

# Welche Antworten? Welche Bilder?

## Bildtheologische Beobachtungen zum Film *der Antworten*

REINHARD HOEPS

### I Bildreligion

Der *Film der Antworten* ist ein künstlerisches Projekt, das Schwestern des Benediktinerinnenklosters Mariendonk gewidmet ist. Allerdings gehört der Film ganz offensichtlich in gar keiner Weise in die Reihe von Produktionen aus jüngerer Zeit, die mit einigem Nachdruck in die Spiritualität und oft mehr noch stimmungsvoll in die Atmosphäre des klösterlichen Lebens einzuführen suchen. Gleichwohl scheint von den künstlerischen Fragestellungen, die dieses Projekt vorantreiben, auch die Sphäre christlichen Glaubens und Lebens betroffen, was es zu bedenken gilt. Dabei scheint allerdings am wenigsten das romantische Ideal klösterlicher Abgeschiedenheit das vorrangige Thema, es ist viel mehr eigentlich das Verhältnis des Christlichen zur Präsentation seiner selbst im Medium des Bildes, das in diesem Film kritisch befragt wird. Das Christentum ist, nicht nur in seiner katholischen Gestalt, eine Religion der Bilder. Selbst der abstrakte theologische Gedanke zehrt in weitaus höherem Maße, als er zugeben mag, von bildlichen Vorstellungen, imaginativen Ideen, die ihn vorantreiben, den Grund seiner inneren Unruhe bilden und sich dabei als ausgesprochen resistent gegenüber den Abstraktionen des Begriffs erweisen. Die zentralen Fragen nach Gott, seiner Fleischwerdung in JESUS CHRISTUS, nach Auferstehung, Erlösung und jenseitigem ewigen Leben rufen jeweils eine Fülle innerer Imaginationen auf, manchmal präzise und detailliert ausgeführt, manchmal irgendwie unbestimmt in einem Konglomerat vager Schemen. Sie im Interesse eines klaren und reinen theologischen Gedankens tilgen zu wollen, ist ein hoffnungsloses und vielleicht auch fruchtloses Unterfangen, das eher in die Verdrängung als in die Auseinandersetzung führt. Um so tiefer haben die Bilder in vielfältigen Formen die Praxis christlicher Frömmigkeit geprägt. Diese Prägekraft als bloß praktische Randerscheinung des Christlichen herunterzuspielen, zeugt nicht nur von einer gewissen Überheblichkeit des abstrakten Denkens, sondern bedeutet auch in religionsgeschichtlicher Hinsicht ein gründliches Missverständnis: Schließlich sind die epochalen Umbrüche im Christentum (theologische Grundentscheidungen der Spätantike, konfessionelle Spaltung, Säkularisierung am Beginn der Moderne) stets auch von grundsätzlichen Streitigkeiten um Anspruch und Bedeutung der Bilder im Christentum begleitet worden. Man wird der Bedeutung der Bilder für das Christentum nicht gerecht, wenn man in ihnen lediglich die anschauliche Darstellung von Glaubensinhalten und legendarischen Überlieferungen sieht. Den Bildern liegt nichts an der bloßen Wiederholung dessen, was die Texte erzählen; auch dass sie die schriftlichen Überlieferungen für des Lesens Unkundige zu gewährleisten hätten, ist weitgehend eine Legende. Erst recht lassen sie sich nicht auf Funktionen festlegen, denen Worte mit größerer Präzision entsprechen: Sie versuchen sich nicht in der Formulierung von Glaubensbekenntnissen.

Die christliche Religiosität sucht die Nähe zum Bild, insofern sie sich in die Sphäre der Sichtbarkeit verwoben weiß. Bereits die frühen christlichen Sarkophag-Reliefs verdanken sich wohl weniger einem Bekenntnisdrang in den sich ausbreitenden Gemeinden, sondern suchen einen Anspruch auf Sichtbarkeit zur Geltung zu bringen. Die Entwicklung von Bildern als Formen der eigenen Sichtbarkeit diente dem frühen Christentum zur gesellschaftlichen Repräsentation, somit auch zur Vermittlung in die bestehende Kultur und schließlich zur Selbstverständigung in der eigenen Gegenwart. Einem Gott, der selbst Mensch wird und der aus sich selbst die sichtbare Schöpfung hervorbringt, wird man – bei aller prinzipiellen Unsichtbarkeit – eine gewisse Affinität zu Formen des Sichtbaren nicht absprechen können. Was für die Entstehung von Bildern in den frühen Tagen des Christentums gilt, kann auch für spätere Phasen der christlichen Religionsgeschichte in Anspruch genommen werden: Die Ausbreitung seiner Bilder, durch die das Christentum für die europäische Kultur prägend geworden ist, dient nicht so sehr der Belehrung oder der Illustration heiliger Texte, sondern der Manifestation christlicher Religiosität in Sichtbarkeit; der theologische Streit um die Bilder geht zuletzt darum, ob und in wiefern diese Sichtbarkeit dem Gott JESU CHRISTI gegenüber angemessen ist.

Im Grunde scheint dieses bildtheologische Tableau von der gegenwärtigen Situation gesellschaftlichen Bildgebrauchs gar nicht einmal so weit entfernt. Mehr denn je wird die Geltung in der Öffentlichkeit bildmedialen Manifestationen anvertraut. Solche Bilder sind am wenigsten illustrierend, sondern entfalten ihre eigene Prägnanz und Evidenz, durch die sie sich dem Betrachter als Sichtbarkeitswerte einprägen. Allerdings bedeutet diese Konstellation für das Christentum eine besondere Herausforderung, schien sein Bildrepertoire überzeugender Sichtbarkeiten doch schon seit langem aufgebraucht. Nur noch Spuren, auch Mutationen christlicher Religiosität ließen sich in der Kunst der Moderne nachweisen. Dem Christlichen schien das geeignete Instrumentarium für eine zeitgemäße Artikulation seiner Sichtbarkeit weitgehend abhanden gekommen. Allenfalls für die Unsichtbarkeit Gottes ließen sich noch Ausdrucksmöglichkeiten finden. Dann allerdings wurde zumindest im katholischen Bereich mit dem Pontifikat JOHANNES PAULS II. ein neues Kapitel aufgeschlagen. Fernab zeitgenössischer Entwicklungen der Kunst, dafür aber auf der Höhe massenmedialer Bildlichkeit, wurden vor allem in der Spätzeit dieses Pontifikates fotografische Bilder hervorgebracht, die dem Anspruch einer breiten Öffentlichkeit auf prägnante Sichtbarkeit mehr als genügten. Die bildlichen Inszenierungen des schwer erkrankten Papstes oder seines Sarges, neben dem die Seiten des Evangelienbuches vom Wind umgeblättert werden, haben sich dem kulturellen Gedächtnis eingeprägt; das (katholische) Christentum scheint seine öffentliche Sichtbarkeit zurückgewonnen zu haben: Diese sichtbare Evidenz des Christlichen konzentriert sich in Rom. Finden hier die erfolgreichen kirchenpolitischen Zentralisierungsbestrebungen dieses Pontifikates schließlich konsequent eine bildpolitische Entsprechung? In welchen Bildern sonst könnte das Christentum zu sichtbarer Evidenz finden?

Der *Film der Antworten* von PEGGY und THOMAS HENKE erscheint mir als ein ebenso riskantes wie vielversprechendes Experiment im Prozess der Suche nach einer überzeugenden bildlichen Artikulation der christlichen Religion. Die Bilder sind alles andere als spektakulär, sondern von geradezu klösterlicher Schlichtheit. Darin aber entwickeln sie eine unbedingte Verbindlichkeit und zwar ohne dass sie dafür auf moralische Appelle, symbolische Aufladungen oder katechetische Unterweisungen zurückgreifen müssten. Sie berühren, aber in einer nüchternen Weise, die nicht auf die Vehemenz von Gefühlen spekuliert. Was genau eigentlich zeigt sich in diesen Bildern und wie? Die Kamera ist jeweils auf das Gesicht einer Person gerichtet, die ihre Worte an den Betrachter richtet, den das Auge der Kamera vertritt. Das Gesicht ist nicht isoliert; aus dem Zusammenhang mit dem Oberkörper lässt sich erschließen, wie in etwa die Person in den Umraum gesetzt ist, von dem Ausschnitte hinter dem Gesicht zu erkennen sind. Dem Gesicht und der Stimme wachsen so weitere Erläuterungen zu, die gleichwohl unbestimmt bleiben: Ist dies die Zelle der Schwester, die hier befragt wird, ist es ihr Arbeitsplatz? Lassen sich die Bilder oder das Bücherregal an der Wand mit dieser Person und mit ihren Worten in Verbindung bringen? Ist der Zusammenhang Zufall? Oder sind dies Räume, die eigens für diesen Film hergerichtet oder ausgewählt wurden? Unwillkürlich fügen sich die Elemente des Raums und der Körperhaltung zum Porträt der Person, die das Bild der Kamera zeigt. Das Porträt zeichnet die individuellen Züge der Person, deren Worte man nicht als bloß allgemeine Botschaft, sondern in der Verbindlichkeit der persönlichen Äußerung vernimmt.

Die Porträtaufnahmen stellen eine große Nähe zu den individuellen Personen her, doch wahren sie zugleich deutlich Distanz. Auf filmische Mittel der Verlebendigung wird absichtsvoll verzichtet. Die Kamera bewegt sich (meistens) kaum gegenüber ihrem Gegenstand, wiewohl sie offensichtlich nicht starr an ein Stativ gefesselt ist. Kein Schnitt eröffnet einen Wechsel der Kameraperspektive, der das Gesicht noch einmal in einer anderen Ansicht und in wechselndem Licht zeigt. Der individuelle Ausdruck der Person bleibt auf den einmal festgelegten Bildraum beschränkt. Damit ist auch der Betrachter auf das strikte Gegenüber festgelegt, das eine gewisse vertrauliche Nähe schafft, die jedoch an eine stets unüberbrückbare Distanz gebunden bleibt. Verstärkt wird diese Distanz durch die leichte Untersicht der Kamera, die jede Allusion an ein Zwiegespräch mit dem Betrachter aufhebt, erst recht die Möglichkeit zu einer unabhängigen Beobachtung von einem höher gelegenen Betrachterstandpunkt aus.

Distanz gegenüber einer gefühlvoll vertrauten Nähe wird außerdem durch die Dargestellten selbst geschaffen: Ihre Kleidung gibt nur Teile des Gesichts frei, und zwar vornehmlich diejenigen, die, wie Mund, Augen und Nase, direkt dem Betrachter entgegengerichtet sind. Haaransatz, Ohren, erst recht die Rundungen des Kopfes bleiben unter der Haube verborgen. Gleichzeitig nimmt das Ornat auch etwas von der Individualität zurück. Durch die Einheitlichkeit der Kleidung gewinnen die je einzelnen Personen etwas Gemeinsames, das nicht aus ihnen selbst kommt, sondern auf ein übergeordnetes Allgemeines zurückgeführt wird. Dieses Allgemeine begegnet im Porträt der verbindlichen, persönlichen Äußerung.

### III Räume

Die Bilder des Films konzentrieren sich auf die Porträtierten. Dazwischen geschnitten sind einige wie beiläufige Szenen aus der Kapelle oder von der Aufstellung der Schwestern in einem Gang des Klosters. Die Räume, in denen diese Aufnahmen stattfanden, bleiben dabei im Hintergrund, hinterlassen aber gleichwohl einen nachhaltigen Eindruck, wie dies ebenso für die Raumsegmente im Hintergrund der Porträts gilt.

Man mag einen Einblick in das klösterliche Leben erwartet haben: den strengen Tagesablauf, die verschiedenen Aufgaben der Schwestern mit den dafür jeweils hergerichteten Räumen. Solche Beschreibungen gibt der *Film der Antworten* eher nicht und erst recht keine stimmungsvollen Einblicke in architektonisch imposante Räumlichkeiten klösterlicher Abgeschiedenheit. Diese Räume öffnen sich nicht; sie haben nichts von der Anziehungskraft der Gesichter und der Worte. Bei aller bewussten Gestaltung wirken sie doch anonym, verraten nichts von dem, was in ihnen gedacht wird und wie, wie in ihnen gelebt und gehandelt wird. Auch von einem Entschluss zur reinen Funktionalität zeugen sie nicht. Irgendein Geschmack hat sie einmal gestaltet und eingerichtet, der sich seitdem in ihnen perpetuiert. So konserviert, bilden sie einen kontrastreichen Gegensatz zur Vitalität der ›Antworten‹ und der Gesichter. Sie schaffen Distanz in der Form einer unbestimmten Vergangenheit, die sie fortschreiben. Diese Vergangenheit ist vielleicht die eines bestimmten, nicht mehr genau fassbaren Milieus, jedenfalls schwer vorstellbar als Fluchtpunkt einer möglichen Sehnsucht. Den Schwestern scheint dieser Vergangenheitsraum vertraut, was für den Betrachter mit der Verbindlichkeit der persönlichen Äußerungen nicht leicht zu vermitteln ist.

### IV Antworten

Folgt man seinem Titel, so sind ›Antworten‹ Thema und Inhalt dieses Films. Das klingt beinahe ironisch. Einerseits ist heute die Klage über die Verweigerung von ›Antworten‹ bereits zu einer Floskel geworden, die jedweden öffentlichen Verantwortungsträgern in schöner Regelmäßigkeit entgegengehalten wird. Findet das so lange vergeblich vortragene Verlangen nach ›Antworten‹ in diesem Film endlich eine Erfüllung? Auf der anderen Seite gibt es ja doch zur Stillung dieses Verlangens bereits einen reich besetzten Markt der ›Antworten‹, der von esoterischen Angeboten dominiert wird, die sich vor allem an sogenannte ›Ganzheitlichkeit‹ gegenseitig zu übertreffen suchen. Auch ein Modell der Religionsdidaktik hatte seinerzeit erwartet, christliche Lehrinhalte als ›Antworten‹ auf im Religionsunterricht zu ermittelnde Lebensfragen von Schülern formulieren zu können. Nicht zuletzt ist die gegenwärtig allerorten beschworene ›Wiederkehr der Religionen‹ von der Erwartung geleitet, durch unanfechtbare ›Antworten‹ die grassierende Selbstbereicherung und Ungerechtigkeit, die ökonomisch orientierte Ausbeutung des Planeten und die zunehmende Erosion der Gesellschaften kompensieren zu können.

Der *Film der Antworten* dreht den Spieß um. Auf mehr als vier Stunden Länge ist eine Überfülle von Antworten versammelt, ausgewählt aus über achtzig Stunden gedrehten Materials und in endloser Wiederholung präsentiert. Wie viele ›Antworten‹ sind es? Oder sollen etwa die vielen ›Antworten‹ als eine einzige ›Antwort‹ vorgeführt werden?

In keinem der Fälle wäre jedenfalls im Vorhinein schon klar, welche Fragen es eigentlich sind, die in diesem Film Beantwortung finden sollen. Im Gegensatz zur Fülle der ›Antworten‹ bleibt das Feld der Fragen in eklatanter Weise leer. Im alltäglichen Leben bemüht sich die ›Antwort‹ bekanntlich um die Auflösung und ist damit das Ende der Frage. Die Überfülle der Antworten in diesem Film aber lenkt die Aufmerksamkeit auf (noch) ungestellte Fragen, lockt ein zuvor gar nicht verspürtes Antwortverlangen. Zumindest wird einem klar, dass die zur wohlfeilen Floskel erstarrte Forderung nach Antworten nicht notwendigerweise dasselbe ist, wie wirklich eine Frage zu haben. Der *Film der Antworten* stößt seine Betrachter auf die vorrangige Notwendigkeit der Frage.

Und dennoch erfährt man im Film nirgends, welche Fragen es sind, die dem Fragesteller über die Kamera hinweg beantwortet werden. Auch indirekt aus der ›Antwort‹ erschließen lassen sich die Fragen kaum. Wohl kann man einzelne thematische Felder identifizieren: Es geht um Angst, Gnade, Gottes Gegenwart, um Zweifel, Freiheit und Vertrauen, um Krankheit, Sterben, Tod, auch um Erkenntnis und um Erwartungen an ein Leben jenseits des Todes, um Schuld, menschliche Grenzen, Glauben und Erinnerung, ohne dass diese Liste bereits vollständig wäre. Sie zeigt hingegen deutlich genug die Aussichtslosigkeit, mit Hilfe der Abstraktion einer thematischen Gliederung der ›Antworten‹ den zu ihnen führenden Fragen auf die Spur zu kommen. Die Frage nach der Frage / den Fragen zu all den ›Antworten‹ findet im Film selbst keine bündige ›Antwort‹ und fällt auf den Betrachter zurück. Andererseits ziehen die ›Antworten‹ die Aufmerksamkeit so sehr an, dass man im Gang des Films die Frage nicht einmal vermisst. Zweifellos hat diese Lenkung der Aufmerksamkeit ihren Grund darin, dass es dem Film nicht allein auf den Inhalt der ›Antworten‹ ankommt, sondern mindestens in gleichem Maße auf die Weisen, wie die ›Antworten‹ gegeben werden. Das Genus dieser ›Antworten‹ ist eigentlich nicht das des Interviews, in dem ein Fragesteller seinem Gegenüber bestimmte Statements entlockt oder ihn dazu verleitet, persönliche Lebenserinnerungen der Öffentlichkeit preiszugeben. Zwar haben die Schwestern bei ihren ›Antworten‹ offensichtlich jeweils ein Gegenüber im Blick, das aber nirgends als potentieller Akteur in Frage kommt und sich ganz auf die Passivität des Gegenübers zu beschränken scheint. Erst recht wird der Betrachter nicht in die Versuchung gebracht, sich selbst in der Rolle eines Gegenübers zu definieren. Erst Schnitt, Auswahl und Reihung der Szenen und ›Antworten‹ greifen gestaltend und kommentierend in die Äußerungen der Schwestern ein. Erst dadurch kommt auch der Betrachter des Films in den Blick, während das gedrehte Filmmaterial so weit eben möglich auf die Protagonistinnen des Films und ihre ›Antworten‹ konzentriert bleibt.

Will man das ›Wie der Antworten‹ genauer beschreiben, sucht man vielleicht zuerst Zuflucht beim Wort ›Authentizität‹: eine unverfälschte Echtheit der Aussage; die anschaulich offenkundige Kongruenz zwischen dem gesprochenen Wort und der Haltung seiner Sprecherin. Allerdings ist diese recht formale Beschreibung (Welches Wort? Welche Haltung?) eher geeignet, Gegenteiliges auszuschließen, als die Weise des Antwortens positiv zu bestimmen. Keinerlei Differenz zwischen der ›Antwort‹ und einer Aussageabsicht macht sich bemerkbar; die ›Antworten‹ wollen offensichtlich weder katechetisch

unterweisen, noch klug belehren (selbst da nicht, wo sie sich klug auf die Schrift oder auf Kirchenväter beziehen), wie sie überhaupt auf jede didaktische Aufbereitung und übrigens auch auf jeden absichtsvoll bestimmten Appell an das Gefühl verzichten. Der Adressat der ›Antworten‹ bleibt – wie der Fragesteller – ausgeblendet. Auch dienen die ›Antworten‹ nicht der Demonstration einer besonderen kirchlichen Verbundenheit oder einer Überlegenheit, sei es durch Glaubensfestigkeit (selbst da, wo die Glaubensgewissheit deutlich zur Sprache gebracht wird) oder durch besondere spirituelle Erfahrungen. Die ›Antworten‹ sind vielmehr durchaus lebenspragmatisch ausgerichtet, von persönlicher Lebens- und Glaubenserfahrung gesättigt und stehen weisheitlichen Textüberlieferungen am nächsten – einschließlich eines deutlichen Bewusstseins für die Grenzen der eigenen Weisheit. Die ›Antworten‹ sind authentisch, insofern sie von persönlichen Erfahrungen zeugen und in Reflexion wie Artikulation persönlich verantwortet werden. Insofern sind sie auch durch und durch subjektiv, doch ist die Subjektivität in den ›Antworten‹ andererseits auch stark zurückgenommen selbst dort, wo sie in der ausdrücklichen Identifizierung der ersten Person Singular vorgetragen werden. Bei aller persönlichen Verbindlichkeit liegt der Fluchtpunkt der ›Antworten‹ doch nicht bei der je individuellen Subjektivität einer Person. Die unterschiedlichen Ausrichtungen und Akzentsetzungen in den ›Antworten‹ bemerkt man häufig erst auf den zweiten Blick, und kaum einmal gewinnt man den Eindruck, dass der Film einen Einblick in eine individuelle Existenz und einen singulären Lebensalltag der Realität vor dem Film eröffnet.

›Antworten‹ sind die Aussagen der Schwestern vielmehr dadurch, dass sie einen exemplarischen Charakter haben. Offen bleibt freilich, wofür genau sie exemplarisch eintreten. Mag man auch der exemplarischen Lebensform des Klosters das Potential zu exemplarischen Aussagen, zu ›Antworten‹ zutrauen (und tatsächlich weisen die Aussagen des Films ja sämtlich über die bloß subjektiv-kontingente Äußerung hinaus), doch bleibt der Fluchtpunkt des Beispielhaften so unbestimmt wie die Fragen, zu denen die Äußerungen als ›Antworten‹ verstanden werden sollen. Immerhin gewinnen die ›Antworten‹ so nicht zuletzt auch eine eminent ästhetische Qualität, geht doch die Ästhetik ursprünglich aus genau dieser Figur hervor: aus der Sammlung von Beispielen, deren besonderer Reichtum darin besteht, dass sich (noch) nicht bestimmen lässt, für welche übergeordnete allgemeine Aussage sie eigentlich als Beispiel eintreten.

#### V Bilder

Zu den ›Antworten‹ gibt der Film Gesichter. Einprägsamer als die Unterschiede der Denkweisen und Stimmlagen ist die Individualität der einzelnen Gesichter, die der Film im Bild zeigt – selbst dort, wo diese Gesichter durch die rahmenden Hauben – und manchmal sogar noch durch die Brillen – einander angeglichen sind. Gleichwohl gewinnen die Antworten durch das Filmbild Prägnanz, insofern das Bild der Stimme ein Gesicht zuweist. Das Gesicht gibt dem Gesagten *auctoritas*, bindet es zurück an die Aussageabsicht einer Person; es verleiht dem Gesagten ›Autorität‹, indem es dieses Gesagte auf seinen Ursprung in einer ›Autorschaft‹ bezieht.

In den Gesichtern wächst den Stimmen eine Anschaulichkeit zu; sie treten in die Sichtbarkeit, finden ihren Ausdruck in einer bildlichen Erscheinung. Diese Bilder beziehen sich dabei nur mittelbar auf den Inhalt des Gesagten, den sie weder illustrieren noch kommentieren wollen. Sie stellen sich vielmehr ganz in den Dienst der Gesichter, von denen sie ausgefüllt sind und deren Funktion der *auctoritas* sie anschaulich beredt entfalten. Die Bilder des Films sind auf die Verbindlichkeit der ›Antworten‹ konzentriert, der sie aber nicht durch unterstützende Erläuterungen (etwa zu den Biographien der Schwestern) beizukommen suchen, sondern für die sie sich nahezu ausschließlich auf das Ausdrucksvermögen der Gesichter stützen. Den Gesichtern wird zugetraut, das Gesagte auf die ihm angemessene Weise ins Bild zu setzen.

Diese Aufgabe stellt an die Bilder des Films erhebliche Anforderungen. Das Besondere dabei liegt nicht zuletzt darin, dass es zuerst um eine radikale Selbstbeschränkung der bildsprachlichen Ausdrucksmöglichkeiten geht. Die Konzentration auf das Gesicht, wie sie der *Film der Antworten* vorantreibt, verlangt den weitgehenden Verzicht auf artifizielle Inszenierungsstrategien, über die das Medium des Films verfügt, die zum Teil aber auch schon durch die Porträtmalerei entwickelt wurden: Keine Positur, keinerlei dramatisierende Beleuchtung, keine Rahmung der Figur durch einen gestimmten Raum im Hintergrund, keine kalkulierte Komposition des Gesichts im Rechteck des Bildes. Keine Kamerabewegung (meistens), aber auch keine künstliche Erstarung, keine bedeutungsschwangere Stimmung und ohnehin keinerlei musikalische Untermalung. Der Film reduziert die filmischen Mittel zugunsten der gefilmten Gesichter, denen die Überführung der Stimme in ein sichtbares Ereignis anvertraut wird. Die Inszenierung des Gesichts durch das Bild tritt zurück zugunsten der Definition des Bildes durch das Gesicht. Die zurückhaltende, aber lebendige Mimik der Gesichter und die meist beinahe unmerkliche, unwillkürliche Bewegung der Kamera bewahren das Gesicht zuverlässig vor der Erstarrung in der Art des ausgeklügelten eingerichteten Porträts.

Diese Reduktion und feine Dosierung der filmischen Mittel steht in der künstlerischen Arbeit von THOMAS HENKE im Zusammenhang der Erforschung und Erprobung unterschiedlicher Wege, den archimedischen Beobachterstandpunkt der Kamera zu verlassen, mit dem stets die Versuchung zu einer vermeintlich unabhängigen Darstellung und Beurteilung verknüpft ist, wenn nicht gar zu einem gewaltsam zudringlichen Voyeurismus. Die mit dieser Versuchung unterstellte Souveränität des Betrachtersubjekts gegenüber dem betrachteten Objekt ist eine Illusion. Andererseits kann das Bewusstsein für die Gefahr der Versuchung die grundsätzliche Unterwerfung des Beobachteten unter die durch die Beobachtung gesetzten Bedingungen nicht einfach aufheben. THOMAS HENKE arbeitet sich in seinen Filmen an diesem Dilemma ab, entwickelt subversive Methoden, um sowohl Kluft als auch Hierarchie zwischen Subjekt und Objekt zu unterlaufen. So etwa, wenn er den Protagonisten des Films die Kamera selbst in die Hand gibt oder wenn er das gefilmte Porträt auf den Lebensraum des Porträtierten projiziert.

Im *Film der Antworten* besteht die Strategie darin, das Bild, Resultat und Manifestation der Beobachtung, so weit als möglich durch das Gesicht der Beobachteten zu ersetzen. An die Stelle des Bildes tritt das

Gegenüber des Gesichts, das sich lediglich noch einiger Mittel des Bildlichen bedient. Zwar erscheint das Gesicht im Bild, doch wird es durch das Bild nicht als Gegenstand der Beobachtung inszeniert und definiert. Vielmehr wird das Gesicht in die Lage versetzt, selbst die definitivische Initiative zu ergreifen, indem es dem Bildlichen die Funktion zuweist, seiner Sichtbarkeit zu dienen. Im Vergleich mit dem bildsprachlich Möglichen zeigt dieser Film eigentlich überhaupt keine Bilder, sondern ›Antworten‹ sprechende Gesichter.

Mit dieser bildkritischen Intervention des Gesichts greift der *Film der Antworten* im Übrigen eine christliche Bildtradition auf, in der das der Legende nach nicht von Menschenhand gemalte Gesicht JESU CHRISTI die Stelle des verbotenen Gottesbildes einnahm: das *Mandylion*, das sich durch den Abdruck JESU auf dem Tuch als das wahre Christusbild auswies. Spätere mittelalterliche Bildformen entwickelten den ›Blick aus dem Bild‹ als eine der Betrachtung zuvorkommende Initiative eines Gesichts und dann als nachdrücklichen Appell, der, die Einzelheiten der Bilderzählung übersteigend, den Betrachter zur *compassio* mit Leiden und Tod JESU anhielt. Zwar konstituiert das dem Betrachter in zuvorkommender Initiative zugewandte Gesicht selbst wieder einen Typus des Bildlichen, doch ist dieser andererseits als diametraler Gegenpol zu jenem Bild aufzufassen, das ein souveräner wie unberührter Betrachter sich entwirft und frei inszeniert. Hier dagegen ist das Bild der Blick, der den erwidrenden Blick des Betrachters erwartet.

Der *Film der Antworten* ist mutmaßlich kein religiöser Film im konfessionellen Sinne. Doch vor dem Hintergrund christlicher Traditionen des Bildes und der Bildkritik, auf die er anspielt, zumal auch im Hinblick auf die Protagonistinnen des Films und den christlichen Horizont ihrer ›Antworten‹, steht der Film zweifellos auch im Spektrum von Auseinandersetzungen um Bildgebrauch und Bildformen im gegenwärtigen Christentum. Mehr denn je geht es in diesen Debatten nicht um Kriterien für die angemessene Darstellung von Personen und Erzählungen der Kirchengeschichte, sondern – unter den Vorzeichen des *pictorial turn* – um mediale Präsenz und um die Angemessenheit der Bilder, mit denen das Christentum Öffentlichkeit herstellt und entwickelt. Wie soll das mediale Erscheinungsbild des Christlichen in der Gesellschaft aussehen?

Die katholische Kirche setzt bei Bildern zur Selbstdarstellung in der Öffentlichkeit gern auf Amtsträger in prachtvollem Ornat, bevorzugt vor römischer Kulisse, auf pathetische Gesten oder gefühlvoll ins Bild gesetzte Szenen des Caritativen. HANS BELTING hat gegen solche Tendenzen offensiver Medialisierung der Kirche zur Bildabstinenz geraten und zur Rückbesinnung auf die Positionen der Bilderlosigkeit. Im gegenwärtig virulenten Sog hin zur Medienpräsenz – der sowohl Herausforderung als auch Versuchung ist – wird diesem Vorschlag vielleicht eher weniger Durchsetzungskraft zuzutrauen sein. Auch hat das Christentum ja bereits in seiner Frühzeit für die öffentliche Sichtbarkeit optiert, sich als Bildreligion in die Kultur der Spätantike eingeführt und sich selbst auch so verstanden. Dies geschah unter Bedingungen, in denen sich die gegenwärtige Situation medialer Herausforderungen geradezu zu spiegeln scheint.

In dieser bildtheologischen Konstellation plädiert der *Film der Antworten* für eine bildkritische Option, die gleichwohl nicht in Bildabstinenz



verstummt. Auf eine leise und ganz unpathetische Weise rehabilitiert der Film das Ausdruckspotential des Gesichts als (christlich grundierten) Bildtypus, der zur Verherrlichung des souveränen Betrachters, der überlegenen Inszenierung und des zudringlichen Voyeurismus in Opposition tritt und sich so als der christlichen Religion angemessene Form der medialen Sichtbarkeit empfiehlt: Im Interesse an dieser öffentlichen Sichtbarkeit reformuliert er den Bildtypus des Gesichts, das ›Antworten‹ die ihnen angemessene Anschauung verleiht; im Interesse an der gebotenen Bildabstinenz unterbietet er die bildlichen Ausdrucksmöglichkeiten – zumal die des Films – in konsequenter Weise. Es bleibt allein – durch Schwarzblenden markiert – die Setzung der Bilder im Rhythmus gedehnter Intervalle, montiert zu einer unbestimmten Dauer nirgends abbrechender ›Antworten‹.