

Daria Pezzoli-Olgiati

Jenseitsbilder

Ein religionswissenschaftliches Essay zu unsichtbaren Dimensionen

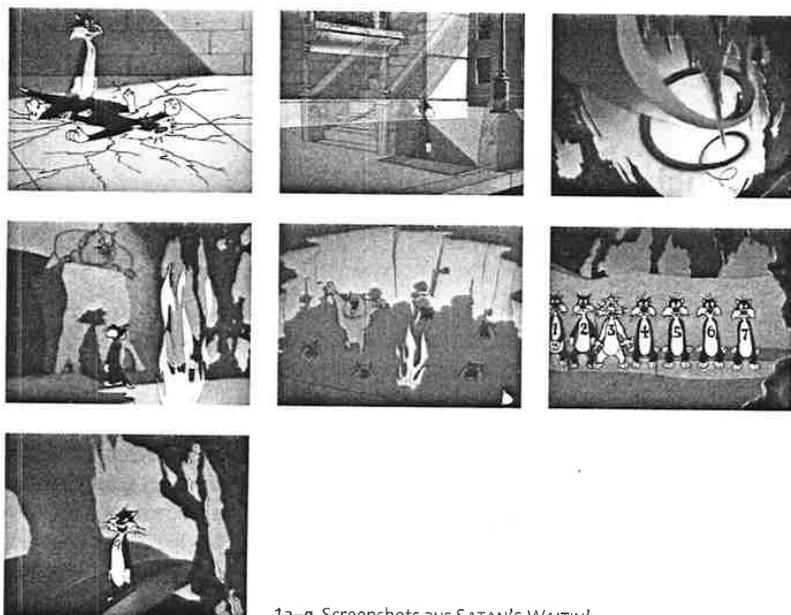
In vielen religiösen Traditionen liegen in der Geschichte und Gegenwart Vorstellungen von Welten und «Lebens»-formen nach dem Tod vor. In diesem Essay nähere ich mich diesen Themen in religiösen Symbolsystemen aus einer vergleichenden Perspektive an. Mit Jenseitsbildern möchte ich dabei Vorstellungen umreißen, die etwas sichtbar machen, was prinzipiell unsichtbar ist. Es geht um Entwürfe, Darstellungen und Konzepte, die dasjenige erfassen und ausdrücken, was nach dem Tod des Menschen geschieht.

Obwohl religiöse Symbolsysteme nicht nur den Tod und das Jenseits thematisieren, werden Jenseitsbilder sehr häufig als charakterisierende Merkmale von religiösen Traditionen wahrgenommen.¹ Diese starke Verbindung zwischen Jenseitsbildern und religiösen Traditionen lässt sich nicht zuletzt an folgender Beobachtung erkennen. Wenn in anderen gesellschaftlichen Bereichen das Jenseits behandelt wird, spielen Hinweise auf religiöse Symbolsysteme eine dominante Rolle. Religionen stellen Themen, Symbole und Semantiken zur Verfügung, die das Jenseits als solches unmittelbar bezeichnen und erkennbar machen. Ich möchte dies mit einem Beispiel kurz illustrieren, mit einem Trickfilm von Hanna & Barbera (*SATAN'S WAITIN'*, Fritz Freleng, USA 1954, Abb. 1).

Die screenshots aus dem Trickfilm lassen auf eine christliche Vorstellung vom Personalgericht schliessen, nach der die Seele als Stellvertreterin für die Person (bzw. die Katze) vor dem Urteilenden steht. Auch die Trennung zwischen Paradies und Hölle gilt hier als selbstverständlich und wird räumlich mit einer Treppe, die nach oben bzw. nach unten führt, zum Ausdruck gebracht.² Das Jenseitsbild wird mit einem Ele-

¹ Dies lässt sich bspw. in quantitativen Erhebungen über religiöse Einstellungen feststellen, wo der Jenseitsglaube als Merkmal von Religion angesehen wird. S. z.B. Roland J. Campiche: *Die zwei Gesichter der Religion. Faszination und Entzauberung*. Zürich 2004, S. 309–395.

² Zur Treppensymbolik siehe auch Jolyon Mitchells Beitrag in diesem Band.



1a–g Screenshots aus SATAN'S WAITIN'.

ment aus der klassischen Antike angereichert, dem Hund Cerberus, der den Eingang zum Hades überwacht. Der Aufbau der Geschichte nimmt darüber hinaus das Sprichwort auf, nach dem eine Katze neun Leben hat.

Der Bezug zu den verschiedenen Traditionen lässt sich unmittelbar erkennen, obwohl hier die Hinweise auf religiöse Symbole und Motive mit keiner explizit religiösen Funktion versehen sind. Dennoch entfalten sie eine gezielte, präzise Wirkung, denn sie erlauben die genaue Kennzeichnung des Ortes, an dem die Katze ankommt. Diese Art der Höllendarstellung gehört zum unspezifischen Allgemeinwissen in den christlich beeinflussten Kulturen; der dominierende Bezug zum religiösen Ursprung ist deutlich sichtbar.

Ich habe das Thema aus programmatischen Gründen mit diesem Beispiel eingeführt. Ziel dieses Beitrags ist es, ausgewählte Aspekte im Umgang mit dem «Jenseits» aus einer religionswissenschaftlichen Perspektive vorzustellen, wie sie paradigmatisch im ausgeführten Trickfilm vorkommen. Zu Beginn wird der systematischen Frage nachgegangen, wie Jenseitsvorstellungen aus vergleichender Perspektive erfasst

werden können. In einem zweiten Schritt möchte ich Verbindungen zwischen Jenseitsdarstellungen und Visualität in religiösen Symbolsystemen am Beispiel mittelalterlicher Gerichtsdarstellungen aufzeigen. Die Wahl der Fallbeispiele fällt auf diese religiöse Tradition, weil sie nach wie vor einen starken Einfluss auf die heutigen Vorstellungen im künstlerischen und populären Bereich ausübt. Im dritten, abschließenden Teil steht die Verbindung zwischen religionswissenschaftlicher Perspektive und Film – dem Gegenstand dieses Bandes – im Mittelpunkt.

Das «Jenseits» aus religionswissenschaftlicher Perspektive

Verglichen mit anderen Begriffen wie «Paradies» oder «Hölle», befindet sich «Jenseits» bereits auf einer höheren Abstraktionsebene, weil es sowohl religionshistorische Konzepte miteinschließt, als auch ganz andere Bereiche jenseits der Todesgrenze umfasst. Darüber hinaus kann sich «Jenseits» auch als allgemeinere, breitere Bezeichnung auf unterschiedliche Traditionen, Kulturen und Epochen beziehen. Wie viele andere Begriffe, auf die in der Religionswissenschaft kaum verzichtet werden kann – «Religion» ist eine paradigmatische Illustration dazu –, liefert «Jenseits» keine leere Maske, sondern ist semantisch deutlich konnotiert und setzt implizit bestimmte Weltanschauungen voraus. Im Hinblick auf eine vergleichende Perspektive ist es wichtig, diese Konnotationen im Sinne einer hermeneutischen Selbstreflexion kurz in Erinnerung zu rufen.

Das deutsche «Jenseits», wie etwa das italienische «aldilà» oder das französische «au-delà», setzt tendenziell eine kosmologische Sicht des Feldes voraus, die sich im mitschwingenden Gegensatz «Jenseits» – «Diesseits» ausdrückt. Demnach sind die Welt und das Leben in zwei Bereiche unterteilt, wobei der Tod die Schwelle, den Übergang von der einen zur anderen Dimension darstellt. Der Bezug zwischen den zwei kosmologischen Bereichen «Dies-» bzw. «Jenseits» ist somit durch einen biographischen Einschnitt gegeben: den eigenen Tod. Damit werden Kosmologie und Biographie verbunden und auf einer zeitlichen Achse projiziert: Zuerst lebt der Mensch im Diesseits, nachher im Jenseits.³

Diese semantischen Konnotationen erlauben den Vergleich innerhalb religiöser Symbolsysteme, in denen ähnliche Vorstellungen vorkommen. In anderen Symbolsystemen, in denen beispielsweise eine unterschiedliche Topographie von Jenseitswelten vorherrscht (wie in vielen Religionen der Antike), entsteht eine signifikante Spannung zwischen den semantischen Implikationen des theoretischen Konzeptes und der Innensicht des betrachteten religiösen Systems.

3 S. Daria Pezzoli-Olgiati: Jenseitsvorstellungen. Schwer zugängliche Welten aus religionswissenschaftlicher Sicht. In: Michael Labahn / Manfred Lang (Hrsg.): *Lebendige Hoffnung – ewiger Tod? Jenseitsvorstellungen im Hellenismus, Judentum und Christentum* (Arbeiten zur Bibel und ihrer Geschichte 24). Leipzig 2007, S. 5–29.

Aus diesem Grund wird in der Religionswissenschaft häufig die metasprachliche Terminologie der «Gegenwelt» eingesetzt, die, ohne frei von semantischen Konnotationen zu sein, besser zu einem funktionalen Zugang zu Religion passt. «Welt» und «Gegenwelt» werden demnach als offene Kategorien verstanden, um die vielfältigen Ausprägungen von religiösen Weltbildern vergleichend zu untersuchen.⁴ Besonders aufschlussreich ist in diesem Zusammenhang die Frage, wie in einem bestimmten religiösen Symbolsystem das Verhältnis zwischen «Welt» und «Gegenwelt» ausgedrückt und mit welchen Medien diese Kommunikation gestaltet wird.

Je nach dem, welche Quellen es zu untersuchen gilt, mag die Wahl des einen oder anderen Begriffspaares – «Diesseits – Jenseits» bzw. «Welt – Gegenwelt» – mehr oder weniger geeignet sein. Dennoch soll nicht nur die Untersuchung der jeweiligen kosmologischen Bereiche im Zentrum stehen, sondern auch deren Verhältnis zueinander. Die Frage nach dem Bezug zwischen der Welt und der Gegenwelt scheint mir in diesem Zusammenhang entscheidend zu sein. Denn auch auf dieser Ebene kann eine grosse Vielfalt an Konzeptionen vorliegen.⁵

Auf der kosmologischen Ebene erscheint die Gegenwelt als ein räumlicher Bereich des Kosmos, den man nach dem Tod erreicht. Dieser kann als eine einzige Dimension konzipiert sein, wie etwa in der Vorstellung des Hades in der griechischen Antike. Oder die Gegenwelt kann in mehrere Bereiche aufgeteilt sein, wie die so genannten «Unterweltbücher» aus dem Alten Ägypten⁶ oder die mittelalterliche christliche Unterteilung des Jenseits in Paradies, Hölle und Fegefeuer gut aufzeigen. Die gegenweltlichen Bereiche sind ein fester Bestandteil der Kosmologie und tragen zu ihrer Stabilität bei.

Auf der zeitlichen Ebene können Welt und Gegenwelt biographisch, auf der linearen Achse des individuellen Lebens,⁷ erfasst werden. Die Welt wird im Jetzt erfahren, während sich der Übergang in die Gegenwelt (oder in die unterschiedlichen Gegenwelten) nach dem Tod vollzieht. Die Gegenüberstellung «Welt – Gegenwelt» kann dem Individuum als Orientierung dienen, die auch jenseits des Todes ihre Wirkung entfaltet: *Hiob* 3 oder die akkadischen *Visionen eines assyrischen Kronprinzen*⁷ wären gute Beispiele für diese Art der Darstellung von Gegenwelten.

4 Vgl. dazu: Fritz Stolz, Art. Paradies I, religionsgeschichtlich. In: Gerd Müller (Hrsg.): *Theologische Realenzyklopädie* Bd. 25. Berlin / New York 1995, S. 705–711; Fritz Stolz, Paradiese und Gegenwelten. In: Ders.: *Religion und Rekonstruktion, Ausgewählte Aufsätze*, Göttingen 2004, S. 28–44.

5 Dazu Fritz Stolz: *Grundzüge der Religionswissenschaft* (3. Aufl.). Göttingen 2001, S. 113–118.

6 Als Einstieg in diese Quellen s. *Die Unterweltbücher der Ägypter* (eingeleitet, übersetzt und erläutert von Erik Hornung). Zürich / München 1992.

7 Für eine deutsche Übersetzung des Textes s. Wolfram von Soden: *Die Unterweltvision eines assyrischen Kronprinzen*. In: *Zeitschrift für Assyriologie*, NF IX (XLIII), 1936, S. 1–31.

Dieser Argumentation folgend und in Anlehnung an Religionsdefinitionen wie sie in Werken von Clifford Geertz oder Fritz Stolz vorliegen,⁸ kann behauptet werden, dass die Artikulation des «Welt-Gegenwelt»-Bezugs als intrinsisch religiöse Leistung verstanden werden kann. Eine solche Verhältnisbestimmung, die im Blickfeld der genannten Religionsdefinitionen stehen, ist für die Untersuchung von Quellen aus traditionellen Gesellschaften hilfreich. Auch im Hinblick auf moderne, ausdifferenzierte Gesellschaften kann sie aufschlussreich sein, denn sie erlaubt, religiöse Konnotationen auch in Bereichen zu orten und zu klassifizieren, die prinzipiell nicht in die Domäne religiöser Traditionen gehören. Der Trickfilm *SATAN'S WAITIN'* wie auch die Spielfilme, die in diesem Band untersucht werden, gehören dazu.

Gegenwelten und Visualität

Religiöse Symbolsysteme sind also unter anderem darauf spezialisiert, die Grenze zwischen Leben und Tod zu gestalten und sichtbar zu machen, Gegenwelten in vielfacher Hinsicht zum Ausdruck zu bringen. Typischerweise hat sich die religionswissenschaftliche Forschung auf schriftlich tradierte Erzählungen des Jenseits konzentriert: Kosmologische und biographische Dimensionen gegenweltlicher Realitäten werden in Mythen oder weiteren Erzählungen und Traditionen erläutert, die wir aufgrund von schriftlichen Quellen rekonstruieren.

Im Umfeld des Forschungsbereiches Religion und Film drängt es sich auf, einen Blick auf Gegenwelten zu werfen, da sie nicht nur mit sprachlichen, sondern mit visuellen Mitteln dargestellt werden. Hier steht also die Frage im Mittelpunkt, wie Gegenwelten repräsentiert werden und welche Funktionen sie innerhalb religiöser, visueller Kommunikationsprozesse übernehmen. Dabei wird der Aspekt ihrer umfassenden Orientierungsleistung in den Vordergrund gestellt.

Die Fokussierung auf visuelle Medien soll den Übergang zum Film, der audiovisuelle Darstellungen mit Narrativität verbindet, einleiten. Im Kontext dieses Bandes, der christliche, theologische Reflexionen und religionswissenschaftliche Zugänge mit einschliesst, scheint es mir angebracht, Beispiele aus der christlichen Tradition zu behandeln. Es werden deswegen ausgewählte Darstellungen des Weltgerichtes im Hinblick auf den Kontrast zwischen der dargestellten Welt und den Gegenwelten vorgestellt und besprochen. Mittelalterliche Gerichtsdarstellungen sind hier besonders aufschlussreich, nicht zuletzt deshalb, weil sie die christliche Tradition nachhaltig be-

8 Clifford Geertz: *Religion als kulturelles Symbol*. In: Ders.: *Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme* (6. Aufl.). Frankfurt a.M. 1999, S. 44–95; Fritz Stolz, *Weltbilder der Religionen. Kultur und Natur, Diesseits und Jenseits, Kontrollierbares und Unkontrollierbares*. Zürich 2001, bes. S. 1–21.

einflusst haben und auch in anderen kulturellen Bereichen aufgenommen wurden und werden, wie der eingangs thematisierte Trickfilm *SATAN'S WAITIN'* gut zeigt.

Der erste Bildzyklus stammt aus der Collegiata Santa Maria Assunta in San Gimignano (Italien) und umfasst eine Darstellung des Paradieses (Abb. 2), des Gerichts (Abb. 3) und der Hölle (Abb. 4). Dieses Werk von Taddeo Bartoli wird auf das letzte Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts oder auf die ersten Jahre des 15. Jahrhunderts datiert.⁹

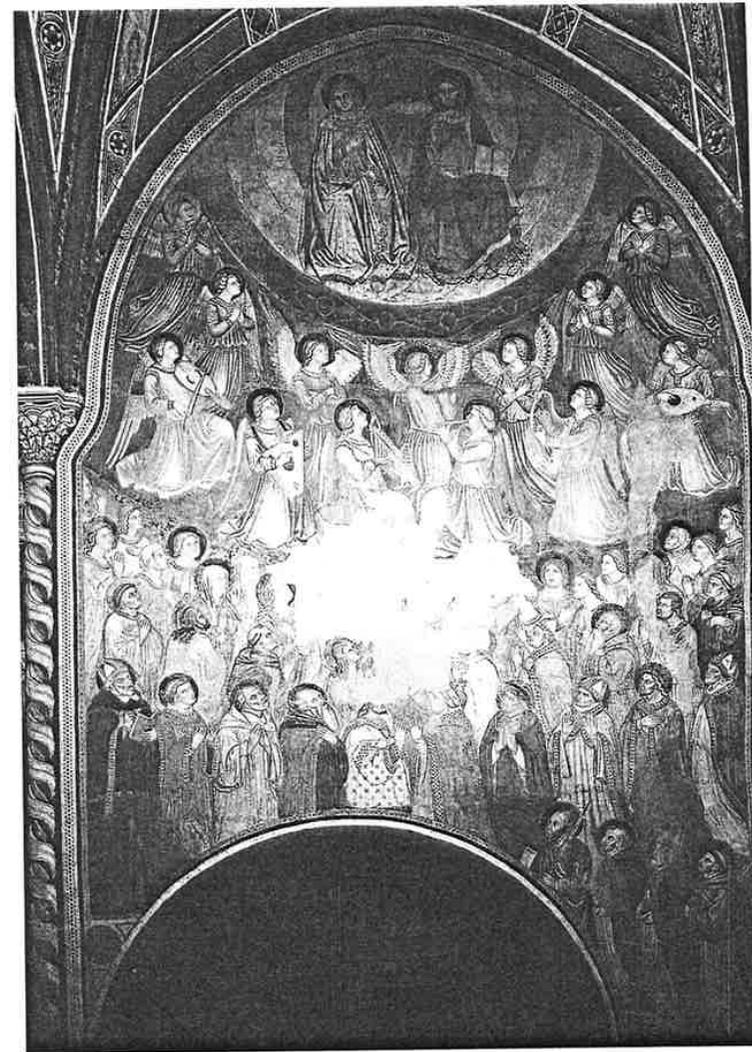
Die drei Fresken befinden sich in der Fassadeninnenwand. Die zwei Gegenwelten flankieren links bzw. rechts die zentral situierte Gerichtsszene, in der die Figur des richtenden Christus dominiert. Die Höllendarstellung weist einerseits populäre Züge auf, andererseits lehnt sie sich dezidiert an Dantes *Divina commedia* an. Als Unterteilungskriterium für die verschiedenen Bereiche, die sehr detailliert dargestellt sind, fungiert ein Sündenverzeichnis. In der Paradiesdarstellung sind, von oben nach unten in drei Register unterteilt, Maria und Christus mit der Taube als Symbol des Heiligen Geistes, eine Engelschar, und Märtyrer, Päpste, Bischöfe und Ordensleute zu erkennen.¹⁰

Die Komposition weist einen pädagogischen Zug auf, indem sie den Gläubigen beim Verlassen der Kirche zeigt, wie das Leben im Jenseits aussehen könnte. Damit wird die Gegenwelt sowohl in kosmologischer als auch in biographischer Bedeutung präsentiert. Kosmologisch stellt der Zyklus den Aufbau der Gegenwelt in drei Bereiche dar: den Ort des Gerichtes, in dem zwischen den Guten und den Schlechten unterschieden wird sowie die zwei kontrastierenden Szenarien, die positive Gegenwelt der Geretteten und die negative der Verdammten. Die Vorstellung des Jenseits wirkt unmittelbar und eindrücklich auf das Leben der Betrachtenden, denn sie zeigt die Relevanz von diesseitigen Taten für das neue Leben nach dem Gericht. Die visuelle Darstellung des Jenseits übernimmt eine Spiegelfunktion gegenüber dem Diesseits. Die Geographie des künftigen, ewigen Lebens wird als eine exzessive und scharfe Trennung von Zügen – das Gute und das Böse, das Heil und die Verdammung – des jetzigen Lebens konzipiert. Daraus kann eine Unterweisung abgelesen werden: Das Bild spricht moralische und ethische Reflexionen direkt an. Die Spannung zwischen Gegenwelt und Welt wird im Akt der Rezeption realisiert: Die Betrachtenden stehen in der Welt und reflektieren ihr Tun auf der Folie einer klar angeordneten Gegenwelt.

Vergleichbare Elemente finden sich in einem Bild aus Deutschland, dem Arme Seelen-Altar der Stifter Sigmund und Elisabeth Graner von 1488 aus der Stiftskirche zur Alten Kapelle in Regensburg (Abb. 5).

⁹ Marion Opitz: *Monumentale Höllendarstellungen im Trecento in der Toskana*. Europäische Hochschulschriften, Kunstgeschichte 320. Frankfurt a.M. / Berlin / Bern u.a. 1998, S. 173–174.

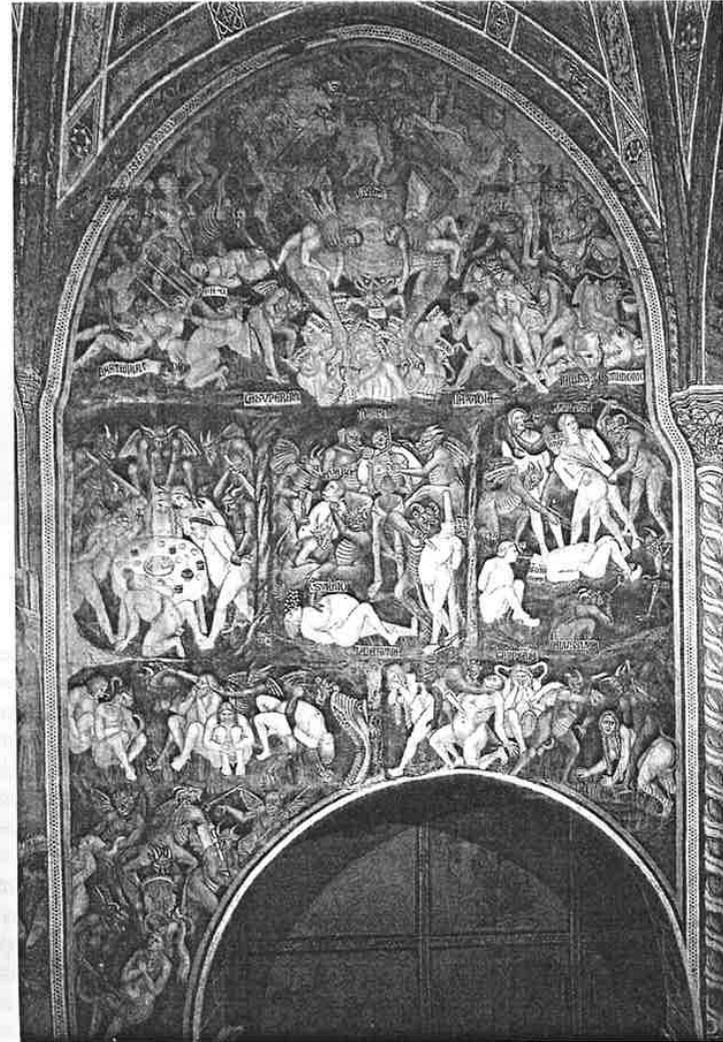
¹⁰ Zur Bildkomposition vgl. Opitz, S. 173–186; Franz Hofmann: *Der Freskenzyklus des Neuen Testaments in der Collegiata von San Gimignano*. Ein herausragendes Beispiel italienischer Wandmalerei zur Mitte des Trecento. Beiträge zur Kunstwissenschaft 65. München 1996, gibt über den ikonographischen und historischen Kontext des Werks Auskunft.



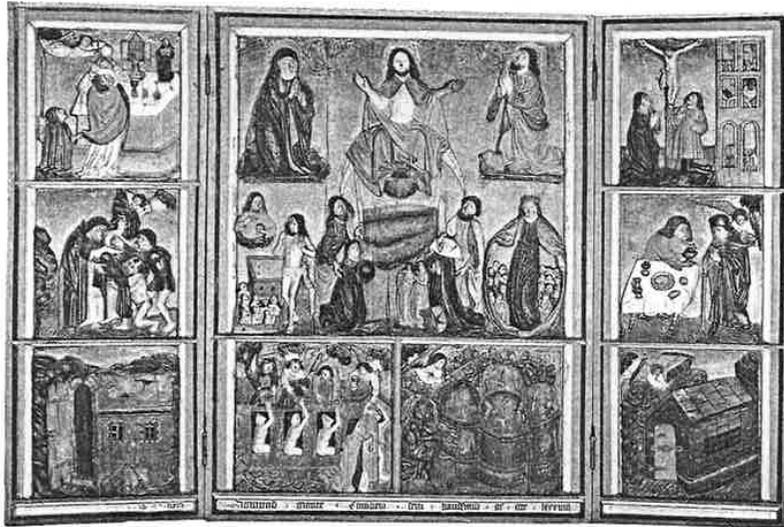
2 Taddeo Bartoli: Paradies (Reproduktion aus: Jole Vichi Imberciadori / Marco Torriti, *La Collegiata di San Gimignano*, Poggibonsi, S. 16, © OPA, Parrocchia S. Maria Assunta, S. Gimignano).



3 Taddeo Bartoli: Jüngstes Gericht (Reproduktion aus: Jole Vichi Imberciadori / Marco Torriti, La Collegiata di San Gimignano, Poggibonsi, S. 17, © OPA, Parrocchia S. Maria Assunta, S. Gimignano).



4 Taddeo Bartoli: Hölle. Gericht (Reproduktion aus: Jole Vichi Imberciadori / Marco Torriti, La Collegiata di San Gimignano, Poggibonsi, S. 18, © OPA, Parrocchia S. Maria Assunta, S. Gimignano).



5 Arme Seelen-Altar. Flügelretabel mit Flachreliefs innen und Bemalung aussen. H 124, B 188 cm. Auf dem Rahmen: «herr Sigmund graner Elizabeta sein hausfraw m cccc lxxxviii». Regensburg, Museen der Stadt Regensburg, UV 1415.

Das Bild bringt die Gegenüberstellung der diesseitigen Welt und der jenseitigen Welt der Sünder zum Ausdruck. Das mittlere Stück in der komplexen Bilderkomposition stellt im oberen Register den richtenden Christus flankiert von der fürbittenden Maria und Johannes den Täufer dar. Im unteren Register stehen zahlreiche Motive, unter denen ich hier nur jene hervorhebe, die für unser Thema unmittelbar relevant sind:¹¹ Die Stifterfamilie wird beim Weltgericht durch die jeweiligen Heiligen empfohlen. Links begleitet der heilige Simon Sigmund Graner (gestorben 1484), während Bartolomäus sich Elisabeth Englmayr (gestorben 1491) annimmt.¹²

In den unteren vier Registern, die sich über das mittlere Bild und die Seitenflügel erstrecken, wird eine komplexe Gegenwelt der Sünder dargestellt. Aussen links steht ein Kerker mit einer offenen Tür, der möglicherweise als Vorhölle zu interpretieren ist. Es folgt eine Szene des Fegefeuers mit Engeln, die den Armen Seelen helfen. In

¹¹ Eine Bildanalyse findet sich in *Himmel, Hölle, Fegefeuer. Das Jenseits im Mittelalter. Eine Ausstellung des Schweizerischen Landesmuseums in Zusammenarbeit mit dem Schnütgen-Museum und der Mittelalterabteilung des Wallraf-Richartz-Museum der Stadt Köln*. Katalog von Peter Jezler, Zürich 1994, S. 191.

¹² Diese für die Familie Graner zentralen Heiligengestalten stehen auf den Außenseiten des Retabels.

der dritten Szene wird die Hölle als Gebäude präsentiert, aus dem Flammen herauskommen. Ein Teufel und ein Engel bewachen die Stätte der Verdammten. Ganz rechts trifft man wieder auf einen verschlossenen Kerker, der von einem Engel überwacht ist. Da hier die typischen Merkmale der Hölle fehlen – etwa der Teufel oder die Flammen – wird angenommen, dass hier der Limbus, die Gegenwelt von nicht getauften, unschuldigen, aber von der Erbsünde betroffenen Seelen den anderen Bereichen angereiht wird.

Diesen jenseitigen Orten für die Sünder werden im oberen Teil der Komposition Szenen aus der diesseitigen Welt gegenüber gestellt, die in einem Gute-Werke-Zyklus zusammengefügt sind. Links oben wird das Messopfer dargestellt, unten werden, in Anlehnung an Mt 25,36, Nackte bekleidet. Rechts oben werden unterschiedliche Gebetspraktiken kontrastiert: Der Mann mit dem schwarzen Mantel ist im Gebet vertieft und weist die entsprechende, angemessene Körperhaltung auf, während die in Rot gekleidete Figur in Gedanken über ihre Geschäfte (die im daneben stehenden Haus abgewickelt werden) nachdenkt und dadurch zerstreut betet. In der unten stehenden Szene wird ein Pilger in ein Haus aufgenommen und mit Essen und Getränken versorgt.

Auf der visuellen Ebene werden die oberen Register raffiniert mit den unteren verbunden. Engel bringen den Seelen Gegenstände aus dem Gute-Werke-Zyklus ins Fegefeuer: die Tasche des Pilgers, einen Mantel aus der Bekleidungsszene, einen nicht näher zu identifizierenden Gegenstand aus der Gebetsszene oben rechts (hier kann man annehmen, dass der Engel retrospektiv getilgt wurde) und schliesslich die Hostie. Diese ist die wichtigste Gabe, denn die Seele, die sie erhält, wird aus dem Fegefeuer erlöst.

Betrachtet man das Bild im Hinblick auf seine Funktion, dann sind die selbstreflexiven Züge, die Darstellung der Stifterfamilie, aufschlussreich. Diese, und die Bildkomposition als Ganzes, bezeugen, dass die Stifter mit den theologischen Konzepten, die von der Darstellung vorausgesetzt werden, vertraut sind. Die Verbindung zwischen guten Taten im Jetzt und Erlösung im Jenseits ist hier von zentraler Bedeutung. Das visuelle Programm inszeniert eine direkte Verbindung zwischen Welt und Gegenwelt, die über das gute Handeln, die korrekte Gebetspraxis und das angemessene Opfer realisiert wird. Auf dieser Linie ist es wichtig zu betonen, dass das Bild selbst als eine Opfertgabe durch die fromme Stifterfamilie verstanden werden muss.

Die zwei ausgewählten Beispiele sind hier als Illustration für das breite Spektrum möglicher Spannungen zwischen Welt- und Gegenweltkonzepten in einzelnen Werken verwendet worden. In den Fresken aus der Collegiata in San Gimignano zielt das umfassende Bildprogramm darauf, den Gegensatz zwischen unterschiedlichen Gegenwelten – Paradies und Hölle – vor Augen zu führen. Der Bezug zur Lebenswelt der

Betrachter geschieht durch den Rezeptionsprozess. Im zweiten Beispiel liegt hingegen eine Reihe von Gegenwelten vor, in denen das Leiden im Jenseits in unterschiedlichen Abstufungen dargestellt wird. Die Gegenwelt der leidenden Sünder wird mit den Taten von Menschen im Diesseits direkt im Bild kontrastiert. Welt und Gegenwelten werden jedoch gleichzeitig durch visuelle Verweise – durch die zwischen den Szenen fliegenden Engel – assoziiert. Der Kontrast zwischen Welt und Gegenwelt wird hier bildimmanent inszeniert.

In beiden Quellen werden kosmologische und biographische Elemente verbunden, jedoch mit unterschiedlichen Strategien. Im Weltgericht des Taddeo di Bartolo sind Hölle und Paradies als gegensätzliche Räume des Jenseits dargestellt. Der Betrachter oder die Betrachterin können durch die breite Auswahl an dargestellten Sünden die Hölle als Ziel des eigenen Lebens in Betracht ziehen oder eben durch angemessenes Verhalten frühzeitig dafür sorgen, dass dieses Ziel nicht erreicht wird. Ähnliches gilt für das Paradies, das als Motivation für gutes Verhalten betrachtet werden kann. Im Regensburger Retabel werden die unterschiedlichen Räume (Hölle, Fegefeuer, Limbus) als räumliche Dimensionen des Jenseits präsentiert, jeweils in Form eines Kerkers. Hier wird die Verbindung zum individuellen Leben durch unterschiedliche Mittel zum Ausdruck gebracht: Die betenden Stifter als ikonographische Verbindungen zwischen guten Taten und dem Fegefeuer bezeugen die Möglichkeit, durch angemessene Werke, Seelen (nicht zuletzt die eigene) zu erlösen. Es ist wichtig zu beobachten, dass auch im Rahmen der gleichen religiösen Tradition und beruhend auf einer ähnlichen Konzeption des Jenseits unterschiedliche Vorstellungen und verschiedenartige Konstellationen nebeneinander bestehen können.

Diese bildlichen Darstellungen von Gegenwelten machen Dimensionen sicht- und erfahrbar, die sonst nicht zugänglich sind. Durch die Rezeption des Werkes erfahren die Betrachter (beim Flügelretabel nur an bestimmten Tagen, wenn es aufgemacht wird) Details über das Jenseits, das ihnen plastisch vorgeführt wird. Mittels der Betrachtung unterschiedlicher Gegenwelten können sie über ihr Leben und ihre Welt nachdenken, sie deuten, sich anders ausrichten. Denn die Jenseitsbilder fordern die Sehenden heraus, indem sie visuell vor Augen führen, was mit guten und was mit schlechten Menschen nach dem Tod passiert. Durch das Bild wird Unerreichbares in eine erreichbare Dimension gerückt; die transzendenten Gegenwelten erscheinen mitten in der immanenten Welt.

Selbstverständlich werden diese orientierungsstiftenden Konzepte von Gegenwelten nicht nur durch Bilder vermittelt; ähnliche Vorstellungen werden auch in anderen Medien formuliert: Theologische Lehren, erbauliche Literatur und Gebete bieten beispielsweise andere Formen der Vermittlung, die parallel zu den visuellen Programmen entfaltet werden. Dennoch schien es mir in diesem Zusammen-

hang wichtig, visuelle Quellen als Illustrationen zu untersuchen, um den Umgang des Films mit Gegenwelten einzuführen, womit ich zum dritten Teil des Essays komme.

Filme, Religion und Jenseitsbilder

Wie zu Beginn bereits vermerkt, werden Vorstellungen von Gegenwelten häufig mit dem Kern religiöser Symbolsysteme in Verbindung gebracht. Die vorgeführten Beispiele bewegen sich mitten im religiösen Feld. Nicht nur wegen der behandelten Motive und der expliziten Aufnahme von spezifischen Symbolen und theologischen Diskursen, sondern auch wegen ihrem Verwendungskontext in katholischen Kirchen, gelten sie als Quellen einer religiösen Tradition. Dennoch sind die Grenzen zwischen, in diesem Fall, kirchlich-institutioneller Zugehörigkeit und gesellschaftlichem Kontext bereits im 14. Jh. fließend, wie beispielsweise der Einfluss der *Divina Commedia* auf das Werk von Taddeo di Bartolo suggeriert. Die Tradierungsprozesse um die hier vorkommenden Motive sind komplex und beruhen auf Verweisen und Wechselwirkungen zwischen unterschiedlichen Reflexionen, Medien und Gesellschaftsbereichen.

Eine komplexe Wechselwirkung mit religiösen Symbolsystemen zeigt auch das Kino. Der Film nähert sich im spezifischen Fall des Jenseits-Motivs bewusst einem Bereich, der zum «Kern» religiöser Vorstellungen und Weltbilder gehört. Das Kino, das sich in transzendente Welten jenseits der unmittelbar erfahrbaren Welt wagt, kommt religiösen Symbolsystemen nahe. Demnach erstaunt es nicht, dass in diesen Fällen auffällig häufig religiöse Symbole die Leinwand füllen.¹³

Als ganz unterschiedliche Beispiele, die nicht nur im christlichen Kontext angesiedelt sind, könnte man hier *WANDÄFURU RAIFU* (Nach dem Leben, Hirokazu Koreeda, Japan 1999), *VOLVER* (Pedro Almodovar, Spanien 2006) und *NO TE MUERAS SIN DECIRME ADÓNDE VAS* (Eliseo Subiela, Argentinien 1995) nennen. In diesem letzten Teil meines Essays möchte ich auf das letztgenannte Werk eingehen, weil es für die religionswissenschaftliche Perspektive besonders aufschlussreich ist.

Der argentinische Film verbindet einen Geisterglauben mit Hinweisen auf unterschiedliche, paranormale und parawissenschaftliche Phänomene (die Aura, die Kom-

¹³ Zum Verhältnis zwischen Film, Kino und Religion aus theoretischer Perspektive vgl. z. B. Margaret R. Miles: *Seeing and Believing. Religion and Values in the Movies*. Boston 1996; Bettina Brinkmann-Schaeffer: *Kino statt Kirche. Zur Erforschung der sinngewährenden und religionsbildenden Kraft populärer zeitgenössischer Filme*. Hermeneutica 8. Rheinbach 2000; John Lyden, *Film as Religion. Myths, Morals, and Rituals*. New York / London 2003; Melanie Wright: *Religion and Film. An Introduction*. London / New York 2007; Daria Pezzoli-Olgiati: *Film und Religion. Blick auf Kommunikationssysteme und ihre vielfältigen Wechselwirkungen*. In: Andreas Nehring / Joachim Valentin (Hrsg.): *Religious Turns – Turning Religions. Veränderte kulturelle Diskurse, neue religiöse Wissensformen*. ReligionsKulturen 1. Stuttgart 2008, S. 45–66.

munikation zwischen Menschen und Pflanzen, und, ganz zentral, den Austausch zwischen Geistern und Menschen in einem ewigen Kreis der Reinkarnation). Der Film operiert mit zahlreichen und zum Teil disparaten Hinweisen auf religiöse Symbole und Vorstellungen, theologische Betrachtungen und Elemente der Religionskritik (Abb. 6–10).

Der Film wirkt wegen der genannten Andeutungen keineswegs fragmentarisch, denn er verwendet all diese Verweise, um eine konsistente Gegenwelt aufzubauen, die in einer komplizierten Wechselwirkung zur Welt der Protagonisten steht. In Anlehnung an die vorher gezeigten Bilder möchte ich hier nur einen Aspekt des filmischen Jenseits von Subielas *NO TE MUERAS SIN DECIRME ADÓNDE VAS* hervorheben: die Fähigkeit des Films, Unsichtbares sichtbar zu machen.

Das unsichtbare Umfeld der paranormalen Phänomene beruht auf einem Jenseits, von dem nur der neugierige und nostalgische Leopoldo etwas erfährt, ein Erfindergeist, der in einem früheren Leben als Assistent von Thomas Edison gearbeitet hatte. Die diegetische Gegenwelt, die Subielas Werk entwirft, weist kosmologische Züge auf: Sie befindet sich jenseits der Welt der Protagonisten in einer Dimension, die der menschlichen Kontrolle ganz entzogen ist. Dennoch interagiert diese jenseitige Gegenwelt sehr stark mit den Menschen, denn sie hilft ihnen, einen neuen Sinn in ihrem diesseitigen Leben zu finden. Dies wird exemplarisch an der Hauptfigur Leopoldo demonstriert. Durch die Begegnung mit dem jenseitigen Geist Rahel findet er endlich einen Sinn im Leben. Sein Dasein verändert sich positiv, beruflicher Erfolg und familiäres Glück werden ihm beschert.

Die Unterscheidung zwischen der diesseitigen Welt und der Gegenwelt innerhalb der filmischen Fiktion wird narrativ mit dem Motiv der Reinkarnation erweitert und flexibler gemacht: Tod und Geburt werden beide als bloße, mehrmals passierbare Übergänge von dieser zu jener Welt und umgekehrt inszeniert. Parallel dazu markiert das Erscheinen des nicht ganz, aber fast allwissenden Geistes Rahel den intensiven Austausch zwischen den zwei Welten.

Auf der Linie der bis hier entfaltenen Argumentation könnte man behaupten, dass *NO TE MUERAS SIN DECIRME ADÓNDE VAS* ein «religiöser Film» sei, denn er zeigt eine jenseitige Dimension auf, die nicht unmittelbar erfahrbar ist und nur nach dem Tod erreicht werden kann. Darüber hinaus inszeniert der Film eine Welt und eine Gegenwelt, die in einer spannungsvollen Wechselwirkung stehen. Durch die Gegenüberstellung zwischen Welt und Gegenwelt wird eine umfassende Orientierung generiert, welche den Filmfiguren zu neuen Werten verhilft. Auf der Ebene der Figurenpsychologie scheint dies zuzutreffen. Dennoch widerspricht die audiovisuelle Ebene des Films dieser Annahme, denn auf dieser Ebene wird das filmische Jenseits stets mit der Kinoleinwand und der Erfindung des Films identifiziert (Abb. 11–14).



6 Der Protagonist, Leopoldo, kommuniziert mit seiner Pflanze Anita mittels eines selbstgebastelten Geräts (00:07:59).



7 Leopoldo trifft einen verstorbenen Freund, ein *desaparecido* (01:11:46).



8 Die Aura aller Menschen wird sowohl für den Protagonisten als auch für die Filmzuschauer sichtbar (01:04:28).



9 Der Mensch Leopoldo, der Geist Rahel und ein Roboter unterhalten sich in den Strassen von Buenos Aires (01:32:45).



10 Ein evangelikaler Prediger eröffnet seinem Publikum die wahre Sicht auf die Welt (01:28:22).



11 Die Geister im Jenseits sehen wie Filmfiguren aus (00:43:26).



12 Um wieder geboren zu werden, laufen die Geister in Richtung einer Leinwand (00:44:45).



13 Rahel entscheidet sich, wieder zum Menschen zu werden (01:53:52).



14 Der Schritt durch die Leinwand wird zur Geburt (1:54:14).

Das Jenseits, das hier thematisiert wird, besteht aus einer Selbstreflexion des Films über seine Rolle und seine Wirkung; die Gegenwelt der Geister wird ästhetisch als das Erscheinen von projizierten Figuren auf einer weissen Leinwand präsentiert. Die überbelichteten Bilder verweisen auf das Licht des Filmprojektors, der als ein Leitmotiv im Film immer wieder vorkommt. Das inszenierte Jenseits wird mit der transzendenten Wirkung des Kinos als Ort des konstruktiven Träumens identifiziert. Das Kino wird hier explizit zum «religiösen» Ort gemacht, in dem Orientierung und Selbstfindung stattfinden. Dank der Leinwand entdecken die Figuren – und die Zuschauer – Einstellungen und Werte, die eine positive Zuwendung zum Leben ermöglichen: Liebe, Erfindung, Innovation.¹⁴

¹⁴ Für eine detailliertere Analyse dieses Films vgl. Pezzoli-Olgiati 2008, besonders S. 53–66.

1995 war für das Kino ein Jubiläumsjahr. Subielas Plädoyer für die Welt der bewegten Bilder bedient sich religiöser Symbole und Metaphern, um die einzigartige Bedeutung des Films und des Kinos für Individuum und Gesellschaft hervorzuheben.

In diesem Essay wurde ein Bogen von der religionswissenschaftlichen Theoriebildung zu religionshistorischen Konkretisierungen anhand von Jenseitsbildern gespannt. Es ging mir darum aufzuzeigen, dass religiöse und kineastische Jenseitsbilder durch bestimmte Kontinuitätslinien verbunden sind. Mit fiktionalen Mitteln können beide Vorstellungen und Konzepte von Bereichen entwerfen und darstellen, die ausserhalb der diesseitigen Erfahrung liegen. Denn sowohl religiöse Traditionen als auch der Film haben die Möglichkeit, Räume und Zeiten sichtbar zu machen, die jenseits der Lebensgrenzen liegen. Doch unterscheiden sich diese Kommunikationssysteme grundlegend, wie der exemplarische Gang durch visuelle Motive des christlichen Jenseits aufgezeigt hat: Auch wenn einige semantische Elemente übereinstimmen, so sind die Kommunikationssysteme auf der pragmatischen Ebene verschieden. An diesem Punkt gelangt die Parallelisierung zwischen Jenseitsvorstellungen in religiösen Traditionen und im Film an eine Grenze, denn, wie wir gesehen haben, übernehmen diese Vorstellungen in den jeweiligen Kommunikationssystemen unterschiedliche Funktionen.

Der Film steht in einem Abhängigkeitsverhältnis gegenüber religiösen Motiven: Er nimmt sie auf, verändert und verfremdet. Wenn der Film das Jenseits thematisiert, übernimmt er eine Rolle, die in enger Wechselwirkung mit religiösen Diskursen steht. Überschneidungen zwischen Religion und Film sind in Bezug auf Entwürfe transzendenter Jenseitsbilder evident, denn beide Bereiche schaffen Räume, in denen die kosmologische und biographische Relevanz des Jenseits reflektiert und debattiert werden kann.

Film und Theologie

Schriftenreihe der Internationalen Forschungsgruppe «Film und Theologie»
und der Katholischen Akademie Schwerte

herausgegeben von:

Peter Hasenberg, Deutsche Bischofskonferenz, Bonn
Markus Leniger, Katholische Akademie Schwerte
Gerhard Larcher, Universität Graz
Charles Martig, Katholischer Mediendienst, Zürich
Daria Pezzoli-Olgiate, 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 18

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

Christopher Deacy, Ulrike Vollmer (Hg./Ed.)

Blick über den Tod hinaus

**Bilder vom Leben nach dem Tod in
Theologie und Film**

Seeing Beyond Death

Images of the Afterlife in Theology and Film

SCHÜREN