

Blasphemie

Anspruch und Widerstreit in Religionskonflikten

Herausgegeben von

Matthias D. Wüthrich, Matthias Gockel
und Jürgen Mohn

Mohr Siebeck

Matthias D. Wüthrich, geboren 1972; Studium der Ev. Theologie; 2006 Promotion; Beauftragter für Theologie beim Schweizerischen Evangelischen Kirchenbund (SEK); 2013 Habilitation; seit 2016 Assistenzprofessor für Systematische Theologie an der Universität Zürich.

Matthias Gockel, geboren 1969; Studium der Ev. Theologie, Philosophie und Musikwissenschaft; 2007 Promotion; Pfarrer; seit 2018 Mitarbeiter im SNF-Projekt „Vollkommenheit ohne Unveränderlichkeit? Erkundungen zur Lehre von Gottes Eigenschaften“ an der Universität Basel.

Jürgen Mohn, geboren 1963; Studium der Religionswissenschaft, Psychologie, Japanologie, Philosophie und Kunstgeschichte; 1995 Promotion; 2003 Habilitation; seit 2006 Ordinarius für Religionswissenschaft an der Theologischen Fakultät und der Philosophisch-Historischen Fakultät der Universität Basel.

Festgabe für Reinhold Bernhardt

ISBN 978-3-16-155899-3/ eISBN 978-3-16-159551-6
DOI 10.1628/978-3-16-159551-6

ISSN 2700-7138 / eISSN 2700-7146 (Religion: Debatten und Reflexionen)

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische Daten sind über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

© 2020 Mohr Siebeck Tübingen. www.mohrsiebeck.com

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlags unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für die Verbreitung, Vervielfältigung, Übersetzung und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Das Buch wurde von Martin Fischer in Tübingen aus der Minion gesetzt, von Hubert & Co. in Göttingen auf alterungsbeständiges Werkdruckpapier gedruckt und gebunden.

Der Umschlag wurde von Uli Gleis in Tübingen gesetzt.
Umschlagabbildung: Ausschnitt aus *Niklas Jansson, Touched by His Noodly Appendage* (2015).

Printed in Germany.

fahnen. Gerne bedanken wir uns auch beim Verlag Mohr Siebeck, Frau Dr. Katharina Gutekunst und Frau Elena Müller für die gute Zusammenarbeit.

Basel und Zürich, im September 2019

Matthias D. Wüthrich,
Matthias Gockel und
Jürgen Mohn

Inhaltsverzeichnis

Vorwort VII

MATTHIAS D. WÜTHRICH und MATTHIAS GOCKEL
Einleitung: Aktualität, Multiperspektivität und theologische Reflexion 1

1. Begriffliche und theoretische Reflexionen

REINHOLD BERNHARDT
Begriff und Begriffsgebrauch von ‚Blasphemie‘ 17

JÜRGEN MOHN
Die Medien der Blasphemie: Religionswissenschaftliche Beobachtungen
und religionspolitische Überlegungen 39

JEAN-PIERRE WILS
Das „imaginäre Verbrechen“ – Über die Zukunft der Blasphemie 55

JENS KÖHRSEN
Abseits der Betroffenheit: Blasphemie als Aushandlung
von sozialer Ordnung 79

2. Biblisch-historische Perspektiven

HANS-PETER MATHYS
Blasphemie im Alten Testament 101

MOISÉS MAYORDOMO
Jesus als Gotteslästerer: Überlegungen zur Blasphemie
und zum Blasphemievorwurf in Mk 2,1–12 und 14,55–65 127

MARTIN WALLRAFF
Das Spottkruzifix vom Palatin: Der älteste Fall antichristlicher Blasphemie 151

3. *Gegenwartsbezogene christlich-theologische Perspektiven*

ANDREAS HEUSER
Aufstand gegen die ‚Giganten Gottes‘: Ein pentekostal-islamischer
Blasphemiestreit in Ghana und die Erosion der Theologie der Anklage 167

GEORG PFLEIDERER
„Die Sünde wider den heiligen Geist“:
„Blasphemie“ in der protestantischen Dogmatik. 185

ROLF SCHIEDER
Wem nützen und wen schützen Blasphemiegesetze? 207

4. *Judentum*

ALFRED BODENHEIMER
Der eingesperrte Gott: Das Heiligtum als Blasphemie in Yishai Sarids
Roman *The Third* 223

ERIK PETRY
„Ich darf das, ich bin Jude.“ – Über jüdische Witze, Blasphemie
und Antisemitismus 233

5. *Islam*

KLAUS VON STOSCH
Christliche Zugänge zur Blasphemie im Islam 247

RIFA'AT LENZIN
Lachen verboten? Islam und Blasphemie 267

6. *Asiatische Religionen*

MICHAEL HÜTTENHOFF
Beobachtungen und Gedanken eines protestantischen Theologen
zu Blasphemiekonflikten im Kontext des Hinduismus 291

CHRISTOPH KLEINE
Die Verunglimpfung des Dharma als Todsünde:
Über die Grenzen der Toleranz im japanischen Buddhismus 315

7. *Kunst*

ANDREA BIELER
Transgressionen und Tabuverletzungen in der visuellen Kunst:
Blasphemie als Wahrnehmungsereignis 337

UTE HOLL
Essen, Sex und andere Dinge: Filmformen der Blasphemie 357

8. *Recht*

ANDREAS STÖCKLI
Grundrechtlicher Schutz der Gotteslästerung 387

GERHARD FIOJKA
Blasphemie bestrafen? Der strafrechtliche Schutz religiöser Gefühle 411

Namensregister 429
Sachregister 433

- konflikten (Hermeneutische Untersuchungen zur Theologie 63), Tübingen: Mohr Siebeck 2014.
- HOFF, GREGOR MARIA, Vor dem Kreuz. Blasphemische Inversionen, in: Laubach, Thomas (Hg.), *Kann man Gott beleidigen? Zur aktuellen Blasphemiedebatte*, Freiburg/Br. u. a.: Herder 2013, 75–90.
- KIPPENBERGER, MARTIN, *Zuerst die Füße*, <https://tirvl.orf.at/stories/303389> (besucht 17.06.2019).
- KOLNAI, AUREL, Ekel, Hochmut, Hass. Zur Phänomenologie feindlicher Gefühle, Frankfurt/M.: Suhrkamp 2007.
- KORTE, ANNE MARIE, Blasphemous Feminist Art: Incarnate Politics of Identity in Postsecular Perspective, in: Braidotti, Rosi et al. (Hg.), *Transformations of Religion and the Public Sphere. Postsecular Publics* (Palgrave Politics of Identity and Citizenship Series), London: Palgrave Macmillan 2014.
- KRISTEVA, JULIA, *Powers of Horror. An Essay on Abjection*, New York: Columbia University Press 1982.
- LEWIS, SHANTRELLE, *Fear of a Black God – Renee Cox’s Yo Mama’s Last Supper*, in: ARC. Art. Recognition. Culture, 01.06.2012, <http://arcthemagazine.com/arc/2012/06/fear-of-a-black-god-renee-coxs-yo-mamas-last-supper/> (besucht 17.06.2019).
- LÓPEZ, ALMA, <http://www.almalopez.com/ORnews3/20110400.html> (besucht 18.03.2020).
- MERTIN, ANDREAS, Das Kreuz mit der Kunst. Bildende Kunst und Religion in der Gegenwart, in: Theo-Web. Zeitschrift für Religionspädagogik 12 (2013), 136–145. <http://www.theo-web.de/zeitschrift/ausgabe-2013-01/10.pdf> (besucht 27.01.2017).
- NITSCH, HERMANN, *Das Sechstagespiel des Orgien Mysterien Theaters Printendorf 3.–9. August 1998*, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag 2003.
- PLATE, S. BRENT, *Blasphemy: Art that Offends*, London: Black Dog Publishing 2006.
- SCHAEDE, STEPHAN, Mut zur Schlagfertigkeit. Theologische Anmerkungen zum Streit über die Strafbarkeit von Blasphemie, in: *zeitzeichen. Evangelische Kommentare zu Religion und Gesellschaft* 16/8 (2015), https://zeitzeichen.net/archiv/2015_August_blasphemie-debatte (besucht 18.03.2020).
- SCHMIED, WIELAND, Blasphemie oder Theodizee? Über das Orgien Mysterien Theater des Hermann Nitsch, in: Dieckmann, Bernhard (Hg.), *Das Opfer – aktuelle Kontroversen: religions-politischer Diskurs im Kontext der mimetischen Theorie*, Münster: LIT-Verlag 2001.
- SCHROETER-WITTKER, HARALD, Gott lässt sich nicht spotten! (Gal 6,7). Eine protestantische Positionierung zum Thema Blasphemie, in: Laubach, Thomas (Hg.), *Kann man Gott beleidigen? Zur aktuellen Blasphemie-Debatte*, Freiburg/Br. u. a.: Herder 2013.
- SCHWEIZER, EVA C., Die Rückkehr von ‚Piss Christ‘, in: ZEIT-Online, 28.09.2012, www.zeit.de/kultur/kunst/2012-09/andres-serrano-ausstellung-new-york (besucht 15.01.2018).
- SERRANO, ANDRES, *Immersion (Piss Christ)* 1987, http://www.artnet.de/usernet/awc/awc_workdetail.asp?aid=424202827&gid=424202827&cid=74183&wid=425106388 (besucht 17.06.2019).
- STEINBERG, LEO, *The Sexuality of Christ in Renaissance Art and in Modern Oblivion*, Chicago: University of Chicago Press 1996.
- WOJNAROWICZ, DAVID, *A Fire in My Belly: A Work in Progress*, 1986/87, die längere Version: <https://www.youtube.com/watch?v=gHRCwQeKCuo> (besucht 17.06.2019); die kürzere Version: <https://www.youtube.com/watch?v=6APhIzvXcgg> (besucht 17.06.2019).

Essen, Sex und andere Dinge: Filmformen der Blasphemie

UTE HOLL

For modern consciousness, a physiological act – eating, sex and so on – is in sum only an organic phenomenon, however much it may still be encumbered by tabus (imposing, for example, particular rules for ‚eating properly‘ or forbidding some sexual behavior disapproved by social morality). But for the primitive, such an act is never simply physiological; it is, or can become, a sacrament, that is, a communion with the sacred.

Mircea Eliade, *The Sacred and the Profane: The Nature of Religion* (1957)

1. Krisen, Körper, Kino

Die Geburt des Kinos 1895 fällt zusammen mit der Veröffentlichung früher Texte einer entstehenden psychoanalytischen Theorie und mit dem ersten großen Blasphemieprozess der Moderne. Dieser verhandelte die Tragikomödie *Das Liebeskonzil* des Psychiaters Oskar Panizza, der sich im Vorsatz als „Dichter von Gottes Gnaden“ bezeichnet¹. Panizzas Stück spielt im Frühjahr 1495, dem „ersten, historisch beglaubigten Datum vom Ausbruch der Lustseuche“², einer syphilitischen Epidemie. Diese sei von Gott gegen eine sexuell ausschweifende Menschheit beim Teufel in Auftrag gegeben und als Strafe verhängt worden. In Panizzas Grotteske debattiert ein gemischtes Personal aus himmlischen und höllischen Figuren die Seuche und ihre Effekte, während es sich selbst im Laufe des Stücks gegenseitig infiziert. Zugleich verhandelt Panizzas historisches Drama dessen Gegenwart um 1900 als medizinisch-mediales Regime und, parallel zu

¹ Oskar Panizza unterzeichnete illegale Drucke seines bereits vom Staatsanwalt konfiszierten Stücks mit „Zürich, den 4. September 1897“. Vgl. <https://gutenberg.spiegel.de/buch/das-liebeskonzil-244/1>.

² <https://gutenberg.spiegel.de/buch/das-liebeskonzil-244/2>.

verschiedenen Massenpsychologien der Zeit, das Problem sozialer und physiologischer Kontamination. Gegen solche technisch und statistisch begründeten Regime wird Gott machtlos in der Moderne.

Kino lässt sich um 1900 selbst als epidemisches Medium bezeichnen. Anders als das Lesen, das das mühsame Erlernen einer Kulturtechnik voraussetzt, ist das Kino ein Dispositiv, dessen Übertragung sich der lustvollen Erfahrung von Reizen, zuerst nur visuellen, verdankt. Es praktiziert eine unwillkürliche Verschränkung von Psyche und Physis in seiner spezifischen Wahrnehmungsform: Der Eindruck von 24 Reizen pro Sekunde, die unterhalb jeder bewussten Wahrnehmungsschwelle synthetisiert werden, lässt im Kino einen Bewegungseindruck halluzinieren. Weil Kino Licht- und Bewegungswahrnehmung physiologisch induziert, ließe es sich als prinzipiell blasphemisch bezeichnen, insofern Gedanken, die es provoziert, von keinem Bewusstsein mehr begleitet, von keinem großen Geist mehr gesichert sein müssen, kinematographisches Wahrnehmen genau am Nullpunkt des Denkens ansetzt und dieses der Verführung durch eine in psychophysiologischen Laboratorien erprobten Apparatur folgt.³

Kino wirkt, wenn man seine physiologische Induktion ernst nimmt, wie eine Droge, wie das Opium in der politischen Ökonomie, seine Träume werden über psychophysische Wahrnehmungsformen abgespielt. Kino operiert prinzipiell an der Schnittstelle von Materialität und Immaterialität der Kommunikation, an der Verbindung von Leib und Seele, an jener Schnittstelle also, die zuvor Sache religiöser Diskurse und Praktiken war. Eine Allianz von Kino und Kirche – oder aber ihre erbitterte Konkurrenz – in der Moderne war in diesem Sinne medientechnisch vorprogrammiert. Der Körper des Menschen ist im Kino daher nicht lediglich Adresse von mehr oder weniger gotteslästerlichen Geschichten, sondern steht im Zentrum einer Politik unwillkürlicher Effekte, unwillentlich produzierter Vorstellungen, die aus dem Außen einer Projektion herrühren, Imaginationen, die technisch induziert sind. Spätestens mit F. W. Murnaus *Faust* (1925)⁴ hat das Kino selbst diese Verführungen als teuflische inszeniert. Weil die Effekte des Kinos sich in und über Körper ausbreiten, gilt es als Leibhaftigkeit selbst, und setzt sich so prinzipiell dem Vorwurf des Blasphemischen aus. Das gilt umso mehr, wenn es nicht nur Strategien des Teufels, sondern auch solche der Götter im Plural oder im Singular ins Bild setzt.

Blasphemie, die schädigende und gotteslästerliche Rede, wie Salman Rushdie sie den Protagonisten seiner *Satanischen Verse* schlicht als übelriechenden Atem zuschreibt, ist stets strategische Rede, strategisches Zeigen. Sie setzt, nicht nur im Kino, den Protest eines anderen, eines Dritten voraus. Eine Intervention wird erst dann zur blasphemischen, wenn sie entsprechende Anklagen auf den Plan

³ Vgl. dazu LAURETIS, TERESA DE/HEATH, STEPHEN, *The Cinematic Apparatus*, London/Basingstoke: MacMillan Press 1980; und HOLL, UTE, *Kino, Trance und Kybernetik*, Berlin: Brinkmann & Bose 2002.

⁴ *Faust* (DE 1925), R: Friedrich Wilhelm Murnau.

ruft, die ihrerseits eine umfassendere Wahrheit verteidigen oder durchsetzen wollen. Kein Urteil über blasphemisches Handeln kann sich auf den einfachen Sachverhalt einer Wortwahl, eines Sprechakts oder einer ikonologischen Form stützen, sondern umfasst stets eine komplexe kommunikative Konstellation, die Angeklagte, Anklägerinnen oder Denunzianten ebenso wie historische Formen der Öffentlichkeit und deren Institutionen umfasst. Blasphemie wird akut, wenn sich Überschreitung und Denunziation treffen, sie versammelt beide Aspekte. Auf dieses komplexere Modell des blasphemischen Prozesses haben sich neuere Forschungen verständigt.⁵ Das Feld blasphemischer Verhandlungen, auf dem sich Diskurse des Religiösen, Juristischen und des Ästhetischen verschränken, lässt sich zugleich auch als eines bezeichnen, auf dem Macht oder Ohnmacht von Aussagen, von Bildern oder, seltener, von Klängen und Geräuschen mit besonderer Akribie verhandelt werden. Blasphemische Prozesse sind daher immer auch Analysen von Machtverhältnissen und ihrer Verfügung über das, was als Wahrheit gilt.⁶

Blasphemisches Reden und Zeigen macht durch Überschreitungen von Grenzen erst auf bestimmte Räume und Regime der Wahrheit und deren implizite Grenzen aufmerksam. Zugleich zeigt es, dass Worte und Dinge als Zeichen und Metaphern auf weitere Kontexte, Orte, Räume hinweisen können, die sonst nicht wahrgenommen werden. In diesem Kontext eröffnet Blasphemie einen vielleicht letzten liminalen Raum, an dem Heiliges und Profanes in der Moderne aufeinanderstoßen und sich gegenseitig ausstellen. Im Kontext des Blasphemischen springen Annahmen moderner Existenz daher als Krisen auf. Die zentralen darunter sind die Gottlosigkeit der Welt, die Endlichkeit menschlichen Lebens, die Verwundbarkeit aller Körper und schließlich ein Begehren, das stets fremden Bahnen folgt. Nirgends werden diese existentiellen Risse, die alle Subjekte durchqueren, so deutlich markiert wie im blasphemischen Kino und in den „Suturen“, den Vernähungen und Vernarbungen, welche die Diskurse des Politischen ebenso wie die des Religiösen zuletzt noch dagegensetzen. Das frühe Kino wird diese Vernarbung selbst in seinen Montageformen thematisieren.⁷

Es sind vor allem zwei kritische Momente, die blasphemische Bilder und Reden im ausgehenden 19. Jahrhundert bestimmen: erstens eine drohende Implosion der Unterscheidung von Leib und Seele; zweitens die Verbindung der Erfahrung einer Abwesenheit an jener Stelle, die in monotheistischen Kulturen Gott reklamiert, mit der Erfahrung erotischer Ekstasen. Michel Foucault

⁵ Vgl. ZILLINGER, MARTIN, Klare Worte. Jeanne Favret-Saada und die Anthropologie der Blasphemie, in: Schüttelpelz, Erhard/Zillinger, Martin (Hg.), *Begeisterung und Blasphemie*, Zeitschrift für Kulturwissenschaften 2 (2015), 263–266.

⁶ Vgl. FOUCAULT, MICHEL, Die Wahrheit und die juristischen Formen, in: ders., *Dits et Ecrits. Schriften*, hrsg. v. Defert, Daniel/Ewald, François, unter Mitarbeit von Lagrange, Jacques, Bd. 2, 1970–1975, Frankfurt/M.: Suhrkamp 2002, 669–792, 694.

⁷ Zum Begriff der Suture, der in der Filmtheorie eine wichtige Rolle spielt, vgl. OUDART, JEAN-PIERRE, Cinema and Suture, in: *Screen* 18/4 (1978), 35–47.

hat diesen letzten Aspekt in seiner *Vorrede zur Überschreitung* anlässlich der Texte von Georges Bataille als Kern aller Erotik bezeichnet: „Müsste man der Erotik, im Gegensatz zur Sexualität, eine präzise Bedeutung geben, so wäre das mit Sicherheit diese: eine Erfahrung der Sexualität, die die **Überwindung** der Grenze mit dem Tod Gottes in sich verbindet.“⁸ Solches **doppelte Überschreiten** kultureller Grenzen, erklärt Foucault im Rekurs auf Nietzsche, entspricht einer Denkform, die sich nicht dialektisch in Gegensätzen bewegt, sondern in der sich unbekannte Räume blitzartig erhellen, um sofort wieder zu verschwinden in einer Nacht der Existenz. In diesem Sinne macht auch Blasphemie plötzlich sichtbar, was im Dunkeln bleiben sollte. Blasphemisches, als Überschreitung oder als deren Denunziation, eröffnet einen diskursiven Raum, in dem zur Disposition gestellt wird, was als existentielle Grenze gilt oder gelten soll. In diesem Raum treffen Agenten und Antagonisten des blasphemischen Diskurses aufeinander.

Um die leere Stelle, die der „Tod Gottes“ in der Moderne hinterlassen hat, kreisen Blasphemie und Glauben gemeinsam und gleichermaßen. Während Gläubige jedoch, wenn sie ein Materielles der Körper, ihrer Stoffwechsel, ihrer Sexualität oder sogar ihres Todes in bestimmten rituellen Handlungen aufgehoben sehen, alles Handeln dadurch mit einer weiteren geistigen Wirklichkeit verbinden, operiert Blasphemie exakt mit dem Durchstreichen dieser sakramentalen oder mystischen Verbindung. Essen, Sex und sogar das Sterben verweisen dann auf nichts als eine Leere. Jeder Sinn ist kassiert. Doch gerade die blasphemische oder als Blasphemie interpretierbare Geste verweist zugleich auf einen essentiellen Abgrund, der sich auftut, oder aber auf die Versicherung einer radikalen Diesseitigkeit, die sich offenbart, wenn Essen nur Essen, Sex nur Sex und der Tod nur einfach Tod ist und kein Opfer werden kann. Die Differenz ist entscheidend. Das frühe Kino hat sie in seiner neugierigen Erforschung der Logik von einfachen Bewegungen, Verrichtungen und Körpertechniken ausgespielt. Tom Gunning hat das als „Kino der Attraktionen“ bezeichnet.⁹

Die Entsicherung von Sinn als aggressive oder genüssliche Negativität ist damit ein weiterer Aspekt, den Blasphemisches – als Provokation einer Wahrheit oder deren Denunziation – in der Moderne reklamiert und mit dem Kino teilt. Blasphemische Werke, die jeden Sinn in Frage stellen, ebenso wie Anklagen gegen Blasphemie, die die Sicherung eines Sinns verlangen, sind insofern solidarisch mit der Heuristik von Human- und Sozialwissenschaften, die da System und Sinn suchen, wo sich beobachtbare Körper verhalten. Nicht nur jene, die Mircea Eliade im Jargon der Zeit „Primitive“ nennt, halten den Kommunikationsraum

⁸ FOUCAULT, MICHEL, *Vorrede zur Überschreitung*, in: ders., *Dits et Ecrits. Schriften*, Bd. 1, 1954–1969, Frankfurt/M.: Suhrkamp 2001, 320–342, 323 f.

⁹ GUNNING, TOM, *The Cinema of Attractions: Early Films, Its Spectator and the Avant-Garde*, in: Elsaesser, Thomas (Hg.), *Early Cinema: Space, Frame Narrative*, London: British Film Institute, 1990, 56–62.

zwischen Alltäglichem und Heiligem, zwischen Körpern und Geist offen und unter Spannung. Auch alle Wissenschaften, die eine Komplexität des Verhaltens, „eating, sex and so on“, aus dem Spannungsfeld von Sakralem und Profanem gewinnen, tun es: Anthropologie, Religionswissenschaft, Soziologie. Und an dieser Schnittstelle erweisen sich diese Forschungen auch der Filmwissenschaft verwandt, die der Abbildung und Reproduzierbarkeit von körperlichen, materiellen, konkreten Handlungen Bedeutung und Sinn abzugewinnen hat. Vor allem dreht es sich um Gesten, Haltungen und Handlungen, die am Ende des 19. Jahrhunderts, wie Walter Benjamin in seinem Kunstwerkaufsatz unterstreicht, nicht mehr im Ritualen aufgehoben sind, sondern sich auf technischem Wege speichern, reproduzieren, bearbeiten, kategorisieren und unwillkürlich übertragen lassen.¹⁰ Blasphemie im Kino operiert so, dass sie die Differenz von Sinn und Unsinn, von Sakralem und Profanem nicht einfach negiert, sondern vielmehr ausstellt und offenlegt.

Die Entstehung des Kinos als Raum kollektiver Erfahrung psycho-physischer Verschränkung fällt also nicht zufällig zusammen mit einer historischen Konjunktur blasphemischer Prozesse. Nicht nur in den sogenannten ‚Schundfilmen‘, die am Anfang des 20. Jahrhunderts moralische Debatten auslösten¹¹, weil sie das geistlose Medium *in nuce* zu zeigen schienen, sondern auch in alltäglicheren Sujets früher Filme steht das Materielle der Körper als Witz oder Wahnsinn im Zentrum. Das gilt für Arbeiten der Gebrüder Lumière ebenso wie für die Filme Robert Wiens oder F.W. Murnaus und ebenso für das frühe Kino von Elvira Notari oder das Spiel von Asta Nielsen. Was buchstäblich Jenseits der Theaterzene bleiben sollte, das Ereignis des körperlich Obszönen, wird zum zentralen Gegenstand der Kinovorstellungen. Auf diesen Fundus des frühen Kinos greifen noch gegenwärtige Provokationen der als blasphemisch verfeimten Filme zurück.

Im Zeigen und Ausstellen verschiedener Formen von Körperlichkeit und Sexualität ging und geht es keineswegs nur um pornographische Unterhaltung zahlender Voyeure. Vielmehr verschaffte das Kino in seiner Darstellung fotografisch realistischer Körperlichkeit auch einer Vielfalt von neuen Stimmen, Blicken und Bewegungsformen einen eigenen und selbstbewussten Auftritt im diskursiven Raum neuer Öffentlichkeiten: Frauen, Subalterne, Kolonialisierte, Deviante, das, was das Kino zuerst als ‚Freaks‘ bezeichnet hat, wurden mit dem neuen Medium zu Subjekten, die selbst auftreten, Aussagen machen und gehört werden konnten und die in einen politischen Raum intervenieren. In dieser Hinsicht forderte die Kultur des Kinos die Hegemonie männlicher Dis-

¹⁰ BENJAMIN, WALTER, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (Zweite Fassung), in: Tiedemann, Rolf/Schweppenhäuser, Hermann (Hg.), *Gesammelte Schriften*, Bd. 7, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1989, 350–384, v. a. 356–358.

¹¹ Vgl. dazu HICKETHIER, KNUF, *Medien und Religion*, in: Weyel, Birgit/Gräb, Wilhelm (Hg.), *Religion in der modernen Lebenswelt. Erscheinungsformen und Reflexionsperspektiven*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2006, 61–83, 67 f.

kurspositionen heraus, provozierte die Autorität geschriebener Sprache und damit den abstrakten und singulären Geist, der in Wissenschaft, Philosophie und Religion zu sprechen schien.¹² In dieser Tradition und weil sie damit ein patriarchales Gesetz zur Disposition stellen, werden Filmformen blasphemische.

2. Diskurse und Analysen

1982, rund hundert Jahre nach der Erfindung des Kinos, nimmt Werner Schroeter in seiner Verfilmung von Oskar Panizzas *Liebeskonzil* die Tradition des Kinos als Herausforderung patriarchaler Diskurspolitik wieder auf. Schroeter inszeniert seinen Film allerdings gegen jede epidemische Lust und Lustigkeit des Kinos. Systematisch enttäuscht er alle Erwartungen an dargestellte Ausschweifungen, sei es des Erotischen oder der Gewalt. Die Ankündigungen seines Films hatten spektakuläre Darstellungen allerhand obszöner Handlungen zwischen Gott, Teufel und dem vatikanischen Personal erwarten lassen. Namen wie Peter Berling, ein für kühne Inszenierungen bekannter Produzent und Schauspieler, der später in Martin Scorseses *The Last Temptation of Christ*¹³ in einer Nebenrolle besetzt werden sollte, oder Dietrich Kuhlbrodt, Schauspieler in Filmen Christoph Schlingensiefs, zugleich Staatsanwalt und notorischer Nazijäger, der als bester Kenner des Panizza-Prozesses Co-Autor des Drehbuchs war, sowie eine Reihe von Fassbinder-Schauspielerinnen und Schauspielern wie Kurt Raab oder Margit Carstensen versprachen die Darstellung handfester Überschreitungen aller Grenzen von Geschmack und Moral. Als Schroeters Film dann in die Kino kam, sah sich das Publikum jedoch mit einer eher volksbühnenartig übersteuerten Aufführung eines grotesken Stücks, mit langen juristischen Reden und Plädoyers konfrontiert, einer Rückführung literarischer und juristischer Akte auf geschminkte Münder, Augen und Blicke. Dass auch in diesem Fall die Richter sich, wie im Mythos vom Ödipus oder in Kleists *Zerbrochenem Krug*, schleichend selbst auf die Spur als Schuldige, Sünderinnen und Sünder kommen, machte den Witz der Sache aus.

Werner Schroeters Verfilmung einer Inszenierung des Liebeskonzils durch die römische Truppe *teatro belli* ist minimalistisch. Panizzas Szenen von Ausschweifungen in den Vatikanischen Räumen Alexanders VI. hat Schroeter dem Publikum vorenthalten. Neben allerhand obszönen Reden sind es lediglich ein einziger nackter Hintern im Gegenschuss zum gierig blickenden himmlischen Publikum, in dem sich das Kinopublikum spiegeln konnte, wenn es wollte, und eine nackte aber vermutlich künstliche Brust, an der Jesus als Pubertierender nuckelt, sowie ein akrobatischer Zungenkuss zwischen Gottvater und Teufel,

¹² Vgl. SCHLÜPMANN, HEIDE, *Friedrich Nietzsches ästhetische Opposition*, Stuttgart: Metzler 1977.

¹³ *The Last Temptation of Christ* (CA/USA 1983), R: Martin Scorsese.

mit denen Schroeter die Neugierigen in langen 90 Kinominuten hinhielt. Hingegen lässt Schroeter in einer hinzugefügten Rahmenhandlung ausführlich aus den Akten von Panizzas Prozess am Landgericht München zitieren, an dessen Ende dieser zu einer Haftstrafe von einem Jahr aufgrund eines „Vergehens der Religionsbeschimpfung, strafbar gemäß § 166 Strafgesetzbuch“¹⁴, für Blasphemie also, verurteilt wurde. Moduliert werden die vielen Reden, sowohl das moritatenhaft aufgeführte Stück als auch Plädoyers und Urteile des Prozesses, lediglich durch Klänge und Lichteffekte. Projektionen auf verwehte Leinwände am Rande der Bühne und eine einfache Lichtdramaturgie, in der rotes Licht, getragen von künstlichem Schwefeldunst, im Laufe des Films allmählich in den Raum des himmlischen, von künstlichen Wolkennebel durchwehten weißen Lichts fällt, organisieren die karge Bühne. Darstellerinnen und Darsteller gestikulieren, sitzen dann wieder wie historische Fotografien arrangiert da und „glotzen“, wie es bei Panizza heißt, aus im Punkstil geschwärtzen Augen. Im Ton werden scheppernd synchronisierte Stimmen, das Gurren einer geistlosen Taube und musikalische Fetzen und Fragmente als Irritationen des Hörens eingesetzt. Zwar greift Schroeter auf ein breites Spektrum von Klängen sakraler Musik bis zu neapolitanischen Volksweisen zurück, jedoch stört die ausgestellte scheppernde Materialität des Klangs jeden Anspruch auf Geistigkeit oder Spiritualität der Musik. Am Ende setzt sich ein wiederkehrendes rätselhaftes Rasseln, das alles Hörbare im Hintergrund schlangenartig begleitet, auf die Tonspur. Alle jenseitigen Vorstellungen werden systematisch kontaminiert und unterbrochen durch mediale Interventionen und Störungen.

In der Parallelmontage der Rahmenhandlung, d. h. dem rekonstruierten Gerichtsverfahren gegen Oskar Panizza, und der theatralen Inszenierung einer dantesken Durchmessung von Hölle und Himmel, werden lediglich zwei Elemente dramaturgisch auf beiden Ebenen eingesetzt: Erstens spielt der Darsteller der Panizza-Figur im Prozess, Antonio Salines, zugleich den Teufel im Theaterstück. Im Laufe des Stücks verbindet er den vermeintlich säkularen Ort des Gerichts mit den himmlischen und höllischen Räumen, indem er von einem zum anderen wechselt. Auf der Theaterbühne sind diese Übergänge Klappen, im doppelten Sinne des Wortes, das in den 1980er Jahren auch die Treffpunkte schwuler Männer bezeichnete, die nach oben und unten führen, und überall doppelte Böden eröffnen. 1982 bleiben Hadesreise und Nekromantie einem teuflischen Wissen vorbehalten. Gott, gespielt von Renzo Rinaldi, bleibt beschränkt auf einen olympischen Raum der Beobachtung.

Das zweite Element, das beide Ebenen des Films verbindet, sind wiederholte Großaufnahmen von Augenpartien, die die gesamte Leinwand einnehmen. Es sind Blicke des Gerichtspräsidenten, der Staatsanwältin, der Zeuginnen, die

¹⁴ *Das Liebeskonzil* (DE 1982), R: Werner Schroeter; BERLING, PETER (Hg.), *Liebeskonzil Filmbuch*, München: Schirmer und Mosel 1984, 25 f.

sich wie von außen auf die Dramenhandlung, auf Gott, Engel, Teufel und Marienfiguren richten. Als integrierter Außenblick reflektieren sie nicht nur den Blick der Kinogänger 1982, die stumm und gierig auf der züchtigen Leinwand umherblicken, sondern auch ein voyeuristisches Interesse am Ursprung aller Blasphemieverdikte. Indem sie immer wieder von der Leinwand herunter in den Kinosaal zu schauen scheinen, ironisieren sie den omnipräsenten göttlichen Blick zugleich. Und dennoch nimmt dieses profane Pantheon Anteil am Geschehen oder am Theater der Welt.

1982 richtet sich Werner Schroeters Film gegen ein Gerede von Lust und Seuchen, das nur als rumorende Spekulation in öffentlichen Medien und Räumen zu vernehmen war: dass es tatsächliche eine Krankheit gebe, die formatiert werde als Seuche der Lust. Die Reden von einer unbekanntem Infektion, die Schroeter mit seinem Film aufnimmt, entsprechen einerseits genau den Forderungen, die Panizzas Gott für eine ideale Seuche entworfen hatte: Sie soll die Menschen erlösungsbedürftig und erlösungsfähig zugleich machen, indem sie den Körper angreift, jedoch die Seelen nicht ganz und gar dem Teufel überlässt, sondern dem Vatergott reserviert. Es sind solche Seelen, gegen deren Registrierung, als der Film in die Kinos kam, gerade gekämpft wurde: gezählte AIDS-Kranke gab es 1982 kaum. Kampagnen der Angst hingegen, die endlose Bekenntnisse evozierten, in denen aller Promiskuität und allen Lastern, die dazu erst aufgezählt werden mussten, abgeschworen wurde, gab es viele. Schroeter zeigt in seinem Film, dass Gerichte ebenso wie Gerichtsfilme und -sendungen zahllose Reden, Beichten, Geständnisse und Erzählformen produzieren, die, weil sie mit diffuser Angst gekoppelt sind, eine ubiquitäre Mikromacht des Wissens verhängen.

Foucault hatte dieses Modell der Macht in seinen Büchern zum Sexualitätsdispositiv bereits ausformuliert.¹⁵ Dass Anklagen der Gotteslästerung von der Inquisition bis zu Blasphemieprozessen der Moderne nicht dazu angetan sind, gotteslästerliche und obszöne Sprechakte zu unterdrücken, sondern diese vielmehr evozieren und öffentlich verlautbar werden lassen, gehört zu den Erkenntnissen der Diskursanalyse Foucaults: Jeder Prozess der Blasphemie ist zugleich eine produktive Prozedur, die alle Beteiligten sprechen macht und damit Daten erzeugt, die Grundlage von neuen Evaluationen und Urteilen werden können. Sein Konzept einer Macht, die nicht repressiv wirkt, sondern sich parasitierend an den Lüsten der Leute realisiert und geeignet ist, den Zugriff auf Subjekte in einer Politik erfasster Körper statistisch und normativ zu realisieren, irritierte

¹⁵ Dass Werner Schroeter ein aufmerksamer Leser der Arbeiten Michel Foucaults war und Foucault in den Filmen Schroeters „die präziseste und zutreffendste Analyse seiner Arbeit aus dieser Zeit erblickte“, zeigt sich insbesondere in ihrer Unterhaltung vom 3. Dezember 1981, in: Michel Foucault, „Gespräch mit Werner Schroeter“, in: *Dits et Ecrits. Schriften*, hrsg. v. Defert, Daniel/Ewald, François, unter Mitarbeit von Lagrange, Jacques, Bd. 4, 1980–1988, Frankfurt/M.: Suhrkamp 2005, 303–314.

politische Diskurse kritischer Theorie, die von einer prinzipiellen Opposition von Macht und Lust ausgingen. Von westdeutschen Soziologen wurde Foucaults Bücher mit Reserve rezipiert, von der Geschichtswissenschaft ganz ignoriert¹⁶ und der Literaturwissenschaft überlassen.¹⁷ Eine illegitime Verschränkung von „Bewusstseinsphilosophie“ und „empiristischer Ontologie“¹⁸ wurde moniert und indes übersehen, dass es Foucault vielmehr um die Untersuchung der Regeln dieser Verschränkung ging. Er stellte die Frage, auf welche Weise sich das viele Gerede über, wie es bei Eliade heißt, „organische Phänomene“, die in der Moderne ja nichts als profane Handlungen sein sollten, verdichtet zu einem System, das juristische Urteile erlaubt, und wie aus Spekulationen, Beichten und Geständnissen eine Wahrheit destilliert werden kann, bevor ein Wissen über die angekündigte Seuche existiert. Andererseits wurde Foucaults Machttheorie tatsächlich in die Tradition Panizzas gestellt, der 1898 eine „Psychopatia criminalis“ verfasst hatte.¹⁹ Werner Schroeters Film, der vielleicht grotesk, aber an keiner Stelle lächerlich oder pornographisch ist, liefert in dieser Lage ein Plädoyer für ein nicht-inquisitorisches, offenes Reden, in dem nicht nur alles Mögliche und zwar ohne Angst zu äußern wäre, sondern dieses auch laut gesagt werden muss. In diesem Sinne stellt Schroeter seinem Film ein Panizza-Zitat voran: „Denn wenn jemand denkt und darf seine Gedanken nicht mehr *Anderen* mitteilen, das ist die grässlichste der Foltern“.²⁰

Ungefähr zur gleichen Zeit, als Schroeter an seinem Film arbeitet, setzt sich Foucault mit der Möglichkeit auseinander, als Subjekt nicht nur diskursiven Regeln folgen zu müssen, sondern in einer Art Diskursergreifung über alles rhetorisch gestattete hinaus für sich zu sprechen und zugleich politisch, im Hinblick auf andere. Das stellt er in die Tradition der graeco-romanischen und christlichen *parrhesia*.²¹ In einer Vorlesungsreihe am *Collège de France* lotet

¹⁶ Vgl. die Kritik von PEUKERT, DETLEV J. K., Die Unordnung der Dinge. Michel Foucault und die deutsche Geschichtswissenschaft, in: Ewald, François/Waldenfels, Bernhard (Hg.), *Spiele der Wahrheit. Michel Foucaults Denken*, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1991, 320–333.

¹⁷ Vgl. HONNETH, AXEL, Foucault und die Humanwissenschaften. Zwischenbilanz einer Rezeption, in: ders./Saar, Martin (Hg.), *Michel Foucault: Zwischenbilanz einer Rezeption. Frankfurter Foucault-Konferenz 2001*, Frankfurt/M.: Suhrkamp 2003, 15–26.

¹⁸ Vgl. HABERMAS, JÜRGEN, *Der philosophische Diskurs der Moderne. Zwölf Vorlesungen*, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1983, 322–324.

¹⁹ Vgl. PANIZZA, OSKAR, *Die kriminelle Psychose, genannt Psychopatia criminalis*. Mit Vorworten von Bernd Mattheus und mit einem Beitrag von Oswald Wiener, München: Matthes & Seitz 1978 (Erstdruck: Zürich: Verlag der Zürcher Diskussionen 1898). Dazu auch: KUHLEBRODT, DIETRICH, Panizzas Gegenwart, in: Berling, Peter (Hg.), *Liebeskonzil Filmbuch*, München: Schirmer und Mosel 1982, 145–158.

²⁰ *Das Liebeskonzil* (1982), Vorspann.

²¹ Foucault entwickelt eine Genealogie des Begriffs in politischer Hinsicht in: La Parrésia, in: ders.: *Discours et vérité. Précédé de La parrésia*, Paris: Librairie Philosophique J.Vrin 2016, 21–75; und in: FOUCAULT, MICHEL, *Die Regierung des Selbst und der anderen. Vorlesung am Collège de France 1982/83*, Frankfurt/M.: Suhrkamp 2009. Vgl. auch GEHRING, PETRA, Foucault'sche

er die Möglichkeit eines „wahren Diskurs[es] im Rahmen der Politik“²² aus, als den er die *parrhesia* bezeichnet und verweist darauf, dass dieses zwar als „Freimut und Redefreiheit usw.“²³ übersetzt wird, solche Rede vor allem aber den Mut erfordert, im Anschluss an das aufklärerische *sapere aude* eine Wahrheit zu sprechen, die nicht statistisch auswertbar wäre. Politisch begründet ist das, insofern ein singulärer anderer – kein großes Ganzes – Initiator dieser Rede ist:

Die Rolle dieses anderen besteht nun aber gerade darin, das Wahre zu sagen, das ganze Wahre zu sagen oder zumindest das ganze nötige Wahre zu sagen, und zwar es in einer bestimmten Form zu sagen, die *parrhesia* ist, die wieder mit Freimut übersetzt wird.²⁴

In dieser Freimütigkeit verbindet sich erneut das Blasphemische, also die Sprengung ordentlicher Diskursrahmen, mit einer Überschreitung der Grenzen zum Anderen – und zu einer Wahrheit, die Macht umverteilt.

Wenn Oskar Panizzas Texte um 1900 stellvertretend für eine literarische Moderne verurteilt wurden, die die Macht auf die Beherrschung der Materialität von Körpern und Medien zurückführt, so kann Schroeters Inszenierung um 1980 verstanden werden als sehr frühe Verhandlung einer Biopolitik, noch bevor der Begriff in Westdeutschland als administrative Organisation des biologischen Lebens und als Politik des Sterbenlassens Konjunktur hatte. Diese politische Brisanz des Films traf jedoch ins Leere. Das Publikum war vor allem gelangweilt, Zensoren auch.

Mit einiger Verzögerung erst entschied sich endlich Österreich, den Film 1985 auf den Index zu setzen und erhielt 1993 vom Europäischen Gerichtshof, wo ein Otto-Preminger-Institut geklagt hatte, recht: Der Film sei in der Tat blasphemisch durch seine Abbildung der Heiligen Familie und der Eucharistie, „which is one of the most important mysteries of the Roman Catholic religion.“²⁵ Der Schutz von Mysterien, die eben das unsichere Verhältnis von Körper und Geist, von Profanem und Sakralem institutionell und dogmatisch sichern, wird in Anschlag gebracht gegen die von Schroeter eröffnete freimütige Frage nach dem Verhältnis von Gott und Welt, Sexualität und Denken; und gegen die

Freiheitsszenen, in: dies./Gelhard, Andreas (Hg.), *Parrhesia. Foucault und der Mut zur Wahrheit*, Zürich: Diaphanes 2012, 13–31.

²² FOUCAULT, *Die Regierung des Selbst und der anderen*, 20.

²³ FOUCAULT, *Die Regierung des Selbst und der anderen*, 65.

²⁴ FOUCAULT, *Die Regierung des Selbst und der anderen*, 66.

²⁵ Aus dem Gutachten: „The conditions of section 188 of the Penal Code are objectively fulfilled by this portrayal of the divine persons – God the Father, Mary Mother of God and Jesus Christ are the central figures in Roman Catholic religious doctrine and practice, being of the most essential importance, also for the religious understanding of the believers – as well as by the above-mentioned expressions concerning the Eucharist, which is one of the most important mysteries of the Roman Catholic religion, the more so in view of the general character of the film as an attack on Christian religions.“ zitiert nach: THIERSTEIN, JOEL/KAMALIPOUR, YAHYA R. (Hg.), *Religion, Law, and Freedom: A Global Perspective*, Westport/CT: Greenwood Publishing Group 2000, 25.

diagnostizierte Allianz von Macht und Wahrheit, wie sie das *teatro belli* zuerst in Rom gegen den Vatikan erhoben hatte. Damit führt Schroeters Film vor und auf, dass Blasphemie immer auf einer dreipoligen Konstellation von angenommener Wahrheit, Herausforderern und Verteidigern dieser Wahrheit beruht, eine Konstellation, die gleichwohl erst ein Außen oder Jenseits eines Wahrheitsregimes aufspringen lässt und neue Wahrheitsformen herausfordert. Blasphemie, das zeigen alle Filme, denen blasphemische Formen vorgeworfen werden, mag satirisch oder grotesk sein, sie verlangt immer auch, dass die Blasphemikerinnen und Blasphemiker mit ihrem Gegenstand in ein intimes und freimütiges Verhältnis treten.

3. Risse und Schnitte

Ästhetiken der Blasphemie haben ihre historischen Konjunkturen. Diese setzen jedoch nicht erst mit jeweils neuen epistemologischen Spielräumen oder moralischen Freiheiten ein, sondern mit neuen Dispositiven der Wissensproduktion.²⁶ Das gilt auch für Filmformen der Blasphemie. Sie haben Konjunktur immer dann, wenn neue Medien mit ihren Kultur- und Körpertechniken eine hegemoniale Verfügung über das Verhältnis von Physis und Psyche, von Diesseits und Jenseits, Materiellem und Immateriellem unsicher und dubios machen. Das präzisiert die Diagnose, dass blasphemische Formen stets sozialen Widerstand implizieren, weil sie die Wahrnehmung von kritischen und krisenhaften Räumen innerhalb neuer Kulturtechniken schärfen.²⁷

Als Provokation eines Widerstands rief Jean-Luc Godard ebenfalls in den achtziger Jahren eine handfeste Blasphemiekampagne mit seinem Film *Je vous salue, Marie* (1985) auf den Plan. Nach der psychoanalytischen Studie *L'évangile au risque de la psychanalyse* (1977) von Françoise Dolto und Gérard Sévérin beschäftigte er sich, zum Schrecken seiner marxistischen Anhänger, mit der Jungfrauengeburt, die er, ins Jahr 1985 und an den Genfer See transponiert, treffend am Körper einer sehr jungen Basketballspielerin entfaltet, die Marie heißt und alles Sexuelle aus der Beziehung zu ihrem Freund Joseph, einem Taxifahrer, ausschließt. Godards Kino erweist sich wiederum als prinzipiell blasphemisch, insofern höhere Wahrheiten systematisch aufgezählt und dann mit filmischen Mitteln zerhackt, fragmentiert, seziiert, und so willkürlich wieder zusammengesetzt werden, dass die Welt in einer zuvor unbekanntem, kinematographisch erzeugten Schönheit auf der Leinwand entsteht. Nicht unbefleckt, sondern durchdrungen von Lichtflecken sehen wir die Schweiz, Marie, die Sexualität

²⁶ Vgl. dazu DELUMBAU, JEAN (Hg.), *Injures et blasphèmes*, Paris: Imago 1989.

²⁷ Vgl. FAVRET-SAADA, JEANNE, Rushdie und Co. Vorbedingungen einer Anthropologie der Blasphemie, in: Schüttelpelz, Erhard/Zillinger, Martin (Hg.), *Begeisterung und Blasphemie*, Zeitschrift für Kulturwissenschaften 2 (2015), 267–282, 270.

und die Erzeugung von Leben. Kino selbst, so argumentiert der Film, ist eine Geburt aus dem Licht, das nicht Nichts ist. Godards Dramaturgie ruft allerhand Emotionen auf, um sie dann kurzerhand wieder zu unterbrechen: Musik von Bach und Dvořák wird angespielt und abgebrochen, Licht und Bewegungen, in der Natur und auf dem Spielfeld, werden gezeigt und fragmentiert, Teile von Körpern in Großaufnahmen gezeigt und in neue Kontexte von Formen und Umgebungen geschnitten. Beziehungen, Verhältnisse, Liebe, so scheint der Film und auch sein Vorspann, *Das Buch der Maria*²⁸ von Anne-Marie Miéville, zu behaupten, erkennt man nur im Moment des Risses oder des Schnitts.

Mit Dolto und Sévérin argumentiert Godards Film, dass sich Beziehungen zwischen Männern und Frauen im Hinblick auf Mutter- und Vaterschaft gerade dann bewähren, wenn sie Geheimnisse wahren und bewahren. Allerdings geht es den Psychoanalytikern und Godard dabei um menschliche, irdische, diesseitige Fragen, um ein konstitutives und offengehaltenes Nichtwissen, das sich nicht durch die dogmatische Erklärung zum Mysterium sistieren lässt. Wenn Lehrer und Schüler im Film unerklärliche wissenschaftliche Befunde untersuchen und der Frage nachgehen, ob Leben Zufall sei oder der geplante Coup eines würfelnden Gottes, geht es eben nicht um „important mysteries“, wie religiöse Institutionen sie verhängen und von deren Verwaltung sie sich nähren. Es geht um das Geheimnis des Lebens und darum, wie das Kino es zeigen kann.

Abgesehen von der Auflösung zentraler Mysterien, die am Ort des monotheistischen Gottes gehütet und von seinem Stellvertreter auf Erden verteidigt werden, reklamierten Gläubige, die gegen die Vorführung von *Je vous salue, Marie* protestierten, dass der Film religiöse Gefühle verletze. Friedliche und weniger friedliche Demonstranten und Demonstrantinnen versammelten sich wochenlang vor Kinos zu Mahnwachen, beteten für Regisseur und Schauspielerinnen, verprügelten Kinoleiter und -besucher und riefen „Halte au blasphème!“²⁹. Papst Johannes Paul II. verurteilte den Film im *L'Osservatore Romano*, er beleidige und entstelle fundamentale Lehrsätze des christlichen Glaubens, verletze zutiefst die religiösen Gefühle von Gläubigen und den Respekt für das Heilige und die Jungfrau Maria.³⁰ Grund sei vor allem die Tatsache dass Maria, gespielt von Myriem Roussel, im Film nackt gezeigt werde. Das ist eine starke Untertreibung. Die Figur der Marie zieht sich im Film ununterbrochen an und aus, und wenn Joseph unter den Faustschlägen des Engel Gabriel versucht, mit seiner Hand die richtige Distanz zu finden, die Liebe von Begehren trennt, sehen die Zuschauerinnen und

²⁸ *Buch der Maria* (FR 1985), R: Anne-Marie Miéville.

²⁹ Vgl. insgesamt LOCKE, MARYEL, A History of the Public Controversy, in: Locke, Maryel/Warren, Charles (Hg.), *Jean-Luc Godard's Hail Mary: Women and the Sacred in Film*, Carbondale: Southern Illinois University Press 1993, 1–9, 3; ebenso Der Spiegel vom 27.05.1985, und FAVRET-SAADA, JEANNE, *Les sensibilités religieuses blessées. Christianisme, blasphèmes et cinéma 1965–1988*, Paris: Librairie Arthème Fayard 2017, 295.

³⁰ LOCKE, A History of the Public Controversy, 4 f. und *L'Osservatore Romano*, 30.04.1985, 1.

Zuschauer minutenlang Bauch und Geschlecht einer Frau in Großaufnahme im Bild, sowie in anderen Sequenzen ausführlich die nackten Brüste Mariens, die ja zugleich oder in kinematographischer Wirklichkeit diejenigen Myriem Roussels sind. Einerseits provoziert Godard so den lüsternen Blick der Leute, andererseits stellt er die Frage, wie ein Unterschied zu machen sei zwischen einfacher Fleischeslust und der Wahrnehmung der Schönheit eines weiblichen Bauches. Erneut hält er die Differenz von Physis und Geistigkeit offen. Im Kern jedoch ist auch dieser Film eine Groteske, darauf verweist das doppelte und gleichförmige Rund von Bauch und Basketball. Gute Blasphemie impliziert jenen Witz, der nach Freud und Dolto/Sévérin einen Außenblick auf das eigene System des Denkens gestattet.

Angesichts der insistierenden Fokussierung auf Körper junger Mädchen nahm feministische Filmkritik Godard den aufklärerischen Gestus seines Films nicht ab, sondern diagnostizierte vielmehr die Verschiebung des Mysteriösen in immer weitere Fetischisierungen schwarzer Löcher und Ursprünge der Welt, wie sie männlichen Künstlern zur Inspiration dienen: „With Marie, the enigmatic properties of femininity are conflated with the mystery of origins, particularly the origins of creativity, whether the creation of life or the creative processes of art.“³¹ Vermutlich ist die Diagnose auch im psychoanalytischen Sinne, als die Dolto/Sévérin im Evangelium die kulturelle Bearbeitung menschlicher, vom Mangel getriebener Psychismen erkennen, nicht falsch. Blasphemisches als Wendung gegen hermetische „mysteries“ hingegen hieße, darauf zu hören, dass Godard, dessen Name natürlich selbst verflucht nahe an der Gotteslästerung liegt, nicht von einem Ursprung spricht, sondern von der Verwechselbarkeit von Null und Loch, ‚trou‘ und ‚zero‘, wobei Joseph, wie der Engel Gabriel sagt, ganz offenbar eine Null ist, das Verhältnis also auch die Binärität der Geschlechter betrifft. Auf einer zeichenhaften, semiologischen Ebene erklärt Godards Film daher das Verhältnis von Profanem und Sakralem zum Nullsummenspiel und auf einer bildlichen oder filmischen Ebene als konstitutives Oszillieren zwischen möglichen Bedeutungssystemen. Damit holt er die Frage nach dem Heiligen von „eating, sex and so on“ zurück in den Alltag. Noch profaner allerdings beharrte der Regisseur selbst darauf, dass er lediglich thematisiere, was längst nicht mehr nur christliche Vorstellung, sondern gesellschaftliche Praxis sei und entsprechend moralische Empfindungen provozieren müsse: Die Zeugung und Geburt von Kindern ganz ohne vorherigen sexuellen Verkehr.

Je n'ai pas voulu porter atteinte à la religion catholique. Probablement que la virginité est quelque chose d'encore puissant et qui peut faire scandale. Il y a actuellement des débats scientifiques et moraux sur les problèmes: les mères porteuses, l'insémination,

³¹ MULVEY, LAURA, Marie Eve: Continuity and Discontinuity in J.-L. Godard's Iconography of Women, in: Locke, Warren (Hg.), *Jean-Luc Godard's Hail Mary*, 39–53, 46. Harsche Kritik des Sexismus formuliert auch FAVRET-SAADA, *Les sensibilités religieuses blessées*, 288–290.

les difficultés qu'ont des couples, ce désir de pouvoir avoir un enfant même de quelqu'un d'inconnu. Je pense que Marie l'avait déjà annoncé.³²

Die Volten Godards, jene Wendungen oder Witze, die jeder Gedanke des Films vollzieht, sind subtil: „Marie l'avait annoncé!“ Maria hat es angekündigt! Ihr *wird* nicht mehr verkündigt, sie selbst ist Täterin, macht die seltsame Schwangerschaft zu ihrem eigenen Leben und setzt sich der Gefahr aus, die jede Geburt in jeder Hinsicht birgt. Was Blasphemievorwürfe sistieren wollen, setzt die gesamte Konstellation des Blasphemischen erst in Gang: ein epistemischer Aufbruch, der plötzlich, unvorhersehbar, Sachverhalte aus gewohnten Kontexten sprengt, neue Räume eröffnet, blitzartig wie jeder Witz, und so gewohnte Wahrheiten dekonstruiert.

Als Foucault 1983 in Berkeley das Thema der Parrhesia wieder aufnimmt, verweist er genau auf das implizite Moment der Gefahr:

Parrhesia is a kind of verbal activity where the speaker has a specific relation to truth through frankness, a certain relationship to his own life through danger, a certain type of relation to himself or other people through criticism (self-criticism or criticism of other people), and a specific relation to moral law through freedom and duty.³³

Es ist diese Gefahr, die jede Geburt begleitet, die der Menschen und die der Wahrheit.

4. Störungen und Übertragungen

Kinostrategien des Blasphemischen evozieren die Öffnung liminaler Räume, in denen sich Umwertungen prinzipieller Annahmen ereignen. Das erklärt die historischen Konjunkturen des Blasphemischen im Hinblick auf das Kino. Der Einbruch neuer technischer Medien seit 1880, die, als Dispositive, Ver- oder Aufteilungen des Sinnlichen, neue Subjektivierungsprozesse reorganisierten³⁴, stellte daher auch einen neuen Raum des Regierens her, in dem Macht und Steuerung nicht mehr an einem zentralen Ort lokalisierbar waren, sondern nun die Logik von Netzwerken betrafen. Auch das ist mit Nietzsches Rede vom „Tod Gottes“ gemeint. Wenig überraschend daher verhandeln blasphemische Prozesse vor allem den Zweifel an der Anwesenheit des einzigen, allgegenwärtigen und allwissenden monotheistischen Schöpfergottes. Insofern sie, bei allem Witz, stets auch beanspruchen, den göttlichen Ort der Aussage und der Konstruktion

³² Godard, Jean Luc in: Agence France-Presse (AFP) zitiert nach FAVRET-SAADA, *Les sensibilités religieuses blessées*, 303 f.

³³ FOUCAULT, MICHEL, *Fearless Speech*, hrsg. v. Pearson, Joseph, Los Angeles: Semiotext(e) 2001, 19.

³⁴ Vgl. RANCIÈRE, JACQUES, *Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien*, Berlin: b_books 2006.

von Sinn und Welt selbst zu besetzen, sind die großen Blasphemiker der Filmgeschichte fast ausschließlich männliche.³⁵

Bereits Suche und Auswahl blasphemischer Filmbeispiele machen auch deutlich, dass die Frage nach dem Blasphemischen nicht nur eine epistemische Wende, sondern auch eine epistemologische Falle impliziert. Zu entscheiden, welche Aspekte in Filmen oder einzelnen Sequenzen als blasphemische zu qualifizieren sind, welche Kriterien das Verdikt der Blasphemie gestatten, impliziert bereits eine mehr oder weniger verborgene Solidarität mit Ordnungen und Institutionen, die Handlungen oder Darstellungen als blasphemische denunzieren und verurteilen können. Die Ethnologin Jeanne Favret-Saada warnt in einem kurzen Prolegomenon zu einer „Anthropologie der Blasphemie“ anlässlich der Verurteilungen von Martin Scorseses *The Last Temptation of Christ* und im Kontext der Fatwa, die Ayatollah Khomeini gegen Salman Rushdie für dessen *Satanische Verse* 1989 ausspricht:

Sobald man die Blasphemie ohne Anführungsstriche ausspricht, ohne zu präzisieren, dass dieser Begriff das Urteil einer religiösen Autorität über die Äußerungen eines Anderen wiederholt, nimmt man selbst, ob man es weiß oder nicht, ob man es will oder nicht, den Platz des Richters ein.³⁶

Kriterien des Blasphemischen und der Strafen, denen es unterstellt ist, sind in allen modernen Verfassungen gesetzlich festgelegt, wenn auch in unterschiedlichen Maßen. Jeanne Favret-Saada hat deren Veränderungen anhand neuerer Blasphemieprozessen für zwei europäische Länder nachgezeichnet, Frankreich und England.³⁷ Auch das Schweizerische Strafgesetzbuch stellt „Störung der Glaubens- und Kultusfreiheit“ unter Strafe und präzisiert:

Wer öffentlich und in gemeiner Weise die Überzeugung anderer in Glaubenssachen, insbesondere den Glauben an Gott, beschimpft oder verspottet oder Gegenstände religiöser Verehrung verunehrt, wer eine verfassungsmäßig gewährleistete Kultushandlung böswillig verhindert, stört oder öffentlich verspottet, wer einen Ort oder einen Gegenstand, die für einen verfassungsmäßig gewährleisteten Kultus oder für eine solche Kultushandlung bestimmt sind, böswillig verunehrt, wird mit Geldstrafe bis zu 180 Tagessätzen bestraft.³⁸

Störungen jedoch sind medientheoretisch genau das, was die Aufmerksamkeit auf Formen und Verfahren oder Regeln der Kommunikation richtet, die

³⁵ Regisseurinnen, soviel sei sehr oberflächlich angemerkt, etwa Lina Wertmüller oder gegenwärtig Virginie Despentes und Lukrezia Martel, tendieren in ihren Filmformen eher zu vielfältigen, rhizomatisch wuchernden Häresien.

³⁶ FAVRET-SAADA, *Rushdie und Co.*, 272.

³⁷ FAVRET-SAADA, *Les sensibilités religieuses blessées*. Sie untersucht für Frankreich die Filme *Suzanne Simonin, la Religieuse de Diderot* (F 1966) von Jacques Rivette und Jean Luc Godards *Je vous salue, Marie* (FR 1985) und für die englische Gesetzgebung die Proteste und Prozesse gegen Monty Pythons *The Life of Brian* (GB 1979) und Salman Rushdies *Satanische Verse*, die zuerst 1988 in London erschienen.

³⁸ Schweizerisches Strafgesetzbuch, § 261, <https://www.admin.ch/opc/de/classified-compilation/19370083/index.html> (besucht 05.09.2019).

selbst eigentlich dazu tendieren, unwahrnehmbar zu bleiben. Glauben als Form und Festigkeit wird erst durch seine Störung evident und blasphemische Konstellationen liefern diese Störung.

Im Sinne medientheoretischer Überlegungen sind es also nicht nur beschreibbare, formulierbare Inhalte von Filmen oder Büchern, die als blasphemische verurteilt werden könnten. Medientheoretisch ist interessant, wie sich ein scheinbar selbstregelndes Wahrheitsregime organisiert und überträgt. Daher interessiert sich auch jeder Stellvertreter monotheistischer Gottheiten auf dieser Welt, vom Papst bis zum Ayatollah, gerade für Verbindungen und Netzwerke der Zirkulation von Aussagen und Zeichen, die ihrer privilegierten Verfügungsgewalt über die Kanäle zwischen Körpern und Seelen, zwischen Diesseits und Jenseits gefährlich werden könnten. Insofern ist die Veröffentlichung von Prozessakten, das Zeigen der Mechanismen der Macht, die radikal obszöne Geste Werner Schroeters. Daher ist Marias eigene Verkündigung des künftigen Wegs mit eigener Stimme als Verwechselbarkeit von ‚la voix‘ und ‚la voie‘ in Godards Film eine zentrale Verschiebung im Gefüge der Heilsgeschichte. Als blasphemisch wird, kurzum, auch jeder Angriff auf Logiken der Übertragung gewertet.

Für das Phänomen des Blasphemischen gilt, was Michel Serres in seinem Text über den Parasiten, den er zugleich als technische, soziale und ästhetische Figur untersucht, zeigt: Kommunikation ist nicht die ungestörte Verbindung von zwei Polen, sondern beginnt überhaupt erst mit Störung und Lärm, mit einem störenden Dritten, der diese Kommunikation ermöglicht.³⁹ Serres rekurriert hier auf die dreipolige Logik der Kriegskommunikation, wie Claude Elwood Shannon sie ingenieurstechnisch für die Kommunikationen unter Alliierten im Zweiten Weltkrieg entworfen hatte.⁴⁰ Doch ist diese Trias von Sender, Empfänger und unbestimmt rauschendem Kanal auch religionshistorisch einschlägig. Im Sinne dieser parasitären Kommunikation hat sich zum Beispiel der alttestamentarische Gott immer wieder der Position der Störung bemächtigt, um Kommunikationen mit der Welt zu eröffnen: das Beispiel des brennenden Dornbuschs ist darunter nur eines.⁴¹ Weil Gott immer erst Rauschen oder Donnern, Licht oder Blitz, Wolke oder Wehen ist, bevor er Botschaft wird, setzt auch die Ästhetik des Blasphemischen am noch unerkannten Kanal an. Daher unterstreicht auch Favret-Saada, dass Blasphemie „jede Aussage [umfasst], die die Gottheit verletzt – aber auch die Bedingungen des Sendens und des Empfangens der blasphemischen Botschaft.“⁴² Insofern lassen sich blasphemische Formen kaum an einzelnen

³⁹ SERRES, MICHEL, *Der Parasit*, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1980.

⁴⁰ SHANNON, CLAUDE E., Communication in the Presence of Noise, in: Proceedings of the IEEE, 86/2 (1998), 447–457.

⁴¹ Vgl. HOLL, UTE, Urszene Dornbusch. Das Motiv der Verantwortung in Arnold Schoenbergs Oper ‚Moses und Aron‘, in: Breitenstein, Urs (Hg.), *Verantwortung – Freiheit und Grenzen*, Basel: Schwabe Verlag 2016, 59–76.

⁴² FAVRET-SAADA, *Les sensibilités religieuses blessées*, 269.

Filmen entwickeln, sie zeigen sich vielmehr erst an Konstellationen der Kinowahrnehmung insgesamt.

5. Lösen statt Erlösen

Deutlich wird das phantomhafte Wirken blasphemischer Konstellationen in einem Film, der als Zwillingsprojekt zum *Liebekonzils* bezeichnet werden könnte, insofern er zur gleichen Zeit mit dem gleichen Kameramann Jörg Schmidt-Reitwein gedreht wurde, mit zum Teil denselben Schauspielern, Kurt Raab etwa, oder, in der Rolle des Bischofs, Werner Schroeter selbst. Obwohl also eine Art Pendant zum *Liebekonzil*, operiert *Das Gespenst*⁴³ von Herbert Achternbusch anders im Kontext der Blasphemie. Dieser Film, in dem Christus durch eine Nonne Oberin dazu verführt wird, vom Kreuz und zu ihr ins Bett zu steigen, und der sich dann grammatikalisch korrekt als Ober bezeichnet, war ein Publikums-magnet. Zuerst wurde er als etwas alberner anti-christlich-sozialer Spaß verstanden, ein Film gegen die Herrschaft der Heuchler, bis eine Boulevard-Zeitung den mit deutschen Bundesmitteln geförderten Film als Verschwendung von Steuergeldern bezeichnete. Der damalige Innenminister der BRD, Friedrich Zimmermann, verweigerte der Produktion daraufhin die Auszahlung der Filmförderungsgelder und die Filmorganisation SPIO die steuererleichternde Freigabe der freiwilligen Selbstkontrolle, weil *Das Gespenst* ein „pessimistisches und nihilistisches Grundmuster der Welt“ erzeuge, was „dem religiösen Empfinden eines nach Millionen zählenden Teils der Bevölkerung“⁴⁴ in öffentlichen Vorführungen nicht zugemutet werden könne. Damit wurde die Sache zum Skandal, was dem Film noch größere Resonanz verschaffte.

Im Kern stellt der Film die Frage, die Theologen und Theologinnen nicht vermeiden können, wenn sie von einer Menschwerdung Gottes ausgehen: die Fragen nach den physiologischen Akten Jesu, „eating, sex and so on“. Achternbusch untersucht akribisch, wie sich ein fleischgewordener Gotteskörper zur Sexualität und, komplementär dazu, zur Verdauung verhalten müsse, und wie zur Sprache, zur Musik und zur Liebe, die die Körper affizieren. Die Klugheit von Achternbuschs Film besteht darin, Gott eben nicht zu vermenschlichen, sondern vielmehr auf ergreifende Weise zu zeigen, dass Jesus nie ganz Mensch werden kann. Achternbuschs Kino hält alle Differenzen offen: die von Gott und Mensch, von Mann und Frau, von Materialität und Immaterialität, Körper und Geist, Leben und Tod, um in den liminalen Räumen alle Geheimnisse und Tabus aufzurufen, zur Sprache zu bringen. Nicht pessimistisch, sondern zutiefst melancholisch ist *Das Gespenst*. Am eigenen Leib führt Achternbusch vor, dass Gott in

⁴³ *Das Gespenst* (DE 1982), R: Herbert Achternbusch.

⁴⁴ Zitiert nach KNIEP, JÜRGEN, *Keine Jugendfreigabe! Filmzensur in Westdeutschland 1949–1990*, Göttingen: Wallstein 2010, 329.

jenem Zwischenstadium, in dem er in oder auf der Welt herumirrt, mehr als alle Menschen mit der Leiblichkeit konfrontiert ist.

Auch Achternbuschs Film handelt, wie *Das Liebeskonzil*, selbst von der Blasphemie und ihren Urteilen, insofern er verbotene Vorstellungen nicht zeigt, sondern in Dialogen aufruft und diskutiert. In einer sehr schönen Sequenz, in der Achternbusch mit seiner Freundin Annamirl Bierbichler als Mutter Oberin zu bayrischer Handorgelmusik, die aus dem Off kommt, und zum Quaken der Frösche einen Feldweg entlang wandelt, spricht er anhand seiner Stigmata zuerst über die Erinnerungskraft von Wunden, die er wenig sakral als „juckende“ bezeichnet. Dann verhandeln Jesus und Oberin die Frage, was sich vorstellen lässt von erzählten aber nicht gezeigten Handlungen, mit Brüsten, Händen, Mündern, einer „Fut“, von der Oberin und Ober erklären, nicht zu wissen, was es sein solle, und von Berührungen mit und ohne Dornenkrone.⁴⁵ Die Differenz von Sprache und Vorstellung wird entfaltet, und das Vorstellungsvermögen zwischen Bildlichkeit und Phantasie zugleich theoretisch und praktisch auf theologische Proben gestellt. Achternbuschs Komik enthält dabei sehr viel tragischere Elemente als Godards Witz. Ebenso wie *Je vous salue, Marie* ist aber auch *Das Gespenst* ein kinotheoretisches Traktat, das die Frage danach stellt, wie sehr das Moment des Glaubens an technische und künstlerische Übertragungsformen gebunden ist und in welchem Maße das Konzept eines Gottes stets Phänomen des Kanals und der Netzwerke, ein Medienphänomen bleibt.

Das Thema der ‚Vorstellung‘ ist zentral in der Frage der Filmformen, die sich dem Verdacht der Blasphemie aussetzen. Das Kino ist einerseits in seinen konkreten Einstellungen radikal diesseitig. Alles, was es aufnehmen und zeigen kann oder hören lässt, verweist auf die Materialität der Dinge und die Medialität ihrer Übertragung. Kino kann im Unterschied zur Literatur oder zur Musik, die Seelen eine Stimme geben können, nur Körper oder Dinge zeigen oder höchstens Zwischenaggregate, wie Licht, Rauch, Nebel. Auch für diese Zwischenzustände des Kinos steht das Gespenst. Zugleich jedoch ist das Kino eine kulturelle Transformationsmaschine. Aus Einstellungen und Montagen werden mentale Vorstellungen, Assoziationen, Erinnerungen, alles Formen, die Werner Schroeters *Liebeskonzil* als Theaterverfilmung ohne Rückblenden, Zeitlupen oder Doppelbelichtungen im Übrigen verweigert. Als Assoziationsmaschine ist das Kino im 20. Jahrhundert zur Konkurrenz aller Transzendenzenerfahrungen geworden. Das Kino verlangt keine Wunder, kein Geheimnis, keine Autorität, um das Unvorstellbare zu zeigen. Kein Wunder, dass die Kirche Konkurrenz witterte.

Im Unterschied zu den alten Künsten kann Kino, wie alle neuen Medien, das Reale der Körper aufzeichnen, willkürlich ebenso wie unwillkürliche Bewegungen, und damit – das ist ästhetisch entscheidend für alle Achternbusch-Filme, – die fundamentale Verletzlichkeit der Körper sichtbar machen, sowie ihre Gebun-

⁴⁵ *Das Gespenst* (1982), Minute 40–42.

denheit an den Stoffwechsel, die Materie. Das gilt für Menschen, Frösche und Polizisten gleichermaßen, wie der Film zeigt. Bild für Bild wird deutlich, dass Jesus Christus als Mensch irdischen Gesetzen unterworfen sein muss. Gleichzeitig kann ein Jesus nicht partizipieren an den Freuden der Welt und nicht anders intervenieren denn als Opfer, ein Sujet, auf das auch Martin Scorseses Film hinweisen wird. Dagegen sorgen Bildausschnitt und Montage dafür, dass das Kino mit Vorstößen in den Bereich des Transzendenten experimentiert, indem es Vorstellungen und Konnotationen evoziert, die über das Gesehene und Gehörte hinauschießen. Diese gewissermaßen ‚künstliche Transzendenz‘ des Kinos adressieren genau jene Filme, die Ärger hatten mit Vorwürfen der Blasphemie. Doch ein Raum des Sakralen wird im Kino der Blasphemie nicht angenommen. Vielmehr zeigt es, wie der Eindruck von Transzendenz produziert wird. Damit verrät das Kino, dass gar keine „most important mysteries of the Roman Catholic religion“ – wie Transsubstantiation oder Jungfrauengeburt – notwendig sind, um den Kanal zum Sakralen zu öffnen oder Zustände erhöhter Wahrnehmung zu erzeugen. Das Wunderbare, dafür stehen auch die vielen brillanten Grauwerte, in denen dieser Schwarzweißfilm aufgenommen wurde, ist auf der Erde zu entdecken oder gar nicht.

In einer Szene des Films, in der Blasphemie als Zitat und Urteil aufgerufen wird, erwarten drei kleine, mit Schnürband an winzigen Kreuzchen befestigte Froschkörper japsend, was Schrift oder Drehbuch als Heilsgeschichte für sie vorgesehen haben. Jesus muss sich, erneut gefangen in seinem Zwischenzustand als Schlange, zwischen Himmel, Hölle und Welt, einen Monolog der Oberin anhören, die, immer wieder unterbrochen von Donnergrollen, die Szene von Golgatha oder vielmehr eine Variation derselben in Erinnerung ruft. Noch einmal verlangt sie, die dritte Bitte des Gekreuzigten an seinen Vater zu hören:

Hast Du die Menschen verflucht? Ist die Kirche aus Deinem Fluch emporgewachsen? [...] Das Schrecklichste an Deinem Fluch ist, dass [...] die Mächtigen ihn nicht spüren, sondern [...] die Armen, die Gefolterten, die Hungernden, die nach Gerechtigkeit schreien und in Todesangst gehalten werden. Was war Deine dritte Bitte? Sag es mir. Die Welt braucht eine Antwort.

„Meine dritte Bitte“, antwortet Achternbuschs Jesus, von dem nur die nackten Beine im Bild zu sehen sind, „war die um Erlösung“. Er knüpft die Frösche von den Kreuzen mit den Worten: „Dieses Kreuz ist keine Sicherheit. Dieses Kreuz ist eine Frage, die Frage nach Erlösung. Du musst Dir die Frage stellen.“⁴⁶ Erneut wird die Frage des Verhältnisses von Körpern und Seelen an Kino und Kirche zugleich gerichtet.

Die Antwort, die der Film auf diese Frage gibt, ist deutlich: Frösche oder Menschen, am Kreuz oder im Kino, können aus ihrer unangenehmen Position entlassen, aber nicht erlöst werden. Achternbusch konfrontiert das Publikum

⁴⁶ *Das Gespenst* (1982), Minute 50:15–52:19.

mit dem Auftrag, in der Ambivalenz zwischen Immanenz und Transzendenz selbst zu entscheiden, wobei er Jenseitshoffnungen durch Kinoerfahrungen der Schönheit bayrischer Landschaften kompensiert, zugleich jedoch sein Publikum mithilfe von Bildern schrecklicher bayrischer Alltagsrituale auf die Wirklichkeit und Unausweichlichkeit des Todes aufmerksam macht. Die Welt ist nur was lösbar ist, materiell, sichtbar und hörbar. Das Zeigen der Körper und ihrer Wunden, ihrer Bedürfnisse, ihrer Not, sei es an Fröschen oder Menschen, das Zeigen des möglichen Todes, des wirklichen Schmerzes, bleibt im Kontext eines Gottes- oder Menschensohns, der keinen Ort finden kann zwischen Diesseits und Jenseits, der nicht leben und nicht mehr sterben kann, schockierend. Gotteslästerlich aber ist es kaum. Was als blasphemisch denunziert wurde, ist in hohem Maße „a communion with the sacred“, aber nicht als Mysterium, sondern als Frage nach der Kommunikation mit einem nicht-Profanen. Entscheidend an der Filmästhetik von Achternbuschs *Gespens* ist das Zeigen einer Verletzlichkeit, die durch die Verbindung von christlicher Ikonographie mit wirklichen, lebenden, atmenden Körpern filmisch hergestellt wird. Auf diese Weise partikular, konkret und nicht metaphorisch setzt Achternbuschs Film das Publikum systematisch den Krisen der Moderne aus: einer Gottverlassenheit der Welt, einer Endlichkeit menschlichen Lebens, einer Verwundbarkeit aller Körper und schließlich dem Begehren, das Verführungen stets von außen erfährt.

6. Heterotopien ohne Jenseits

Das Verhältnis, vielleicht sogar der Antagonismus zwischen der Materialität physischer Existenz und einer christlichen Botschaft ist im Kino katholischer Kulturen gespannter als im protestantischen Kino. Es strukturiert insbesondere das Werk des spanischen Anarchisten und Moralisten Luis Buñuel. In seinem Film *Viridiana* (1961)⁴⁷ etwa schließt Buñuel die erhabene Aspiration auf entrückte geistige Existenz mit alltäglichen Arbeiten und Ärgernissen der Welt kurz. Bestürzend sind seine Aufnahmen von Landarbeitern und -arbeiterinnen, von ausgemergelten Körpern, die zugleich in allen ihren Reaktionen die filmische Geschichte als Satire und Witz vorantreiben. In diesen Aufnahmen von, wie Achternbuschs Oberin sagt, „Armen, Gefolterten, Hungernden, die nach Gerechtigkeit schreien und in Todesangst gehalten werden“, ist Buñuels Ästhetik derjenigen Pier Paolo Pasolinis verwandt, etwa in dessen als ebenfalls blasphemisch verfemtem *La Ricotta*⁴⁸, oder auch im Auftritt des Volkes in Danièle Huillet und Jean-Marie Straubs Opernverfilmung *Moses und Aron*⁴⁹, das eben kein homogenes ganzes ist, sondern einfach eine Gruppe von erschöpften, aber kon-

⁴⁷ *Viridiana* (MX/ES 1961), R: Louis Buñuel.

⁴⁸ *La Ricotta* (I 1963), R: Ro.Go.Pa.G. Kollektiv.

⁴⁹ *Moses und Aron* (D 1975), R: Jean-Marie Straub, Danièle Huillet.

zentriert spielenden Bauern und Bäuerinnen der Umgebung, deren Gesichter und Unterarme verbrannt, deren Leiber aber blass und mager sind.⁵⁰ In Buñuels Kino werden diese prekären Existenzen zu Akteuren einer Geschichte, durch die Figuren der Bourgeoise als dekadente Denkmäler einer Klasse irren.

Bei Buñuel können und müssen die Armen und Ohnmächtigen handeln, weil sie keine Hoffnung auf ein Jenseits kennen. Wenn die selbst misshandelte Nonne *Viridiana* ihre Schützlinge ermahnt, „Der Engel des Herrn brachte Maria die Botschaft, und sie empfing vom Heiligen Geist“, um die Leute zum Gebet aufzurufen, stellt Buñuel in seinen Bildern eine einfache Beziehung her zwischen der Anrufung einer Transzendenz und der täglichen Arbeit, die vor jedem täglichen Brot steht und die Körper auf ihre Weise zurichtet. Die Inkompatibilität des wirklichen und des geistigen Broterwerbs steht im Zentrum des Films. Der Text aus dem Angelus-Gebet: „Und das Wort ist Fleisch geworden“⁵¹ ist hier filmisch und physiologisch realisiert. Die Vorstellung einer Transzendenz, in der die Leute von der Endlichkeit menschlichen Lebens, der Verwundbarkeit aller Körper und schließlich vom wüsten Begehren erlöst wären, führt Buñuel als Form eines Fetischismus bürgerlicher Gesellschaft vor, ein Fetisch, der deren brutale Produktionsverhältnisse verbirgt.

Verzerrungen ikonographischer Vorlagen, mit denen sich das blasphemische Kino über Vorbilder aus der christlichen Malerei lustig macht, finden sich viele in *Viridiana*. Am bekanntesten ist die Szene des Banketts der Bettler, das in einer Persiflage des *Abendmahls* Leonardo da Vincis kulminiert. Die systematische Herstellung einer Ambivalenz von Rausch und Erleuchtung, Wirklichkeit und Wunder ist hier unmittelbar filmisch oder genauer fotografisch entwickelt, wenn auf dem Höhepunkt des Dinners sich alle rauchend und kauend auf dieselbe Seite des Tisches begeben, um fotografiert zu werden. Auf der Tonspur kräht derweil der Hahn, um Verrat oder einfach das Morgengrauen und die Rückkehr der Herrschaft anzukündigen. Eine vermeintliche Fotografin arrangiert die Leute scheinbar zufällig nach dem Modell da Vincis, öffnet dann aber, anstelle der Linse einer Kamera, jener buchstäblich „dunklen Kammer“ der Aufnahme, einfach ihren Rock. Buñuels Anspielung ist ebenso obszön – jenseits der Szene, denn der Blick unter den Rock ist durch die Kadrierung abgeschnitten – wie ernst gemeint: Nicht das bekannte „Kinoauge“, wie es Dziga Vertov als neuen Blick auf die Welt nach der russischen Revolution ins Werk gesetzt hatte⁵², sondern das „Geschlecht des Kinos“, sein physiologisches Begehren, nimmt bei Buñuel die Wahrheit auf. Kino muss in seiner Wahrnehmung stets physisch sein.

⁵⁰ Vgl. HOLL, UTE, *Der Moses Komplex. Politik der Töne, Politik der Bilder*, Zürich: Diaphanes 2014, 103–105.

⁵¹ Ursprünglich aus dem Johannes-Evangelium (1,14).

⁵² Vgl. die Theorie des *Kino-Glaz*, des Kinoauges, in den Filmen der Gruppe Kinoki und in den Schriften Dziga Vertovs, z. B. das „Prinzip des ‚Kinoglaz‘“, in: VERTOV, DZIGA, *Schriften zum Film*, hrsg. v. Beilenhoff, Wolfgang, München: Carl Hanser Verlag 1973, 28 f.

Das gilt für Buñuel wie für Achternbusch. Das Kino entdeckt seine moralische oder provokatorische Sprengkraft genau darin, das Körperliche als Sexuelles nicht nur zu thematisieren, sondern als Physisches und Unwillkürliches der Körper zum Kanal allen Filmverstehens zu machen. Was platonisch als Ideen und Dinge oder cartesianisch als Leib und Seele unterschieden werden soll, ist im Kino verbunden, verschränkt, zu einem Komplex. Vor allem das wird als blasphemisch denunziert oder verurteilt, insofern es in Konkurrenz zu religiösen Praktiken von Meditation, Gebet und Erleuchtung tritt. Denn fast alle religiösen Kulturtechniken, zumindest in Judentum, Islam und Christentum, kennen mehr oder weniger strenge körperliche Exerzitien als Wege bzw. Methoden der Transformation ins Reich der Erkenntnis. Zugleich, und das ist sein Witz, bewahrt das Kino als eine der letzten Kulturtechniken solche Kommunikation mit anderen möglichen Räumen und Zuständen, die jedoch keine jenseitigen sind.

Blasphemische Dekonstruktionen einer geordneten Welt im Kino leisten also zweierlei, und darin besteht ihr kritisches Potential: Sie lösen bestehende Weltordnungen in der Evidenz von Bildern und Tönen auf und sie geben eine neue Welt zu sehen, die nicht diesseitig und nicht jenseitig ist, sondern heterotopisch im Sinne des Foucaultschen Konzepts: es gäbe, schreibt Foucault, in jeder Kultur

wirkliche, wirksame Orte, die in die Einrichtung der Gesellschaft hineingezeichnet sind, sozusagen Gegenplatzierungen oder Widerlager, tatsächlich realisierte Utopien, in denen die wirklichen Plätze innerhalb der Kultur gleichzeitig repräsentiert, bestritten und gewendet sind, gewissermaßen Orte außerhalb aller Orte, wiewohl sie tatsächlich geortet werden können. Weil diese Orte ganz *andere* sind als alle Plätze, die sie reflektieren oder von denen sie sprechen, nennen ich sie im Gegensatz zu den Utopien die *Heterotopien*.⁵³

Heterotopien sind Orte, an denen Krisen und Kritik wirklich werden. Ob ein Film daher in die Konstellation des Blasphemischen gerät oder nicht, hängt wesentlich davon ab, ob er dem Befehl eines ewigen Aufschubs, der Strategie eines Verweises auf das Jenseits folgt, oder ob er auf eine Realisierung aller Möglichkeiten im Jetzt der wirklichen Körper pocht. In seiner Körperlichkeit der Darstellung ebenso wie der Rezeption und Wahrnehmung ist das Vergnügen am Kino die wirklich „Gegenplatzierung“ oder das „Widerlager“ aller Heilsversprechen. In dieser Konstellation qualifizieren sich Ikonoklasmus und Blasphemie als kritisches Denken. Auch die Gewalt in der Ästhetik der Blasphemie hat hier ihren Grund, denn nicht nur Glaubens- sondern auch Zeichenregime müssen zerstört werden, sollen neue Räume eröffnet werden. Darauf verweist auch Talal Asad in seinen Überlegungen zum Verhältnis von Blasphemie und weltlicher oder aufgeklärter Kritik: „Like iconoclasm and blasphemy, secular

⁵³ FOUCAULT, MICHEL, *Andere Räume* (1967), in: Barck, Karlheinz (Hg.), *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik; Essais*, Leipzig: Reclam 1993, 34–46, 39.

critique also seeks to create spaces for new truths, and, like them, it does so by destroying spaces that are occupied by other signs.“⁵⁴

Die Engführung von religiösen Motiven und unkontrollierbaren Vorstellungen von Sexualität und Gewalt wird in einem Film schonungslos parallel geführt, der zum Modell „blasphemischer“ Filme im Sinne einer direkten Provokation von Behörden und Institutionen monotheistischer Religionen wurde: Fernando Arrabals *Viva La Muerte* (1971)⁵⁵, die Verfilmung autobiografischer Szenen und Obsessionen seiner Kindheit im Spanischen Bürgerkrieg, in dem die Brutalität franquistischer Truppen mit ödipalen Phantasien und religiösen Halluzinationen kurzgeschlossen wird. Kühn montiert Arrabal realistische mit optisch verzerrten und farbig viragierten Sequenzen, Trickfilmsequenzen, die der Künstler Roland Topor für den Film zeichnete, mit Wochenschaumaterial. Alle diese Bildformen stellt Arrabal in ihrer instabilen Referenzialität als Gegen-Erinnerungen aus. Wie bei Buñuel sind es die rhythmischen Formen des Gebets, die den Körper des Jungen in einen trancehaften Zustand befördern, in dem er empfänglich wird für die Ersetzung von divinen Szenen durch inzestuöse. Schmerz wird als nicht erlösender und nicht erlöster gezeichnet, sondern in den Alltag des Krieges und in konkrete Folterszenen gesetzt, in denen der Junge den Tod des Vaters vorstellt. Weil der Schmerz nirgends zur sinngebenden Passion und nie zum Moment einer Heilsgeschichte werden kann, wird er in der Kinoprojektion unerträglich. Auch in Arrabals Film sind Wunder und Wunden Jesu überdeutlich als filmische Intervention, als Kunst, Künstlichkeit und Filmtrick ausgewiesen. Genau wie bei Achternbusch, Buñuel oder Scorsese werden Wunder nicht als Täuschung, sondern als mühsame und sorgfältige Produktionsform offengelegt, eine im Kern demütige Geste, die aber gerade zum Grund für blasphemische Anklagen wird, weil darin ein Angriff auf Mysterien unterstellt wird. Strenggenommen jedoch müssten vielmehr jene Filme blasphemisch heißen, die vorgeben, sie verfilmten wirkliche Wunder von Moses, Jesus Christus oder Mohammed vor der Kamera, und damit nahelegen, Gott operiere nach Gesetzen und mit Mitteln der Kinoindustrie.

Eine solche Tradition des dargestellten – und nicht filmisch oder filmtechnisch deutlich dekonstruierten – Wunders findet sich, um die Untersuchung an dieser Stelle auf christliche Motive zu beschränken, sehr viel häufiger in protestantischen Traditionen und damit im skandinavischen Kino, dem in diesem Kontext eine besondere Studie gewidmet werden müsste. Anstoß genommen wurde zum Beispiel an einer Szene in Ingmar Bergmans Film *Das Schweigen*⁵⁶, die nahelegt, sexuelle Handlungen in einer Kirche, hinter dem

⁵⁴ ASAD, TALAL, *Free Speech, Blasphemy, and Secular Criticism*, in: Brown, Wendy et al. (Hg.), *Is Critique Secular? Blasphemy, Injury and Free Speech*, Berkeley: Townsend Center for the Humanities 2009, 20–63, 33.

⁵⁵ *Viva La Muerte* (TN/FR 1971), R: Fernando Arrabal.

⁵⁶ *Das Schweigen* (SE 1963), R: Ingmar Bergman.

Altar, vorzustellen. Allerdings war es nicht allein die Verschränkung von Glauben und Sexualität, die Blasphemievorwürfe auf den Plan rief. Bergmans Biograf Torsten Manns wies darauf hin, dass der Regisseur in *Das Schweigen* nicht nur systematisch „das Geistige durch das Körperliche ersetzt“⁵⁷ habe, sondern die Kraft der Sprache ausgesetzt wurde, in denen das Begehren normalerweise organisiert und geordnet werden müsste. Die Parallelität von Kino und Kirche als Räume eines omnipräsenten Sexualitätsdiskurses adressiert auch Bergman, um dann aber, gegen jede protestantische Ethik, die Rede zu entziehen. Damit führt er den nackten Körper in seiner Endlichkeit und den Entzug von Sinn in jeglicher Form sexueller Begegnung vor. Auch in Bergmans Film ist ein Junge oder junger Mann Katalysator der Beobachtungen einer Welt, in der nicht nur die Position des allmächtigen Gottes unbesetzt ist, sondern Väter überhaupt nicht vorkommen. Der Angriff auf die Religion ist auch hier ein Angriff auf die Ordnung einer von Vaterpositionen, Signifikantenordnungen und also Worten organisierten Welt.

Der unbestrittene Meister trostloser Knarzigkeit einer in hartem Licht porträtierten protestantischen Glaubensmystik ist Carl Theodor Dreyer, dessen Erweckungsdrama *Ordet* (*Das Wort*)⁵⁸ allerdings nie als blasphemisch betrachtet und vielmehr 1955 mit dem Goldenen Löwen im katholischen Venedig ausgezeichnet wurde. Der Film, der von Konkurrenz und Kampf verschiedener Glaubensgemeinschaften in einem dänischen Dorf handelt, kulminiert in der Erweckung und Auferstehung einer Frau, die zuvor an einer Fehlgeburt gestorben war, einer inversen Maria, wenn man so will. Einerseits inszeniert Dreyer den Triumph der Sprache als Bekenntnis und als direkten Kanal zu Gott. Andererseits montiert er die Erweckung nach dem berühmten ‚Wertgesetz‘ des Kinos, im Schuss-Gegenschuss-Verfahren⁵⁹, als Kinozauber, der Sinn und Räume stiftet, wo keine, jedenfalls keine sichtbaren oder hörbaren sind. Karge Ausstattung und asketisch kadrierte Tableaus, aus denen die schweigenden Familienmitglieder wie von Fotografien herabschauen, scheinen selbst nicht mehr ganz aus einer empirischen Welt zu stammen. Die Bilder fokussieren alle Aufmerksamkeit auf Sprechen und Worte, zunächst noch in deren Plural. Durch die Dauer der Einstellungen und der Montage, die zwischen der Toten und einem durch zu viel Kierkegaard-Lektüren realitätsfremd gewordenen gläubigen Johannes hin und her schneidet, stellt der Film einen Kinoraum her, indem der zentrale Platz besetzt und der Frauenkörper als dem Wort und dem Gesetz unterworfen erscheint. Die Auferstehung der Verstorbenen am Ende wirkt daher als folgerichtig, nichts daran ist komisch oder unheimlich. C. T. Dreyers Kunst kann

⁵⁷ BJÖRKMAN, STIG/MANN, TORSTEN/SIMA, JONAS, *Bergman über Bergman. Interviews mit Ingmar Bergman über das Filmemachen*, Zürich: Ex Libris 1978, 205.

⁵⁸ *Ordet* [*Das Wort*] (DK 1955), R: Carl Theodor Dreyer

⁵⁹ FAROCKI, HARUN, Schuß-Gegenschuß. Der wichtigste Ausdruck im Wertgesetz Film, in: montage AV 20/1 (2011), 153–165.

die ganze Macht des Wortes über die Kinokörper aufrufen. Auch seine Filme könnten als heterotopische bezeichnet werden, insofern sie Krisen der Wirklichkeit markieren und Widerlager jeder Utopie sind. Aber Dreyers Kino reinstalliert das Wort gegen alle Ambivalenzen der Moderne. In Dramaturgie, Form und Narrativ versichert *Ordet* sein Publikum der Kraft einer durch symbolische Ordnungen geregelten Welt. Deshalb wurde ihm die Übertragung eines göttlichen Mysteriums in pure Filmtechnik offenbar nie übelgenommen. Bemerkenswert an den Filmen Dreyers ist auch, dass sie ganz auf Humor und Witz verzichten, oder andersherum: Sobald im Kinopublikum die Suggestion von Komik aufkommt, zerfällt die Botschaft des Films.

Dem bekennenden Nachfolger Dreyers, Lars von Trier, der sich allerdings selbst als Katholik bezeichnet, gelingt es, die Ambivalenz von Groteske und protestantischem Ernst so aufrechtzuerhalten, dass seine Filme, die Gewalt und Göttlichkeit in sadomasochistischen Opferritualen verschränken, bislang allen juristischen Anklagen der Blasphemie entkamen. Allerdings konnte die Auf-führung seines Films *Antichrist* (2009)⁶⁰, der wiederum christliche Mysterien und Kinoästhetik eng führt, auf Initiative der französischen Gruppe *Promouvoir* in Frankreich 2016 verboten werden, weil eine Altersfreigabe ‚ab 16‘ angesichts der krassen Darstellung von sexualisierter Gewalt auch juristisch nicht angemessen schien. Von Trier liefert eine Art überdrehtes Dreyer-Kino, indem er hyperrealistisch, in sehr langsamen Zeitlupen, wummernden Klangstrukturen, sprechenden Tieren oder unerträglicher Gewalt auf das Inszenierte seiner Inszenierung und auf die Kinematographie aller Natur in seinen Filmen hinweist. Jedoch führt er die Gottlosigkeit der Welt, die Endlichkeit menschlichen Lebens, die Verwundbarkeit aller Körper und ein Begehren, das stets fremden Anordnungen folgt, nicht als Krisen der Moderne vor, sondern im Sinne einer als kathartischen Dramaturgie auf dem Weg zur notwendigen Erlösung. Die intensive Körperlichkeit seiner Filme, in denen nicht einfach auf die Verletzlichkeit aller Körper verwiesen wird, sondern diese spürbar verletzt werden, wird durch Opferlogiken kompensiert, apokalyptische Lagen werden mit allen Verfahren je neuer Kinoästhetiken als unentrinnbare vorgeführt. Nicht kritisch, wie im Konzept der Heterotopie, sondern im Kathartischen einer Heils- oder Unheilsgeschichte wird Gewalt zur Prüfung einer ausstehenden Erlösung, für Protagonistinnen und Kinopublikum. Anders als Godard in seinen Frauenfiguren führt von Trier das Weibliche als ein ontologisch Böses vor, das Chaos und Zersetzung einer göttlichen Ordnung herbeiführt. Anders als Godards Experimentallabor, in dem das Verhältnis von Bild und Vorstellung, Glauben und Wissen, Körper und Seelen in fragmentierten Partikeln kultureller Topoi auf die Probe gestellt wird, verlangen die Filme von Triers – und hier ist er der genaue Nachfolger Dreyers – nach totaler Erlösung, nicht nur nach Lösung oder

⁶⁰ *Antichrist* (DK/DE/FR/SE/IT/PL 2009), R: Lars von Trier.

Rettung, nach der Godard in seinen Filmen wiederholt ruft: *sauve qui peut, la vie*. Es ist diese Differenz, die eine blasphemische Konstellation von kinogetreuer Religiosität unterscheidet. Mit ihrer Rettung eines stabilen Jenseits als Kinowille und Kinovorstellung kamen Dreyer und von Trier nie in Konflikt mit kirchlichen Instanzen.

Filmformen der Blasphemie können als Kulturtechniken der Erkenntnis gelten, weil sie Differenzen in der Konstellation von Wissen, Körpern und Macht aufwerfen und die Grenzen gesicherter Wahrheitsregime überschreiten. Stabile Orte von Vaterfiguren und patriarchaler Ordnung werden dabei systematisch gelöscht, auch wenn die Filme selbst meist in Witz oder Wahn um diesen Verlust kreisen. Einerseits verweisen der Blasphemie angeklagte Filme insistierend auf das Fehlen oder den Fetisch, dem Gott seinen privilegierten Platz verdankte, andererseits eröffnen sie einen letzten Raum, in dem dieses Fehlen gegenwärtig wird. Kino und Blasphemie gehen in der Moderne eine Allianz ein, in der das Moment der Endlichkeit, der Verletzbarkeit und Sterblichkeit der Körper zur Krisis und kritischen Erkenntnis gehört. Dennoch ist dabei gerade das Kino zu dem Ort geworden, an dem Profanes und Sakrales aufeinandertreffen, an dem noch einmal darüber verhandelt wird, wieviel Ordnung nötig ist, um von Zivilisationen zu sprechen. Blasphemische Filmformen rufen unvordenkliche Differenzen in der Erfahrung hervor, bringen unbekannte Orte in Erfahrung, erschaffen ungesicherte Wirklichkeiten. Eine Kommunion mit dem Heiligen im Kino, die Mircea Eliade nicht nur im Hinblick auf „eating, sex and so on“ verlangt, bleibt darin kritisch und gegenwärtig.

Literaturverzeichnis

- ASAD, TALAL, Free Speech, Blasphemy, and Secular Criticism, in: Wendy Brown et al. (Hg.), *Is Critique Secular? Blasphemy, Injury and Free Speech*, Berkeley: Townsend Center for the Humanities 2009, 20–63.
- BENJAMIN, WALTER, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit (Zweite Fassung), in: Tiedemann, Rolf/Schweppenhäuser, Hermann (Hg.), *Gesammelte Schriften*, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1989, Bd. 7, 350–384.
- BERLING, PETER (Hg.), *Liebeskonzil Filmbuch*, München: Schirmer und Mosel 1984.
- BJÖRKMAN, STIG/MANNS, TORSTEN/SIMA, JONAS, *Bergman über Bergman. Interviews mit Ingmar Bergman über das Filmemachen*, Zürich: Ex Libris 1978.
- DELUMEAU, JEAN (Hg.), *Injures et blasphèmes*, Paris: Imago 1989.
- FAROCKI, HARUN, Schuß-Gegenschuß. Der wichtigste Ausdruck im Wertgesetz Film, in: *montage AV* 20/1 (2011), 153–165.
- FAVRET-SAADA, JEANNE, *Les sensibilités religieuses blessées. Christianisme, blasphèmes et cinéma 1965–1988*, Paris: Librairie Arthème Fayard 2017.
- , Rushdie und Co. Vorbedingungen einer Anthropologie der Blasphemie, in: Schüttelpelz, Erhard/Zillinger, Martin (Hg.), *Begeisterung und Blasphemie*, Zeitschrift für Kulturwissenschaften 2 (2015), 267–282.

- FOUCAULT, MICHEL, Andere Räume (1967), in: Barck, Karlheinz (Hg.), *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik; Essais*, Leipzig: Reclam 1993, 34–46.
- , *Die Regierung des Selbst und der anderen. Vorlesungen am Collège de France 1982/83*, Frankfurt/M.: Suhrkamp 2009.
- , Die Wahrheit und die juristischen Formen, in: ders., *Dits et Ecrits. Schriften*, hrsg. v. Defert, Daniel/Ewald, François, unter Mitarbeit von Lagrange, Jacques, Bd. 2, 1970–1975, Frankfurt/M.: Suhrkamp 2002, 669–792.
- , *Fearless Speech*, hrsg. v. Pearson, Joseph, Los Angeles: Semiotext(e) 2001.
- , La Parrèsia, in: ders.: *Discours et vérité. Précédé de La parrèsia*, Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, Paris 2016, 21–75.
- , Vorrede zur Überschreitung, in: ders., *Dits et Ecrits. Schriften*, Bd. 1, 1954–1969, Frankfurt/M.: Suhrkamp 2001, 320–342.
- GEHRING, PETRA, Foucault'sche Freiheitsszenen, in: dies./Gelhard, Andreas (Hg.) *Parrhesia. Foucault und der Mut zur Wahrheit*, Zürich: Diaphanes 2012, 13–31.
- GUNNING, TOM, The Cinema of Attractions: Early Films, Its Spectator and the Avant-Garde, in: Elsaesser, Thomas (Hg.), *Early Cinema: Space, Frame Narrative*, London: British Film Institute, 1990, 56–62.
- HABERMAS, JÜRGEN, *Der philosophische Diskurs der Moderne. Zwölf Vorlesungen*, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1983, 322–324.
- HICKETHIER, KNUT, Medien und Religion, in: Weyel, Birgit/Gräb, Wilhelm (Hg.) *Religion in der modernen Lebenswelt. Erscheinungsformen und Reflexionsperspektiven*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2006, 61–83.
- HOLL, UTE, *Der Moses Komplex. Politik der Töne, Politik der Bilder*, Zürich: Diaphanes 2014.
- , *Kino, Trance und Kybernetik*, Berlin: Brinkmann & Bose 2002.
- , Urszene Dornbusch. Das Motiv der Verantwortung in Arnold Schoenbergs Oper „Moses und Aron“, in: Breitenstein, Urs (Hg.), *Verantwortung – Freiheit und Grenzen. Interdisziplinäre Veranstaltungen der Aeneas-Silvius-Stiftung*, Basel: Schwabe Verlag 2016, 59–76.
- HONNETH, AXEL, Foucault und die Humanwissenschaften. Zwischenbilanz einer Rezeption, in: ders./Saar, Martin (Hg.), *Michel Foucault: Zwischenbilanz einer Rezeption. Frankfurter Foucault-Konferenz 2001*, Frankfurt/M.: Suhrkamp 2003, 15–26.
- KNIEP, JÜRGEN, *Keine Jugendfreigabe! Filmzensur in Westdeutschland 1949–1990*, Göttingen: Wallstein 2010.
- KUHLBRODT, DIETRICH, Panizzas Gegenwart, in: Berling, Peter (Hg.), *Liebeskonzil Filmbuch*, München: Schirmer und Mosel 1982, 145–158.
- LAURETIS, TERESA DE/HEATH, STEPHEN, *The Cinematic Apparatus*, London/Basingstoke: MacMillan Press 1980.
- LOCKE, MARYEL, A History of the Public Controversy, in: Locke, Maryel/Warren, Charles (Hg.), *Jean-Luc Godard's Hail Mary: Women and the Sacred in Film*, Carbondale: Southern Illinois University Press 1993, 1–9.
- MULVEY, LAURA, Marie Eve: Continuity and Discontinuity in J.-L. Godard's Iconography of Women, in: Locke/Warren (Hg.), *Jean-Luc Godard's Hail Mary*, 39–53.
- ODART, JEAN-PIERRE, Cinema and Suture, in: *Screen* 18, 4, 1978, 35–47.
- PANIZZA, OSKAR, *Die kriminelle Psychose, genannt Psychopatia criminalis*, mit Vorworten von Bernd Mattheus und mit einem Beitrag von Oswald Wiener, München: Matthes & Seitz 1978 (Erstdruck: Zürich: Verlag der Zürcher Diskussionen 1898).

- PEUKERT, DETLEV J. K., Die Unordnung der Dinge. Michel Foucault und die deutsche Geschichtswissenschaft, in: Ewald, François/Waldenfels, Bernhard (Hg.), *Spiele der Wahrheit. Michel Foucaults Denken*, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1991, 320–333.
- RANCIÈRE, JACQUES, *Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien*, Berlin: b_books 2006.
- SCHLÜPMANN, HEIDE, *Friedrich Nietzsches ästhetische Opposition*, Stuttgart: Metzler 1977.
- SERRES, MICHEL, *Der Parasit*, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1980.
- SHANNON, CLAUDE E., Communication in the Presence of Noise, in: Proceedings of the IEEE 86/2 (1998), 447–457.
- THIERSTEIN, JOEL/KAMALIPOUR, YAHYA R. (Hg.), *Religion, Law, and Freedom: A Global Perspective*, Westport/CT: Greenwood Publishing Group 2000.
- VERTOV, DZIGA, *Schriften zum Film*, hrsg. v. Beilenhoff, Wolfgang, München: Carl Hanser Verlag 1973.
- ZILLINGER, MARTIN, Klare Worte. Jeanne Favret-Saada und die Anthropologie der Blasphemie, in: Schüttpelz, Erhard/Zillinger, Martin (Hg.) *Begeisterung und Blasphemie*, Zeitschrift für Kulturwissenschaften 2 (2015), 263–266.

8. Recht