zugehörigkeit und Abgrenzung stets verhandelt und nicht als ontologische Eigenschaft der Figuren festgelegt werden. Dazu vgl. die Ansätze von S. Hall, Introduction. Who needs Identity? in: ders./P. du Gay (Hg.), Questions of Cultural Identity, Thousand Oaks/New Dehli/Singapore 1996, 1–17; A. Wimmer, Ethnische Grenzziehungen. Eine prozessorientierte Mehrebenentheorie, in: M. Müller/D. Zifonun (Hg.), Ethnowissen. Soziologische Beiträge zu ethnischer Differenzierung und Migration 1, Wiesbaden 2010, 99–152; J. Dahinden/J. Moret/K. Duemmler, Die Herstellung sozialer Differenz unter der Bedingung von Transnationalisierung. Religion, Islam und *boundary work* unter Jugendlichen, in: B. Allenbach/U. Goel/M. Hummrich/C. Weisköppel (Hg.), Jugend, Migration, Religion. Interdisziplinäre Perspektiven, Zürich/Baden-Baden 2011, 225–248.
- 4 Vgl. dazu S. Hoover, Media and Religion in Transition, in: ders. (Hg.), Religion in the Media Age, London/New York 2006, 45–83, insbesondere 50–56.

«Religion» umgehen und diese repräsentieren. Aus theoretischer Perspektive ist es weiterführend, vor allem auf die folgenden Dimensionen von Religion zu achten.⁵

Religion wird in den ausgewählten Werken als ein Orientierungssystem behandelt, das Weltbilder entwirft, die starke, allgemeine Bedeutungen generieren. Diese Entwürfe bilden die Welt als ein umfassendes Ganzes ab, indem die transzendente Dimension stets mit der immanenten interagiert und sie beeinflusst. Darüber hinaus ergibt sich aus dieser Repräsentation der Welt ein normativer Rahmen, in dem sich die Gläubigen bewegen. Aus Sicht der Figuren, die das umfassende religiöse Weltbild nicht teilen, erscheinen sowohl deren Repräsentation als auch deren normative Dimension als eine Option, die jedoch in keiner Weise verpflichtet.

Die Leistung, die Welt als ein umfassendes Ganzes zu repräsentieren, und die normative Dimension des religiösen Weltbildes fokussieren auf die Grenze zwischen dem Kontrollierbaren und dem Unkontrollierbaren. Religion wird in den ausgewählten Filmen dezidiert als Strategie der Kontingenzbewältigung präsentiert. Sie wird als orientierungsstiftendes Symbolsystem behandelt, in dem Grenzerfahrungen gedeutet und mit Sinn versehen werden können. Im Kontrast dazu ringen die inszenierten agnostischen und atheistischen Betrachtungsweisen um mögliche Deutungen von Leiden und Tod, Krankheit und Behinderung. Sie können diese Aspekte der *conditio humana* nicht umfassend erklären und lassen diese Fragen unbeantwortet, was bei einigen Figuren den Verlust jeglicher Orientierung einleitet.⁶

Diese cineastischen Werke setzen sich also nicht nur mit der Tragweite religiös fundierter Erklärungen des Lebens und dessen Grenzerfahrungen auf individueller Ebene, sondern mit der Bedeutung und Leistung von religiösen Weltbildern in der Gesellschaft auseinander. Beide Filme pflegen einen beschreibenden, distanzierten Stil, der dokumentarische Züge aufweist. Diese stilistischen Merkmale verleihen den Spielfilmen einen analytischen Charakter, der die differenzierte Annäherung an die Vielfalt der koexistierenden Weltanschauungen unterstreicht. Auf dieser Linie kann man behaupten, dass der Film aktuelle Religionsdebatten aufnimmt und aktiv weiterführt. Dies wird nicht zuletzt in der Rezeption der Filme ersichtlich, die sowohl als religionsbejahend als auch -kritisch gedeutet werden. Diese sich widersprechenden Rezeptionen zeigen sowohl die Subjektivität der Interpretationen (die häufig am Film

5 Zur Bestimmung des Religionsbegriffs im Zusammenhang mit dem Film vgl. M.-T. Mäder, *Die Reise als Suche nach Orientierung. Eine Annäherung an das Verhältnis zwischen Film und Religion*, Marburg 2012, 9–46; S. B. Plate, *Religion and Film. Cinema and the Re-Creation of the World*, London/New York 2008; D. Pezzoli-Olgiati, *Film und Religion. Blick auf Kommunikationssysteme und ihre vielfältigen Wechselwirkungen*, Stuttgart 2008, 45–66; M. Wright, *Religion and Film. An Introduction*, London 2007, 11–31.

6 Vgl. oben Anm. 2.

vorbeizugehen scheinen) als auch die Relevanz und Wirkung cineastischer Entwürfe in der öffentlich-medialen Meinungsbildung auf.

In der Folge werden die Filme vorgestellt und im Hinblick auf die Figuren und einige ästhetische Verfahren untersucht. Ein vergleichender Blick schließt den Beitrag ab.

Selbstmord oder Hoffnung: Umgang mit dem Tod in LA NEUVAINE

Jeanne, eine engagierte Ärztin, wird mit den vielfältigen Facetten des Leidens und des Todes in ihrem Arbeitsalltag im Spital konfrontiert. Dazu trägt sie die Trauer um das eigene, an einer unheilbaren Krankheit verstorbene Kind in sich. Nach einer äußerst traumatischen Erfahrung, erliegt sie einer suizidalen Depression. Sie verlässt unvermittelt ihr Zuhause und fährt entlang des Kanals Saint-Laurent mit der Absicht, ihrem von Sinn entleerten Leben ein Ende zu setzen. Dieser Geschichte wird jene von François gegenübergestellt, einem jungen Mann, der als Kind die Eltern verloren hat. Er wurde liebevoll von der Großmutter erzogen, mit der er immer noch zusammenlebt. Sie ist alt, herzkrank und teilt ihrem Enkel mit, dass sie bald sterben wird. Daraufhin beginnt François, sichtlich erschüttert über den nahen Tod seiner Großmutter, eine neuntägige Gebetsperiode («die Novene» – daraus ist der Titel des Werkes abgeleitet) in der Kirche von Sainte-Anne-de-Beaupré, einem bekannten Wallfahrtsort in Québec. An diesem Ort treffen sich die Protagonisten, deren jeweilige Lebensgeschichten mittels Parallelmontage im ersten Teil des Films eingeführt werden. Der Regisseur Bernard Émond inszeniert Jeanne und François deutlich als «Vertreter» unterschiedlicher Weltbilder.⁷

Jeanne ist eine Ärztin, die sich über ihren Beruf definiert. Es geht ihr um die Gesundheit des ganzen Menschen und sie kümmert sich nicht ausschließlich um medizinische Fragen, sondern auch um die Lebenssituation ihrer Patienten. Ihr Engagement gründet auf einer bedingungslosen Zuwendung zum Menschen, die in einem dezidiert-atheistischen Weltbild verankert ist. Sie bezeichnet sich als «nicht gläubig» und setzt sich aus medizinischer und sozialer Überzeugung für die Leidenden ein, was sie mit ihrer gut situierten und urban geprägten Lebensweise verbindet. Die Figur wird mit einer unerträglichen Anhäufung von negativen, äußerst zerstörerischen Situationen konfrontiert, bis sie die Sinnfrage nicht mehr ausblenden kann und an dieser zerbricht. Schließlich landet sie in einer Klinik.

Die Off-Stimmen zu Beginn des Films sind programmatisch für die Entwicklung der Figur und für den Aufbau des ganzen Films. Jeanne steht am Fenster eines Klinikzimmers und schaut auf den Stadtverkehr (Abb.1):⁸

7 Für eine weitere Vertiefung vgl. D. Pezzoli-Olgiati, Weltbilder angesichts des Todes in LA NEUVAINE (Bernard Émond, CAN 2005). Ein Beitrag zur Frage der «Religion» im Film, Baden-Baden/Zürich 2012, 373–391.

8 00:02:52–00:03:16.



Abb. 1

Jeanne: Ce que je n'ai pas pu supporter, c'est l'idée qu'il y aie des souffrances perdues. Des souffrances qui font qu'on serait mieux mort, qu'il serait mieux de n'avoir jamais existé.

Une voix: Ne dites pas ça. On ne sait pas. On ne peut pas savoir.⁹

François wurde von seiner Großmutter auf dem Land in einem katholischen Umfeld nach traditionellen Werten erzogen. Er führt ein einfaches, schlichtes Leben, geht einer bescheidenen Arbeit im Dorfladen nach. Der katholische Kontext gehört selbstverständlich zu diesem ländlichen Leben und dient nicht primär der ideologischen Einordnung der Figuren. Die katholische Orientierung erscheint grundsätzlich in der Gebetspraxis verankert und ist Teil eines Alltags, in dem Gewohnheiten und kurze Gespräche eingebettet in eine prächtige Landschaft den Lebensrhythmus bestimmen. François' Haltung ist unmittelbar darin verankert; er pflegt keinen intellektuellen Zugang zur religiösen Tradition. Er ist vom Leiden der Großmutter betroffen und von der bevorstehenden, radikalen Trennung von ihr verunsichert. In dieser Situation handelt er im Rahmen des ihm vertrauten Weltbildes. Er beginnt eine neuntägige ritualisierte Gebetspraxis in der Wallfahrtskirche, um den Tod der Großmutter abzuwenden. Im

9 Die Off-Stimme ist eine Vorwegnahme eines Dialogs zwischen Jeanne und einem Seelsorger, der am Schluss des Films bei der Kirche von Sainte-Anne-de-Beaupré stattfindet: «Jeanne: Ich ertrug den Gedanken nicht, dass es sinnloses Leiden gibt. Dass man besser tot wäre. Man besser nie geboren wäre. Männliche Stimme: Sagen Sie das nicht. Man weiss es nicht. Man kann es nicht wissen.» (Deutsche Untertitel aus der DVD-Ausgabe: Die Novene, Zürich: Medienladen).



Abb. 2–5

Laufe der Novene wird dieser Rettungsversuch zum Trauerprozess und zum Übergang in eine neue Lebensphase, in der er als Erwachsener auf sich gestellt sein wird.

Die Ästhetik der Oberfläche unterstützt den Vergleich der Figuren und deren verschiedene Weltbilder. Wie bereits erwähnt, werden im ersten Teil die beiden Hauptfiguren in Parallelmontage eingeführt. Ihre Lebensgeschichten weisen vergleichbare Züge bei – wenn auch ganz unterschiedlichen – Begegnungen mit dem Tod auf. Stilistisch werden die zwei Gestalten sehr ähnlich dargestellt. Beide werden im Bett liegend eingeführt (Abb. 2–3), beide beim Autofahren gezeigt (Abb. 4–5).

Die Parallelisierung wird durch eine starke Reduktion der Stilmittel hervorgehoben: Beispielsweise tragen die Hauptgestalten durchgehend die gleichen Kleider. In einem Parkplatz am Ufer des Saint Laurent treffen Jeanne, die ohne jede Bewegung und mit Selbstmordabsichten auf die Wasseroberfläche starrt, und François aufeinander. Die unerwartete Ankunft eines Menschen – François – hindert Jeanne daran, sich in den Ka-

nal zu werfen. François stellt keine Fragen, akzeptiert das Schweigen, bleibt aber bei ihr sitzen, bis es dunkel wird, was ihr das Leben rettet.

Zwischen den Figuren entsteht eine wechselseitige Beziehung, die auf einer gemeinsamen moralischen Haltung basiert, in der die Zuwendung zum anderen, zum Bedürftigen zentral ist. Die Asymmetrie zwischen den Gestalten bleibt dennoch bestehen: Sie gehören unterschiedlichen Altersgruppen, sozialen Schichten sowie Bildungsständen an und – wie bereits betont – sehen die Welt aus ganz unterschiedlichen Perspektiven.

Die Spannung zwischen Jeanne und François bleibt bestehen, wird sogar dadurch hervorgehoben, dass die zweite Hälfte des Films sich in François' Lebenswelt abspielt. In dieser ländlichen Gegend wird Jeanne mit dem Katholizismus konfrontiert. Dieser drückt sich vor allem in räumlicher und visueller Gestalt aus: Die Wallfahrtskirche, die Interviews mit Müttern, die an diesem Ort göttliche Zuwendung erfahren haben, die Statue von Anna mit der kleinen Maria, die Panoramadarstellung der Kreuzigung oder Stationen einer *via crucis*. Dabei stehen jeweils einzelne Menschen und ihre individuell konnotierte Praxis im Vordergrund. Der Film verzichtet sowohl auf die Darstellung von Massenveranstaltungen und enthusiastischen Betrachtungen der Frömmigkeit als auch auf gelehrte theologische Auseinandersetzungen mit der Theodizee. Eine christliche Sicht des Todes wird beispielsweise mit der Großmutter assoziiert, die ihre Vorstellung vom ewigen Leben mit einfachen Worten formuliert:¹⁰

Tu sais François, c'est pas grave la mort d'une personne. C'est juste un passage.¹¹

In der idyllisch dargestellten Landschaft Québecs, die in diesem Film in herbstlichen Farben gezeigt wird, erleben beide Figuren eine grundlegende Transformation. Jeanne findet wieder den Weg zurück ins (Berufs-)Leben – François den Weg zur Selbstständigkeit. Der Film deutet diese Wege nur an, ohne sie auszuführen.

Der offene Ausgang über die weitere Entwicklung der Gestalten steht im Einklang mit dem bereits oben angesprochenen dokumentarischen, am ethnografischen Film angelehnten Stil des Spielfilms.¹² Die unterschiedlichen Weltanschauungen der Gläubigen und der Nichtgläubigen werden nicht bewertet, sondern genau beobachtet. Es wird viel mit Groß- und Nahaufnahmen der Figuren gearbeitet, die mit Totalen (und

10 01:02:15–27.

11 «Weisst Du, François, der Tod eines Menschen ist nichts Schlimmes. Es ist lediglich ein Übergang.» (Deutsche Übersetzung: s. Anm. 9).

12 Dazu siehe die Filmkritik von L.-V. Sicotte anlässlich der Preisverleihung für den «Film de la décennie» durch die Association québécoise des critiques de cinéma (AQCC): «La Neuvaine est une œuvre qui va au-delà de sa dimension religieuse sans condamner notre passé ni notre patrimoine culturel. Elle porte un regard beaucoup plus vaste sur le Québec contemporain en questionnant notre identité, nos contradictions en matière de croyances. Jeanne qui a perdu ses illusions sur la société et sa foi en l'être humain est confrontée aux valeurs d'un jeune homme pour qui la foi est tout ce qu'il a dans sa vie.» <http://aqcc.ca/presentation-du-film-la-neuvaine-film-de-la-decennie-2000> [19.11.2012].

Supertotalen) der Natur als Stillleben alternieren. Damit wird eine Parallelisierung zwischen dem Zyklus menschlichen Lebens und jenem der Natur hergestellt. Die Menschen suchen nach einem Sinn des Leidens und des Todes; die Natur hingegen ist mit ihrer Schönheit einfach da: Beide sind aber von Vergänglichkeit geprägt.

Die Ästhetik der Oberfläche ergänzt auf eigenständige Weise die Auseinandersetzungen, die in den Dialogen und im Off erzählt werden. Die Montage ist ausgearbeitet. Die Parallelmontage im ersten Teil des Films, die Wechselspiele zwischen Handlungsszenen und die stille Betrachtung der Landschaft im zweiten Teil verleihen der Diegese einen eigenen Charakter. Dazu kommt ein ausgewogener Wechsel von Vorblenden und Rückblenden vor, die dem Film einen Rahmen geben und Jeannes traumatische Erfahrungen spannungsvoll einführen. Die Vorblende öffnet den Spannungsbogen, in dem die Diegese eingebettet ist, während die Flashbacks dem traumatisierenden Ereignis gewidmet sind. Das Schlussgespräch zwischen Jeanne und einem Seelsorger dient als Erzählrahmen, während die rekurrende, fragmentarische Wiederholung des Dramas, das zu Jeannes Zusammenbruch geführt hat, den Filmduktus immer wieder unterbricht und den Zuschauern die Aufgabe überlässt, eine plausible Chronologie zu rekonstruieren.

Obwohl zu Beginn nicht so geplant, entwickelte sich *LA NEUVAINE* zum ersten Werk einer Trilogie, die den theologischen Tugenden gewidmet ist: Glaube, Hoffnung und Liebe. Dadurch erhält der ausgewählte Film eine zusätzliche religiöse Konnotation: Der Film wird zu einem Teil eines umfassenderen Werks, in dem grundsätzliche Themen des Christentums debattiert werden.¹³ Es geht um das menschliche Dasein angesichts göttlicher Gnade in einem zeitgenössischen, gesellschaftlichen, stark technologisch geprägten Umfeld. Diese Grunddimension wurde bereits in der ersten öffentlichen Visionierung des Films am Filmfestival in Locarno 2005 rezipiert, wo das Werk den Preis der ökumenischen Jury erhielt. Die Begründung für die Auszeichnung hebt dies hervor:

Während viele religiöse Filme an ihren Bekehrungsbemühungen oder an einer befremdlichen Frömmigkeit scheitern, gelingt es *LA NEUVAINE*, Glaubensgewissheit zu respektieren und gleichzeitig die Schwierigkeiten anzuerkennen, in einer säkularen Welt und im Schatten gewaltsamer Tragödien an Gott zu glauben. Ein junger Mann, der für seine sterbende

13 Aufschlussreich erscheint Émonds Erklärung zum Gesamtprojekt: «Au moment où j'écris ces lignes, je me trouve à mi-parcours de ma trilogie sur les trois vertus théologiques. Le film sur la foi (*La neuvaïne*) est terminé, celui sur l'espérance (*Contre toute espérance*) est en montage, et celui sur la charité n'est pas encore écrit. [...] Il n'y a d'ailleurs jamais eu de projet de trilogie au sens strict. [...] C'est probablement de la lecture de ce grand texte [das Gedicht *Porche du mystère de la deuxième vertu* von Charles Péguy] que vient l'idée d'une trilogie sur les vertus théologiques. Il y avait bien sûr aussi l'exemple du *Décatalogue* de Kieslowski, un des monuments du cinéma contemporain, où l'auteur se sert des métaphores du christianisme pour poser un regard sans complaisance sur sa société et sonder les profondeurs de l'âme humaine. Toujours est-il que je me suis embarqué dans ce projet, sans trop savoir où cela allait me mener. Je ne le sais toujours pas». *La Neuvaïne*. Un film de Bernard Émond. Scénario et regard croisés. Montréal 2007, 13 und 17.

Großmutter einen neuntägigen Gebetsritus vollzieht, trifft auf eine durch das Erlebnis sinnloser Gewalt traumatisierte Ärztin. Ihre Begegnung führt nicht zu Wundern oder einer Bekehrung, sondern zu Güte und erneuerter Hoffnung.¹⁴

Das wirkliche oder unechte Wunder: Umgang mit Krankheit in LOURDES

Stand der Tod im Zentrum von LA NEUVAINE, so erkundet LOURDES die Vergänglichkeitsthematik mit Bezug auf Krankheit und Leiden als Grunderfahrungen menschlichen Lebens. Auch hier werden diese Themen innerhalb des Kontrasts zwischen einer katholisch geprägten und einer agnostischen Sicht auf Religion behandelt. Die Vorgehensweise, wie sich diese verschiedenen Weltanschauungen in der Wahrnehmung von Krankheit und Leiden auswirken, geht ganz andere Wege als beim oben besprochenen kanadischen Werk. In LOURDES werden unterschiedliche Auffassungen über den Glauben innerhalb einer Gruppe von Pilgern und ihren Begleitern inszeniert. Diese vorübergehende Gemeinschaft befindet sich im berühmten Pilgerort anlässlich einer organisierten Wochenreise, in der Gesunde und Kranke, Abenteuerlustige und Leidende, junge und ältere Menschen zusammenkommen. Die Geschichte spielt sich innerhalb von sechs Tagen ab und spannt einen Bogen zwischen der Ankunft im Hotel in Lourdes bis zur Schlussfeier am letzten Abend.

Die Protagonistin Christine nimmt an einer solchen Wallfahrt teil, denn diese Art von organisierten Reisen mit Begleitung und Pflege stellt für sie, die an einer schweren Form von multipler Sklerose leidet und deswegen stark behindert ist, eine der wenigen Möglichkeiten dar, aus ihrem Alltag auszubrechen. Während der Zeit in Lourdes wird sie plötzlich und völlig unerwartet gesund, kann vom Rollstuhl aufstehen, gehen und sich frei bewegen. Die Pilgergruppe, die Zuständigen in Lourdes und alle weiteren Beteiligten haben jedoch größte Mühe, diesen außerordentlichen Gesundheitsfortschritt als Wunder anzunehmen. In der Gemeinschaft der beteiligten Akteure auf dieser Pilgerreise gibt es keinen Platz für Wunder. Individuelle und kollektive Praktiken, Gebete, Besinnung und theologische Gespräche sind dagegen möglich. Eine unerklärliche Genesung ist paradoxerweise nicht vorgesehen; die Vorstellung des Wunders als mögliches Ereignis scheint abhandengekommen zu sein und nicht mehr zum religiösen Weltbild zu gehören.

Der Film baut ein dichtes Netzwerk von Beziehungen zwischen den Figuren auf: Auf der Exkursion nach Lourdes kommt es vom Flirt bis zu kritischen, giftigen und sogar vernichtenden Gesprächen. Außerdem wechseln zahlreiche Facetten einer religiösen Praxis mit entspannten, geselligen Momenten ab.

14 <http://www.medientipp.ch/index.php?na=4,4&meid=45706> [19.11.2012].



Abb. 6–7

Die Figurenkonstellation und das ästhetische Vorgehen lassen eine Spannung zwischen den einzelnen Individuen, ihren eigentlichen Überzeugungen und Bedürfnissen und der Gruppe aufkommen. Die Zusammengehörigkeit als fröhliche und entspannte Gemeinschaft von Pilgern entlarvt sich als oberflächlich, während sich die Einzelfiguren innerlich mit Todesängsten, Belastung durch Krankheit, Behinderung und Ausschluss aus dem Leben auseinandersetzen. Dieser Gegensatz zwischen Gruppe und Einzelnen verunmöglicht das Teilen von Freude und Bewunderung für Christines unerwartete Gene-

sung. Somit wird sie zurück auf ihren Platz als Behinderte verwiesen; die Erfahrung des Wunders wird ihr verweigert. Die Spannung zwischen Kollektiv und Individuum prägt das Werk auch auf der inszenatorischen Ebene (Abb. 6–7).

Christines Behinderung ist für alle sicht- und erfahrbar. Sie ist ganz auf externe Hilfe angewiesen, kann alleine den Alltag unmöglich bewältigen. Dennoch begleiten sie kein religiöser Eifer und auch keine Erwartung einer Heilung. Sie reist mit, sie möchte auch etwas vom Leben haben. Sie ist realistisch und angepasst, geht mit Geduld damit um, dass sie auf andere angewiesen ist, bleibt aber in sich verschlossen.

Die unerwartete Genesung zeigt sich allmählich, in sehr diskreten Bewegungen ihrer Hände, die aber schnell evident werden. In der folgenden Nacht kann sie schließlich alleine aufstehen, ins Bad gehen und sich frisieren. Die Hauptfigur lässt diese Heilung zu, scheint sich keine Fragen dazu zu stellen, freut sich über diese unverhoffte Wende in ihrem Leben und denkt sich ganz neue Szenarien für ihre unmittelbare Zukunft aus.

Die Kamera erlaubt den Zuschauenden beinahe gleichzeitig mit der Protagonistin das Eintreten der Fortschritte zu beobachten; so werden die Hauptfigur und das Publikum durch dieses Wissen verbunden, das den anderen Filmfiguren zuerst vorenthalten bleibt.

Trotz der außerordentlichen Erfahrung mit ihrem Körper, scheint Christine durch die verschiedenen Frömmigkeitsformen, die sie in Lourdes erlebt, nicht besonders berührt zu sein. Sie ist mit dabei und genießt die Reise, stellt aber keine besondere religiöse Motivation zur Schau. An wenigen Stellen erhalten die Zuschauer einen Einblick in die innere Welt dieser zurückhaltenden, beobachtenden Figur. Die subjektive Erklärung des Heilungsprozesses ist dafür bezeichnend. Christine unterhält sich mit dem Priester und einem älteren Malteser (Abb. 11):¹⁵

Christine: Et en fait, ça s'est plutôt passé de manière progressive. J'ai déjà senti quelque chose dans les mains après les piscines et puis ... dans la grotte j'ai pu lever la main et toucher le rocher. Alors que je ne pouvais même pas relever le petit doigt.

Prêtre: Ah ... en sortant des piscines, c'est très intéressant.

Continuer à nous raconter.

C.: Et ... la nuit, j'ai entendu comme une voix qui me disait de me lever. Alors je me suis levée et je suis allée aux toilettes tout naturellement. Comme si je me souvenais tout d'un coup comme il faut faire, comme quand on cherche les lunettes et on les a sur le nez.

Accompagnateur: Mais, à l'intérieur de vous, avez-vous senti une sorte d'illumination?

C.: Mmm ... pas vraiment. Vous croyez que ça fait quelque chose?

P.: Ça dépend.

C.: De quoi?

P.: Ça dépend de la façon dont vous intériorisez cette guérison. On peut se demander si c'est votre foi qui fait que vous deviendrez un exemple pour tous les chrétiens.¹⁶

Die Protagonistin hinterfragt nicht, was ihr passiert ist. Sie freut sich sehr über diesen neuen Zustand von Gesundheit und Unabhängigkeit. Die Interpretation des Geschehens übernehmen die anderen Mitglieder der Gruppe. Ist das, was Christine erfahren hat, ein Wunder, das von Maria bewirkt wurde und keine spontane Genesung? Was macht eigentlich eine Heilung zum Wunder? Handelt es sich um eine vorübergehende Besserung, die nicht anhalten wird, oder um eine göttliche Gabe? Wer kann darüber

15 01:08:48–01:10:00.

16 «Christine: Es ist eher allmählich geschehen. Nach den Bädern habe ich schon etwas in den Händen gespürt und in der Grotte konnte ich die Hand heben, um den Stein zu berühren. Das konnte ich vorher gar nicht.

Priester: Aha, also nach den Bädern, das ist interessant. Erzählen Sie ruhig weiter.

C.: In der Nacht habe ich eine innere Stimme gehört, die mir sagte, ich solle aufstehen. Und ich bin aufgestanden und aufs Klo gegangen, wie selbstverständlich. Als hätte ich nur vergessen, wie man das macht. Wie wenn man die Brille sucht, die auf der Nase sitzt.

Malteser: Aber haben Sie eine Art innere Erleuchtung gespürt?

C.: Eigentlich nicht. Glauben Sie, das macht etwas aus?

P.: Das kommt darauf an.

C.: Worauf?

P.: Ob ihre Heilung, sagen wir, auch eine innere Haltung ist. Ob Ihr Glaube dadurch gefestigt wird. Und sie dadurch ein Vorbild für alle Christen werden.» (Deutsche Untertitel aus der DVD-Ausgabe: Lourdes, coop99 filmproduktion, 2009).



Abb. 8 Eine Mutter mit ihrer kranken Tochter starrt die geheilte Christine an

entscheiden? Wer kann ein Wunder als solches erkennen? Welche Kriterien machen aus der Heilung ein «echtes» Wunder? Mit diesen Fragen beschäftigt sich die Pilgergruppe.

Der Film arbeitet Gegensätze unter den Figuren heraus. Andere Menschen im Rollstuhl, die keine Heilung erfahren haben, werden mit der Protagonistin in Gesprächen und auf der visuellen Ebene mit Standbildern verglichen (Abb. 8). Oder Christines Erlebnis wird narrativ dem Zusammenbruch der Reiseorganisatorin entgegengesetzt, die ihre schwere Krebskrankheit verheimlicht und am letzten Abend am Ende ihrer Kräfte das Bewusstsein verliert.

Die Themen von Krankheit, Leiden, Heilung und Tod werden am Esstisch oder während den gemütlichen Abendgesprächen in der Hotelhalle diskutiert. Die Zugänge sind sehr unterschiedlich. Die Möglichkeit des Wunders als körperliche Erfahrung wird von den Pilgern ausgeschlossen: Echte Heilung ist spiritueller Natur, hat mit den inneren Glaubensüberzeugungen des Christen und nicht so sehr mit dem Verschwinden von Symptomen zu tun.

Betrachtet man die Gruppe als Ganzes, so könnte man ein Weltbild rekonstruieren, in dem religiöse Frömmigkeit mit inneren Haltungen und Werten, jedoch nicht mit körperlichen und sozialen Veränderungen verbunden ist. Die Möglichkeit einer Wunderheilung scheint mit einer christlichen Sicht von Krankheit und Genesung nicht kompatibel zu sein; die Biederkeit einiger Reiseteilnehmenden oder deren Eifersucht hindern die Gemeinschaft daran, Christine (ihr Name ist Programm!) als gesunde Frau anzunehmen.

Die agnostisch anmutende, nicht besonders überzeugt wirkende Protagonistin erfährt eine unerklärliche Art von Zuwendung durch die Jungfrau (dies ist ihre per-

sönliche Interpretation des Wunders), während die Gemeinschaft der Gläubigen, die Priester und Theologen und sogar das medizinische Personal der Pilgereinrichtung prinzipiell wissenschaftlich argumentieren und für das unerklärliche Geschehen weder gedanklichen noch gemeinschaftlichen Raum zulassen.

Das Wundererlebnis und seine kontrastierenden Deutungen werden ästhetisch mit einer Montage verbunden, die den strengen und gleichmäßigen Tagesrhythmus hervorhebt. Dabei spielen die Räume eine Schlüsselrolle. Das gemeinsame Essen in der Hotelkantine strukturiert den Tagesablauf der Pilgergruppe. Christines Aufenthalt in Lourdes wird im regelmäßigen Übergang von Tagesende und -anfang in ihrem Zimmer wiedergegeben. In der Hotelhalle als Ort der Entspannung geben die verschiedenen Gruppen ihre Meinungen und Interessen kund, sei es vor den geplanten Exkursionen oder nach dem Abendessen. Die eigentlichen «Pilgertätigkeiten», wie der Besuch der Grotte, der Kirche, der Bäder, der *via crucis* füllen die Tage und bringen Abwechslung in die sonst voraussehbaren Zeiten und Räume, die den Aufenthalt in Lourdes kennzeichnen.

Die Raumstruktur ist in LOURDES besonders gepflegt (Abb. 9–13). Die Räume sind mit verschiedenen Aspekten der Pilgerreise und der Art und Weise, sich mit dem Glauben auseinanderzusetzen, verknüpft. Im Hotelrestaurant steht die Organisation im Vordergrund: Die Perspektive der Begleiter aus dem Malteserorden wird hier unterstrichen, die Hierarchien innerhalb der Gruppe werden ersichtlich. Raum und Mobiliar sind geometrisch geordnet und übersichtlich (Abb. 9). Hier finden auch die Vorbereitungen für das Schlussfest statt, das die Rückkehr zum Alltag andeutet.

Die Darstellung des Zimmers zeigt, dass Christine behindert



Abb. 9 Im streng wirkenden Essenssaal versammelt sich die Gemeinschaft der Pilger mit kranken Menschen und ihren Begleitern



Abb. 10 In ihrem Zimmer ist Christine besonders mit ihrer Lage als Hilfsbedürftige konfrontiert



Abb. 11 In der Hotelhalle finden Gespräche statt, in denen unterschiedliche Einstellungen geäußert werden



Abb. 12 Totale auf das Massengeschehen in Lourdes



Abb. 13 Christine genießt ein Eis, im Hintergrund steht das Hotel Paradis

übergestellt, in denen sich die Figuren freier bewegen dürfen: die Terrasse eines Restaurant oder ein Berg erscheinen als «paradiesische» Orte, wo sich positive Momente der Begegnung ereignen können (Abb. 13).

und auf Hilfe angewiesen ist. Die stille und dennoch dominante Mitbewohnerin und die Malteserinnen unterstützen sie bei den alltäglichen Abläufen (Abb. 10). Es ist auch der Ort, wo sie wieder selbstständig wird.

In der Hotelhalle begegnen sich die Figuren und bilden verschiedene Gruppen. Es ist ein unterregulierter Ort, wo die Figuren selbstständig handeln können und ihre Weltsichten, Interessen und Vorlieben zum Ausdruck bringen (Abb. 11).

In den religiös konnotierten Orten – wie die Kirche, die Bäder oder die Grotte – wird die Pilgergruppe im Zentrum des Spielfilms im größeren Kontext des Wallfahrtbetriebs eingebettet. Hier prägen Abläufe, die vom Massencharakter der Anlage diktiert sind, die Beziehungen unter ihnen: Die Hierarchien innerhalb der Gruppen werden relativiert, die unterschiedlichen Glaubenseinstellungen treten in den Hintergrund und werden durch gemeinsame Handlungen und Praktiken harmonisiert (Abb. 12).

Den geregelten Aufenthalten in den religiösen Orten werden andere Räume gegen-

Wie schon LA NEUVAINE weist auch LOURDES am Dokumentarfilm angelehnte Aspekte auf: in der Beschreibung der Gruppendynamik sowie angesichts von Krankheit und Tod in der ambivalenten und vielfältigen Einstellung zum Sinn einer Pilgerreise.¹⁷ Von der Hoffnung auf Heilung bis hin zur Möglichkeit, als Kranke eine begleitete Reise mitmachen zu dürfen, präsentiert der Film ein breites Spektrum an Einstellungen gegenüber der Pilgerstätte und deren vermeintlicher Wirkung. Es geht hier nicht nur um die Rolle des Glaubens und des Pilgerns in unserer Gesellschaft, sondern um ein gehemmtes Verhältnis zwischen Individuum und Gemeinschaft, in dem Unvorhergesehenes keinen Platz mehr findet, auch nicht in einem explizit religiös markierten Raum.

Auch in Bezug zur Religionsthematik ist die Filmrezeption sehr aufschlussreich. Die direkte Darstellung einer katholischen Praxis wurde äußerst kontrovers aufgenommen. Einige sehen in diesem Film eine dezidierte, wohltuende Religionskritik,¹⁸ andere hingegen lesen das Werk als eine Einladung, den Glauben neu zu entdecken und zu vertiefen;¹⁹ andere wiederum betonen den beschreibenden, distanzierten Zugang.²⁰

17 Vgl. folgende Zitate aus Filmkritiken: «Es ist ganz sicher die Stärke von ‹Lourdes›, dass Hausner ihre Geschichte in der Schwebelässt. Manche Kritiker hat trotzdem genau das erbittert, als der Film im vergangenen Spätsommer beim Filmfestival in Venedig bejubelt wurde: Sie warfen der Regisseurin vor, sie habe, um Drehgenehmigungen in der Wallfahrtsstätte, in Pilgerunterkünften und Kirchenräumen zu bekommen, die Geistesgaben der kritischen Vernunft verraten. In der Tat werden die meisten gläubigen Katholiken nichts Verletzendes finden in ‹Lourdes›, der Malteserorden unterstützt das Werk sogar und bewirbt es auf einer seiner Internetseite. Was nichts ändert an der Distanz, mit der Hausner hier eine fremde, seltsame Welt beschreibt, in der, wie die Regisseurin sagt, die ‹absoluten Ansprüche, wie man sie an Gott stellt, weder Gott noch die Menschen erfüllen können›. ‹Lourdes› betreibt weder Missionierung noch Entzauberung». W. Hobel, Unerhörte Gebete, *Der Spiegel*, 29.03.2010, 134. «Aber Lourdes ist alles andere als eine Persiflage. Jessica Hausners Film entblößt zwar die Absurdität hinter den Mechanismen der Wallfahrtsfabrik, führt die Menschen und Schicksale, die von ihr angezogen werden, aber nicht vor. Seine Spannung zieht der Film aus einer stilisierten Wirklichkeit, aus der Reibung zwischen vorgefundenem Pilgerummel und sorgsam komponierten Szenen, zwischen den fahlen Farben des Schauplatzes und der Abstraktion durch wohlgesetzte leuchtende Tupfer: die tiefroten Jäckchen der Malteserinnen, die weiß gestärkten Nonnenhauben, das Phosphorgrün des Wackelpuddings im Speisesaal. Schon bald treten aus dem dokumentarischen Hintergrund exemplarische Figuren heraus, entstehen aus dem Einerlei von Essen, Anstehen, Beten, Einschlafen präzise gezeichnete Vignetten». K. Nicodemus, Einmal Wunder und zurück, *Die Zeit*, 31.03.2010, 44.

18 Die *Unione degli Atei e Agnostici Razionalisti*, verlieh diesem Film 2009 am Filmfestival in Venedig den Preis Brian, eine Auszeichnung für Filme, die laizistische Werte hervorhebt. Vgl. <http://www.uaar.it/uaar/premio-uaar-venezia/2009> [19.11.2012].

19 Die Signis-Jury am Filmfestival in Venedig zeichnete ebenfalls LOURDES aus. Die Begründung: «The SIGNIS Prize is awarded to writer and director Jessica Hausner for Lourdes, not because the film is set in an essentially Catholic context but because it raises fundamental human questions: faith, physical suffering, hope, miracles and the inexplicable. With remarkable technical and artistic skills, the director leads us to frontiers of human expectations, allowing the audience to discover the meaning of human freedom and divine intervention.» Vgl. http://www.signis.net/article.php?id_article=3458 [19.11.2012].

20 Vgl. Anm. 14. Siehe auch die Aussage der Regisseurin in einem Interview im FILMDIENST 63, 7, 2010, 12: Es geht um die Frage, wie die Regisseurin den aktuellen starken Boom des Religiösen unter den Autorenfilmen beurteile. Jessica Hausner nimmt folgendermaßen dazu Stellung: «Vielleicht ist die Rückkehr zur Religion auch diese Suche danach, nach Sicherheiten.» Und weiter: «[...] es sind keine Filme, die sagen: Religion ist super. Es ist eher ein Zurückschauen und Sich-Fragen: Was heißt Religion für uns? Wo gehen wir danach hin? Es heißt ja nicht, dass ich jetzt katholisch werde, weil ich ‹Lourdes› gemacht habe. Sondern es ist nur, um noch einmal zurück zu blicken, um dann besser in

Vergleichende Betrachtung

Die hier besprochenen Werke wurden aus thematischen Gründen ausgewählt und im Hinblick auf gemeinsame Züge untersucht. Es sind zeitgenössische filmische Beiträge zur Frage nach der Bedeutung und Leistung von Religion in einer pluralistischen Gesellschaft. Beide Filme inszenieren Figuren, die sich auf der Suche nach Orientierung befinden. In radikalen Begegnungen mit Tod, Krankheit und Behinderung steht die *conditio humana* im Zentrum und die Frage nach der (Un-)Möglichkeit, mit religiösen, agnostischen oder atheistischen Weltbildern Kontingenz zu deuten und in einen Lebensentwurf zu integrieren. Diese Orientierungen sind in einen größeren kulturellen Kontext eingebettet, in dem die jeweiligen Weltanschauungen von mehreren Faktoren wie soziale Zugehörigkeit, Gender oder Bildungsstand bestimmt werden. Beide Werke spielen auf dem Hintergrund einer urbanen, globalisierten Gesellschaft: Auf dieser Folie wird die Bedeutung von in der Tradition verankerten religiösen Vorstellungen und Praktiken beleuchtet. Dabei liegt der Fokus auf unterschiedlichen und dennoch parallelen Aspekten des Katholizismus: Heiligen- und Marienfrömmigkeit, die Rolle von Wallfahrtsorten, die Spannung zwischen theologisch-intellektuellen Reflexionen und einem unmittelbaren Bezug zu diesem Charakter.

Beide Filme arbeiten mit dem Kontrast koexistierender Einstellungen und enthalten sich eines direkten Urteils. Die Figuren vertreten unterschiedliche Sichtweisen, die Dramaturgie zeichnet sie distanziert. Der offene Ausgang der Werke (Wird Jeanne den Einstieg in ihren Alltag schaffen? Wird Christines Genesung nachhaltig sein?) tragen zu dieser beobachtenden, in Bezug auf Wertung zurückhaltenden Position bei. Ein Blick auf Produktion und Rezeption geben Hinweise darauf, die Perspektive beider Filme als eine kritische Auseinandersetzung mit Religion – wenn auch in unterschiedlichen Graden – zu erfassen.

Die vor allem im Falle von LOURDES kontroverse Rezeption des Films zeigt deutlich auf, wie stark diese filmisch bearbeiteten Auseinandersetzungen mit Religion die Kritikerinnen und Kritiker bewegen. Der Hinweis auf die Verankerung religiöser Überzeugungen und Praktiken in der ausdifferenzierten Gesellschaft wirkt für die einen beruhigend, für die anderen irritierend. Für die einen werden hier nachhaltige Modelle vorgestellt, mit der Kontingenzfrage umzugehen; für die anderen Vorurteile und veraltete Weltbilder propagiert. Mit solchen Produktionen nimmt der Film aktiv an aktuellen Debatten über die Rolle von Religion als Orientierungssystem angesichts

die Zukunft schauen zu können. Es hat vielleicht auch damit zu tun, Abschied zu nehmen von diesem sicheren Hafen. Dass man diese komische Verwirrung gut, besser leben kann.»

des Unkontrollierbaren teil.²¹ Dabei erscheint jeder Weltbildentwurf als fragmentarisch und begrenzt: Sowohl die Figuren als auch die Zuschauer bleiben auf der Suche nach Orientierungen im komplexen Gefüge der pluralistischen Gesellschaft.

21 Vgl. zwei Auszüge aus Interviews mit Émond und Hausner. Im Presseheft der Association coopérative de productions audio-visuelles zu LA NEUVAIN am Filmfestival Locarno 2005 äußert sich der Regisseur wie folgt: «J'ai envie de faire un cinéma pour des spectateurs libre. Je veux les faire travailler. Un film réussi nous porte à la réflexion, à la méditation – pas seulement le scénario et les dialogues mais tout le film. [...] Les œuvres qui me parlent sont les espaces où les destins individuels rencontrent l'histoire, où la liberté individuelle rencontre la détermination de l'histoire. Mais de plus en plus, je suis préoccupé par la nécessité de la transcendance dans un monde sans Dieu. Je ne peux pas admettre que le samedi au centre d'achats soit l'unique horizon de l'expérience humaine». Im Presseheft zu LOURDES am Filmfestival Venedig 2009, nimmt J. Hausner folgendermaßen Stellung: «Le film questionne la façon dont nous pouvons donner un sens à la vie par nos actions. Face à cette idée, se trouve la peur que le monde soit sombre et froid, sans sens profond, que l'on naisse par hasard, que l'on meure de la même façon et que rien de ce que l'on ne fasse pendant notre vie n'importe. La vérité est difficile à trouver, notre vie est à la fois merveilleuse et banale». Die Reaktion auf die Frage, ob die Perspektive des Films eher philosophisch als religiös sei: «Oui, il tend vers un questionnement général. Je m'intéresse cependant à l'émotion qu'accompagne le sentiment religieux. La foi, c'est croire que quelque chose existe qui ne puisse pas être expliqué et qui dépasse les limites de la compréhension. Les croyants l'appellent Dieu. La foi permet d'accepter que les miracles puissent se produire, c'est ce qui fait l'essence de la foi. Le miracle existe dans mon film: quelque chose de «miraculeux» se produit, mais devient ensuite assez banal. On se rend alors compte que ce «miracle» ne contient pas forcément une morale ou un sens ... que c'est peut-être juste un hasard. Il n'est qu'une étape car rien n'est acquis. LOURDES n'est pas le conte d'une guérison, mais plutôt une poupée russe où l'on ouvre une boîte après l'autre sans jamais arriver au centre [...]». Beide Quellen sind bei der Dokumentationsstelle der Cinémathèque suisse in Zürich einsehbar: <http://www.cinematheque.ch/d/bestaende/dokumentationstelle/ueber-die-dokumentationsstelle.html> [19.11.2012].

Marie-Therese Mäder, Charles Martig, Daria Pezzoli-Olgiati (Hg.)
Lost in Transition

Film und Theologie

Schriftenreihe der Internationalen Forschungsgruppe «Film und Theologie»
Dieser Band wurde gedruckt mit Unterstützung des Exzellenzclusters «Religion und
Politik in den Kulturen der Vormoderne und der Moderne» aus Mitteln der
Exzellenzinitiative des Bundes und der Länder.

herausgegeben von:

Peter Hasenberg, Deutsche Bischofskonferenz, Bonn
Markus Leniger, Katholische Akademie Schwerte
Gerhard Larcher, Universität Graz
Charles Martig, Katholischer Mediendienst, Zürich
Daria Pezzoli-Olgiati, Universität Zürich
Dietmar Regensburger, Universität Innsbruck
Michael Staiger, Pädagogische Hochschule Freiburg i. Br.
Joachim Valentin, Universität Frankfurt a. M.
Christian Wessely, Universität Graz
Reinhold Zwick, Universität Münster

Band 23

<http://www.film-und-theologie.de>

Marie-Therese Mäder, Charles Martig, Daria Pezzoli-Olgiati (Hg.)

Lost in Transition

**Wege der kulturellen
und religiösen Identitätssuche**

SCHÜREN

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

Die deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet unter <http://dnd.ddb.de> abrufbar.

Schüren Verlag GmbH
Universitätsstr. 55 · D-35037 Marburg
www.schueren-verlag.de

© Schüren Verlag 2013

Alle Rechte vorbehalten

Gestaltung: Nadine Schrey

Umschlaggestaltung: Michael Staiger (unter Verwendung eines Screenshots
aus AUF DER ANDEREN SEITE; Fatih Akin, D/TR/I 2007, Pandora Film)

Druck: druckhaus köthen, Köthen

Printed in Germany

ISBN 978-3-89472-856-4

Inhalt

<i>Marie-Therese Mäder, Charles Martig, Daria Pezzoli-Olgiati</i> Lost in Transition Eine Einführung	7
<i>Sigrid Schade</i> Unterwegs sein im Exil Vera Frenkels Video-Installation «... from the Transit Bar» – ein transitorisches Kunst-Konzept	15
<i>Walter Lesch</i> Verloren in Lüttich Identitätssuche in den Filmen von Jean-Pierre und Luc Dardenne	29
<i>Joachim Valentin</i> Verunsicherte Identitäten Religionsphilosophische Grundlegung für die Beschäftigung mit dem Kino der Gegenwart	47
<i>Reinhold Zwick</i> Passagen Identitätsprozesse in Sofia Coppolas LOST IN TRANSLATION	65
<i>Lukas Ricken</i> Identitätssuche und Raumdarstellung in LOST IN TRANSLATION Ein Beitrag im Anschluss an Lotman, Foucault und Lukács	79
<i>Freek L. Bakker</i> Zwischen Religion, Humanität und Liebe Wechselnde Identitäten in MR. AND MRS. IYER	95
<i>Marie-Therese Mäder</i> AUF DER ANDEREN SEITE zwischen Hamburg und Istanbul Das muslimische Opferfest als Schlüssel zur Identitätskonstruktion	111

<i>Charles Martig</i> Stilisierte Heilungsvision im religiös-kulturellen Konflikt STELLET LICHT von Carlos Reygadas	127
<i>Daria Pezzoli-Olgiati</i> Fragmentierte Sinnsuche Die Ambivalenz religiöser Orientierungen in LA NEUVAINE und LOURDES	141
<i>Stefanie Knauß</i> Grenzgänger in Zwischenräumen Identität als Unterwegssein in ELEPHANT	159
<i>Tereza Fischer-Smid</i> Der Welt abhandengekommen Fragmentierung und audiovisuelle Überwältigung als mediale Annäherung an Schizophrenie in CLEAN, SHAVEN	175
Filmverzeichnis	188
Abbildungsnachweise	189
Autorinnen und Autoren	190