



**Evangelische Zentralstelle
für Weltanschauungsfragen**

Information Nr. 134 Berlin V/1996

König der Juden oder König der Löwen

Religiöse Zitate und Muster
im populären Film

von Georg Seeßlen

Hinweis: Bei diesem Text handelt es sich um eine für die Bildschirmansicht optimierte Version. Das Ursprungslayout wurde dabei verändert, die Rechtschreibung und die Seitenumbrüche jedoch beibehalten. Die Zitierfähigkeit ist somit gewährleistet.

INHALT

Vorwort

1. Mythos, Magie und Religion im Spielfilm	2
2. „Disneyanismus“ als Pop-Religion	11
3. Prädestination und Reinkarnation: Der Mythen- und Religionsmix von „The Lion King“	14
Literaturhinweise	28

Vorwort

Wieviel Kirche steckt im Kino?

Der Filmwissenschaftler und -kritiker Georg Seeßlen beantwortet diese Frage in drei Schritten, die vom Allgemeinen ins Beispielhaft-Konkrete führen. Im ersten Teil kann er zeigen, wie im Film religiöse Muster und Inhalte aufgegriffen und popularisiert werden. Der Film hat seine eigene Theologie. Im zweiten Teil charakterisiert Seeßlen die Pop-Religion der Disneyfilme eher grundsätzlich, bevor er im dritten Teil durch eine Detailanalyse und Nacherzählung das Ineinander von psychologischen, politischen und religiösen Bezügen unterschiedlicher Art in einem der erfolgreichsten Filme aller Zeiten, Walt Disneys „König der Löwen“, anschaulich macht.

Die Publikation dieses EZW-Textes gehört in den Zusammenhang des Arbeitsschwerpunktes, der die sakralen Gesichter der säkularen Welt identifizieren und darstellen möchte.

Michael Nüchtern

1. Mythos, Magie und Religion im Spielfilm

In der langen Geschichte des Kinos haben sich immer wieder magische, mythische und religiöse Elemente in die Unterhaltung durch die bewegten Bilder gemischt. Als die Brüder Skladanowsky 1895 im Berliner Wintergarten ihre ersten Filme vorführten, da war schon in den Presseberichten von einer „Nachschöpfung der Welt“, von einem Zugriff der Technik auf den Menschen die Rede, der auch religiöse Tabus betreffe. Die Kamera konnte nicht nur damit drohen, beinahe überall zu sein, in den Bereichen des Privaten, in den Bereichen des Gefährlichen, sie konnte ein prinzipielles Abbildungsverbot brechen, sich zu dem Menschen sozusagen wie ein Schöpfergott verhalten.

Eine Zeitlang war das Kino dann nicht mehr als eine Jahrmarktsattraktion, man amüsierte sich über boxende Känguruhs, lassowerfende Zirkuscowboys, gelegentlich aber auch schon über Damen, die sich nichts daraus machten, sich vor der Kamera für das bevorstehende Bad zu entkleiden. Als aber dann in den zehner Jahren in Europa und in den USA das neue Medium feste Häuser bekam, da lehnte man sich bei deren Gestaltung nicht nur an die überkommene Form des bürgerlichen Theaters an, sondern, besonders in Amerika, auch an sakrale Bauten; es entstanden Kino-Paläste und Kino-Tempel, und in ihnen waren nicht nur architektonische, sondern auch rituelle Verwandtschaften mit wirklichen Kirchen von Anfang an mehr oder weniger bewußt angelegt. Bemerkenswerterweise befassen sich in der Frühzeit des Kinos mindestens so viele theoretische Abhandlungen mit der Pseudo-Sakralität der Institution wie mit der rudimentären „Sprache“ der bewegten Bilder. All die Vorgänge, das Verhängen und Enthüllen des Bildes durch den Vorhang, das Spiel von Dunkelheit und Licht, das immer wieder den Vorgang einer Art von Offenbarung simuliert, die Art von Signalen, die die Wandlung einleiten, wie der Gongschlag, die Anordnung des Publikums, das Schweigegebot – all das geht stets um den entscheidenden Schritt über das vom bürgerlichen Theater Gewohnte hinaus. Während man ins Theater ging, immer auch ein wenig, um selbst gesehen zu werden, um an einem gesellschaftlichen Ereignis teilzuhaben, war das Kino von Anfang an eine Kunst, in der sich die Person in einer anonymen, aber sehr intimen Gemeinschaft verlor, in einem Zustand von Ich-Auflösung, innerer Ekstase, wenn man so will, und auch das erzeugte ein durchaus religiöses Empfinden.

Gemeinschaftlicher Traum

In den USA entstanden die Kinos überdies zunächst an den Orten, die man heute als soziale Brennpunkte bezeichnen würde, in den Arbeitervierteln, in denen ein am Existenzminimum lebendes Proletariat von sozialer und kultureller Verelendung bedroht war. Durch unterschiedliche Emigrations-Schicksale herrschten überdies untereinander heftige Spannungen und Sprachlosigkeit. Die ersten Kinos gab es an den Ecken, wo sich die Branntweinschänken und Destillen befanden, in denen sich die Männer Gesundheit und Menschlichkeit ruinierten und ihre Familien genauso vergaßen wie die bedrückenden Umstände ihrer Arbeit und ihres Lebens.

Das Kino bot nicht nur für viel weniger Geld eine andere, weitaus gesündere Form des Vergessens, es diente auch dazu, diese vom endgültigen Auseinanderbrechen bedrohten proletarischen Familien wieder zusammenzuführen, sie sozusagen in einem gemeinschaftlichen Traum zu vereinen, der vielfältig genug war, um jedem seinen eigenen Stoff zu liefern. Neben einem eher anarchischen Genre wie der Slapstickkomödie, in der sich das neue Tempo und die Aggressivität des Überlebenskampfes widerspiegeln, entstanden zwei Genres, die sehr starke moralische und auch religiöse Impulse in sich bargen. Das ist zum einen das Melodram mit seiner manichäischen Unterscheidung zwischen Gut und Böse, mit seinen verfolgten Jungfrauen und den sozialen Anklagen, in denen hartherzige Fabrikherren, Väter und Verführer durch die Unschuld der jungen Heldin verdammt werden, von der es etwa in David Wark Griffith' „Broken Blossoms“ heißt: „Im Sterben noch schenkt sie der Welt, die so grausam zu ihr war, ein Lächeln“. Und das ist zum anderen der Western, sozusagen ein Nationalepos als work in progress, aber von Anbeginn auch ein religiöses Gleichnis auf die Christianisierung von „Gottes eigenem Land“. Broncho Billy, einer der ersten Stars des Genres, pflegte in seinen Filmen regelmäßig zwischen zwei Gunfights die Bibel aus der Satteltasche zu holen und auch das Publikum mit der einen oder anderen Textstelle in den Zwischentiteln zu erbauen.

In Italien entstand ungefähr zur selben Zeit die erste Monumentalproduktion: „Cabiria“, eine wüste Phantasie von Kampf, Entführung und Opfer aus der Zeit des Dritten Punischen Krieges, und damit ein langlebiges Genre von Filmen, die sich entweder vage an biblische Geschichten anlehnten oder Legenden aus der Zeit des Frühchristentums und der Christenverfolgung aufgriffen. Schon 1912 gab es in den USA die erste Verfilmung des Neuen Testaments unter dem Titel „From the Manger to the Cross“, der unter vielen anderen Cecil B. de Mille's „King of Kings“ (1924), George Stevens' „The Greatest Story Ever Told“ (1965) und Martin Scorsese's „The Last Temptation of Christ“ (1993) folgten.

Von Anfang an ist das Verhältnis zwischen den christlichen Kirchen und dem Kino geprägt von einer Beziehung zwischen Konkurrenz, Mißtrauen und Partnerschaft. In beinahe allen europäischen und in der amerikanischen Cinematographie gelingt es den Kirchen, entweder direkten oder indirekten Einfluß auf Zensurinstanzen und Produktionscodes zu erlangen, und ganz direkt wird der Film als Medium der Missionierung schon in den zwanziger Jahren in Afrika eingesetzt. Billy Graham schuf als eine der tragenden Säulen seiner „inneren Mission“ eine eigene Filmproduktion. Auf der anderen Seite ist die Geschichte des Films auch die Geschichte von Skandalen und religiösen Provokationen, die bemerkenswerterweise, abgesehen von den Sex & Crime-Filmen, zumeist von Filmemachern ausgelöst werden, die wie Theodore Dreyer, Robert Bresson, Ingmar Bergman oder Martin Scorsese selber einen stark christlich geprägten Hintergrund haben.

Kino als Kirche

Aber nicht um dieses spannungsvolle Miteinander und Gegeneinander von Kino und Kirche soll es hier gehen, sondern um die Möglichkeit des Films, in seinen verschiedenen Formen religiöse

Erfahrungen und Riten zu ersetzen. Das Kino, könnte man sagen, ist eine Kirche, die viel gibt und wenig fordert, eine Kirche, die uns die Beichte in der unverfänglichsten Form abnimmt, die eine Gemeinschaft der Gläubigen schafft durch nichts als den gebannten Blick auf die Leinwand, die nicht nur für die Welt, sondern für das Universum gehalten wird. Eine Kirche, die stets vollständige Erklärungen der Welt, der Moral, der Sünde und der Erlösung liefert und sie gleichzeitig auch wieder wie Seifenblasen zum Platzen bringt, so daß die wahre Erlösung immer erst der nächste Film zu bringen verspricht.

Wir können uns dieser Funktion des Kinos (natürlich später auch des Fernsehens) als einer Ersatz- und Parallelkirche zunächst aus einer ganz phänomenologischen Perspektive nähern. Von der architektonischen und organisatorischen Verwandtschaft zwischen Kirche und Kino war eingangs schon die Rede. Sie ist im übrigen bemerkenswerten Wandlungen unterworfen: Auf Phasen der Mythisierung, der „Barockisierung“ von Kinos folgen immer Phasen der Technifizierung und Verarmung. In den funktionalen Schachtelkinos der siebziger Jahre etwa, in denen es nicht einmal mehr einen Vorhang vor der Leinwand gab, in denen die Kinomaschine wie von Geisterhand getrieben ohne menschliches Personal zu funktionieren schien, war das Mythische ganz verschwunden, und entsprechend, als könnte in dieser häßlichen Umgebung auch nur Häßliches auf der Leinwand geschehen, füllten in dieser Zeit Sex-Filme, Selbstjustiz-Thriller und kruder Horror die Filmtheater. Als sich das Kino am Ende des Jahrzehntes aus dieser auch moralischen Verelendung wieder zu befreien begann, verlangte man nicht nur nach anderen Filmen, sondern auch nach anderen Kinos. Es kam zu einer Renaissance der Kino-Paläste und Kino-Tempel. Man kann die Geschichte des Kinos als Abfolge von Sakralisierung und Entwertung sehen, als Geschichte der Entmythisierungen und Remythisierungen. Und manchmal bekamen solche Analogien durchaus unfreiwillig komische Züge: In den Kinos der Franco-Zeit in Spanien mußten, wie in der Kirche, Männer und Frauen getrennt voneinander sitzen, jedes Geschlecht auf seiner Seite, und als in den fünfziger Jahren erste „Aufklärungsfilme“ gezeigt wurden, wiederholte man auch hier diese Prozedur: sozusagen eine „kirchliche“ Anordnung gegen unmoralische Zumutungen.

Heilige Stars

Das Kino, wie wir es kennen, würde nicht funktionieren ohne seine Stars. Schon beim ersten Hinsehen fallen uns signifikante Verwandtschaften zwischen diesen Stars und antiken Göttern einerseits und christlichen Heiligen andererseits auf. Ein Filmstar ist etwas anderes als ein Schauspieler, der für eine Zeit in eine andere Identität und in eine andere Biographie schlüpft. Der Star ist stets auch immer vollkommen er selber. Aus seiner eigenen Lebensgeschichte und den Rollen, die er spielt und die sich zu einer großen Geschichte zusammenfassen lassen, entsteht so etwas wie eine mythische Super-Biographie, die zugleich paradigmatisch ist. Ein Leben, das vielleicht nicht nur als Karriere beispielhaft ist und dem man, in einem bescheidenen Rahmen, nacheifern kann, sondern zugleich ein Leben, das reflexiv ist, das eine Passion, ein stellvertretendes Leiden darstellt. James Dean, um nur ein Beispiel zu nennen, ist ein Modell für jugendliches

Verhalten, das Impulse der Rebellion ebenso beinhaltet wie Impulse der Suche nach Geborgenheit, er ist aber auch, in seinen Filmgeschichten wie in seinem kurzen Leben, eine Gestalt des Opfers. „James Dean died for our sins“ heißt es in einem Pop-Song. In jedem großen Star des Kinos werden wir diese beiden Möglichkeiten finden. Gary Grant, noch ein Beispiel, ist nicht bloß der nette Junge und später der nicht mehr so junge, aber immer noch charmante Mann von nebenan; er ist das Idol einer besonderen Form des bürgerlichen Lebens. Und zugleich muß er stellvertretend für uns immer wieder in die Abgründe dieses Bürgertums sehen, ist dazu verurteilt (zum Beispiel in den theologisch wie tiefenpsychologisch einer Betrachtung wertenden Filmen von Alfred Hitchcock), seine eigene Passionsgeschichte von Mißtrauen, Betrug und Mord zu durchleben.

Kinogeschichten als religiöse Gleichnisse

Wenn also Stars, zumindest mit einem Teil ihres Wesens, so funktionieren wie Heilige, der Kinoraum, zumindest in Teilaspekten, so funktioniert wie ein sakraler Bau, dann werden wir wohl auch die Geschichten, die das Kino erzählt, als religiöse Gleichnisse verstehen können. Wenn wir die Struktur der Kinoerzählungen ansehen, so lassen sie sich in der Regel auf die Form eines dreiaktigen Dramas reduzieren: Zu Beginn geht es um eine Entzweiung, einen inhärent nicht lösbaren Konflikt, der den Helden oder die Heldin auf einen Weg durch mannigfache Gefahren und Prüfungen schickt und an der signifikanten Stelle das Opfer fordert, auf das am Ende schließlich die Erlösung folgt. Das heißt, in der Kinogeschichte, unabhängig davon, welches Genre wir betrachten, geht es in der Regel um zwei miteinander verbundene Ziele: einmal um die Erringung materieller Güter, um das Wiedereinsetzen einer rechtmäßigen Herrschaft, um die Heirat der richtigen Partner gegen alle Widerstände, um die Rettung der Ranch oder um den Sieg, auf der anderen Seite aber auch um die moralische Läuterung, um das Lesen metaphysischer Zeichen, die den Weg weisen, um die Wiederfindung des Paradieses.

Beinahe jede Kinogeschichte läßt sich auf einer Ebene als mehr oder minder säkularisierte Form eines biblischen Gleichnisses lesen. So erzählen Dutzende von Filmen um die Tarzan-Gestalt die Geschichte von der Vertreibung aus dem Paradies, mit einer entscheidenden Inversion: Die Rolle der Schlange spielt in diesen Filmen in der Regel der Vertreter der modernen Zivilisation, und Tarzan und Jane, alias Adam und Eva, müssen durch Aufbietung all ihrer Kräfte immer wieder erreichen, daß sie das Paradies doch erhalten. Eine ganze Reihe von Western erzählt die Geschichte der einander feindlichen Brüder, das Kain und Abel-Motiv, und auch hier gibt es entscheidende Inversionen. Der Gott, der das Opfer des einen der Brüder nicht annimmt, ist in dem patriarchalischen Herrscher, dem Ranchbesitzer und Vater gespiegelt, und Abel schafft es in der Regel, sich gegen Kains Mordimpulse zu wehren, ja dieser ist es am Ende, der durch seinen Tod das Opfer auf sich genommen und damit den neuen Frieden gestiftet hat. Eine Reihe von Science-fiction-Filmen schließlich behandelt das Thema der Apokalypse, wenn auch das Erlösungsmotiv dabei nicht immer so deutlich ist wie in der Film-Version von

„War of the Worlds“, die entscheidend von der literarischen Vorlage von H. G. Wells abweicht: Da ist von den ebenso bösen wie unpersönlichen Marsianern beinahe die ganze Menschheit ausgerottet worden. Als sich eine Handvoll Überlebender vor ihnen in eine Kirche flüchtet, werden sie gerettet, weil sich die außerirdischen Dämonen durch einen simplen Schnupfenbazillus den Tod holen.

Was an diesen Beispielen, zu denen es unzählige weitere gibt, auffällt, ist zugleich die Verwandtschaft mit religiösen Erzählungen und die Signifikanz der Unterschiede:

1. Die Erlösung, auch dort, wo es um einen Opfertod geht, ist keine rein transzendente, sondern eine irdische Erscheinung, sie ist im Leben selbst vorhanden.
2. Das wirkliche, das radikale Opfer wird in der Regel abgewendet, der Held, der so oft Züge eines Erlösers trägt, wird durch ein Ersatzopfer entlastet (die meisten Westernhelden werden geradezu definiert durch das, was sie verloren haben: die Frau, den Besitz, die Heimat) oder durch ein symbolisches Opfer, oder durch ein Opfer, das nicht bis zum Äußersten geht, etwa wenn der Held, wie man so sagt, halbtot geschlagen wird.
3. Die vollständige Entzweiung zwischen dem Menschen und Gott, die endgültige Vertreibung aus dem Paradies wird abgewendet; entweder kann das Paradies wieder durch das Opfer oder Ersatzopfer erhalten bleiben oder aber Held und Heldin finden ein neues Paradies.

Freilich gibt es zu allen diesen Formen auch Ausnahmen: In einem Film wie Sergio Corbuccis „Leichen pflastern seinen Weg“ stirbt der Held in der ange deuteten Haltung des Gekreuzigten, das Böse triumphiert, zumindest materiell, auf der ganzen Linie. Die letzte größere Version des Tarzan-Mythos in Hugh Hudsons „Greystoke – The Legend of the Ape Man“ verweigert ihrem Helden beides, den Übertritt aus seinem natürlichen Paradies in die Welt der Zivilisation und die glückliche Rückkehr. Aber auch ein Western wie John Fords „The Searchers“ beschreibt, daß der Mensch auch deshalb in einem neuen Paradies nicht zu Hause sein kann, weil ihm nicht verziehen wird, daß er es nur erringen kann, indem er andere daraus vertreibt. Science-fiction-Filme wie „Alien“, deren religiöse Motive von Fortsetzung zu Fortsetzung mehr hervortreten, wenden die apokalyptische Bedrohung nicht mehr ohne weiteres ab. Das geforderte Opfer, in dessen Brennpunkt nun bemerkenswerterweise eine Frau steht, ist gerade deshalb so hoch, weil das Böse von den Menschen selber Besitz ergreift.

Theologie des Kinos

In der Regel aber funktioniert die Kino-Legende unserer Traumfabrik im Sinne einer Materialisierung der christlichen Legende, in der zugleich das Schlimmste abgewendet wird und das Opfer oder Ersatzopfer nicht allein auf das Jenseits verweist, sondern auch im Diesseits wirkt. Darüber hinaus wirkt in dieser Legende, die von der profanen „Heiligkeit“ des Stars getragen wird, stets auch so etwas wie ein Erwählungs- und Initiationsritus, und auch hier halten sich Profanierung und Remythisierung die Waage. Dabei spielen Maskierung und Demaskierung

eine bedeutende Rolle. Noch in der albernsten Schülerklamotte stecken die Gleichnisse von Initiation und vom Erkennen der für einen selbst bestimmten Zeichen und Losungen, noch im banalsten Kriminalfilm gelingt die Demaskierung des Schuldigen bei allem Scharfsinn des Detektivs nicht ohne den entscheidenden Hinweis, der nicht selten als Fingerzeig Gottes gedeutet wird.

Meine 1. These also lautet: Ein Gutteil der Wirkung der Geschichten des populären Films entsteht, indem sie sich als Revisionen biblischer Gleichungen zu erkennen geben, als Versionen, die im Vergleich zu den Originalen Erhebliches an Entlastungen und moralischen Umdeutungen enthalten. Während das biblische Gleichnis, vielleicht wie jeder religiöse Text, die Lösung des Konfliktes am Ende immer auf den Leser selbst spiegelt, also in sich offen bleibt, nach Deutung und Klärung verlangt, erscheint die Kino-Story als mehr oder weniger vollkommen gelöst oder verspricht doch wenigstens die vollkommene Lösung für die nächste Fortsetzung. Sie handelt davon, wie ein Erwählter oder eine Erwählte eine Aufgabe erfüllt, die auf drei Ebenen gleichzeitig funktioniert, nämlich auf der cinematographischen Imitation einer konkreten materiellen Biographie, in der zum Beispiel alle Gesetze von Raum, Zeit und Person aus der alltäglichen Erfahrung in Kraft bleiben, zweitens auf einer moralisch-sozialen Ebene, also im Dienst einer Sache, einer Moral, einer Gemeinschaft, einer Gesellschaft usw., und schließlich drittens als symbolischer Akt, der immer auch transzendente Elemente enthält. Ob wir uns nun den ewigen Cowboy wie in „Mein großer Freund Shane“ ansehen oder das halb menschliche, halb maschinelle Wesen in „Der Terminator“, stets vermischen sich bei unseren gewohnten Kino-Gestalten messianische und legendäre Züge. Einen „Savior in the Saddle“, einen Erlöser im Sattel hat die amerikanische Kritik den mythischen Westernhelden genannt, und für den Terminator wurde der Begriff der „Erlösungsmaschine“ geprägt.

These 2 muß also lauten: Jedes Genre des populären Films bildet so etwas wie eine eigene Erlösungsmythologie, eine eigene pseudo-religiöse Ikonographie, einen eigenen Mystizismus und nicht zuletzt eine eigene Variation des Dekalogs aus. Das ist nicht immer so leicht und in seiner naiven Vermischung von Erhabenem und Banalem unfreiwillig komisch wie im Dekalog des Film-Cowboys, der in Hollywood in den dreißiger Jahren aufgestellt wurde und in dem es unter anderem heißt: Ein Cowboy ehrt den Namen Gottes und flucht nie. Ein Cowboy beschützt stets Frauen und Kinder. Ein Cowboy tötet niemals außer in Notwehr. Und: Ein Cowboy hat immer kurzgeschnittene Fingernägel. Aber es gibt in allen Genres so etwas wie letzte Gewißheiten. Wenn eine Safari durch den Todesdschungel marschiert, dann sterben ihre Mitglieder in der Reihenfolge ihrer moralischen Verwerflichkeit. In einem Teenager-Horrorfilm holen sich die Zombies und Monster in aller Regel zuerst die Drogensüchtigen, dann die Gewalttätigen, dann die Promiskuitiven; von Anfang an können wir sicher sein, daß als einziges Paar den dämonischen Spuk die eiserne Jungfrau und der strebsame Junge überleben werden, die sich obendrein im entscheidenden Moment des einen oder anderen christlichen Symbols zu bedienen wissen. Im klassischen Horrorfilm werden Kreuze, Rosenkränze und Weihwasser ungefähr so verwendet, wie der Cowboy seinen Revolver

benutzt. Doch der moderne Horrorfilm seit den siebziger Jahren geht mit christlichen Symbolen und Mythen oft sehr viel subtiler um. Zum Beispiel steht in neuen Vampirfilmen nicht mehr die Vernichtung des blutsaugenden Ungeheuers im Vordergrund, sondern seine Erlösung. Der Vampir, mag das auch heißen, ist nicht mehr so sehr und allein die Gestalt, die uns bedroht – der vorchristliche Dämon – er ist uns nun vielmehr in dieser Sehnsucht nach Erlösung ausgesprochen nah. In einem so explizit religiösen Exemplar des Genres wie Abel Ferraras „The Addiction“ verwandelt sich in einem qualvollen und doch ergreifenden Prozeß ein weiblicher Vampir (in den unschwer zu erkennen drei Sünden projiziert sind: das gleichgeschlechtliche Begehren, die Droge, und die Sünde des bösen Wissens, der atheistischen Philosophie) in einem Krankenhaus unter dem Zeichen des Kreuzes in eine reuige Sünderin. Aber die Grundauseinandersetzung im Genre geht stets zwischen Mächten der Finsternis und Mächten des Lichtes, zwischen dem formlosen Grauen und wohldefinierten Zeichen. Schließlich könnte man in der Dämonologie des Genres stets auch eine Abhandlung darüber sehen, wie das Böse in der Welt wirkt und warum es das tut. So entsteht eine Art Theologie ex negativo, die der scheinbar willkürlichen Grausamkeit des Genres doch immer wieder ihren Sinn gibt.

These 3: Alle Handlungen, alle Zeichen und alle Wahrnehmungen im populären Film sind, im selbstgewählten Rahmen, sinnerfüllt. Was ich sehe, ist nicht die zufällig sich vor mir entfaltende, endlos suggestive Welt, sondern die vorformulierte Bedeutung. Jedes Ding hat seine Beziehung in seiner eigenen Mythologie und steht niemals einfach für sich. In einem deutschen Heimatfilm etwa steht der Berg für eine ewige Kraft, die den einzelnen Menschen in seiner Beschränktheit definiert; je höher seine Helden auf ihre Berge hinauf kraxeln, desto überlebensgrößer werden auch ihre Gefühle, Liebe ebenso wie Haß. In einem amerikanischen Actionfilm dagegen bedeutet ein Berg vor allem einen großen Haufen Probleme, die es zu überwinden gilt, aber auch in dieser pragmatischen Form ist er eine Figur der Bewährung. In einem Western von John Ford wiederum können die großen Tafelberge von Death Valley, auf die nie ein Mensch steigen wird, perfekte Bilder für die Verlorenheit der Menschen sein, „Kathedralen des Nichts“ habe ich sie einmal genannt. In dieser Sinnerfülltheit jedes Bildelements gleicht der populäre Film der klassischen sakralen Kunst, die in all ihren Abschweifungen, ihren phantastischen Ausschmückungen doch immer wieder auf die Konstruktion der eigenen Kosmologie zurückführt, und widerspricht entschieden ihrem Widerpart, einer naturalistischen oder analytischen Ästhetik, die sich für die Dinge der Welt interessiert, weil sie da sind, und nicht, weil sie bedeuten.

These 4: Man kann also im Grunde jedes Genre des populären Films als eine Ableitung christlicher Heilslehre betrachten, die einer bestimmten Form der Bearbeitung unterzogen worden ist, zu deren Elementen etwa das Vermeiden oder Ergänzen des Opfers, die Vergebung der Sünden noch auf ein Diesseits hin, die Vereinfachung und Vereindeutigung der Symbolik, die stellenweise Profanierung, die Verminderung des moralischen Drucks und vieles andere gehören. Es ist eine Erzählform, die so gut wie keine christliche Verpflichtung enthält und auch für Nicht-Christen in einer

Kultur funktioniert, deren Techniken und Wahrnehmungen über Jahrhunderte hinweg vom Christentum geprägt sind. Im übrigen hat sich auch hier das Christentum missionarisch und keineswegs immer sympathisch über die Welt verteilt. Der Siegeszug etwa der chinesischen Actionfilme aus Hongkong hat erheblich damit zu tun, daß sich Autoren und Regisseure durchsetzten, die auf christlichen Schulen erzogen wurden und christliche Symbole und Mythen gegen die traditionellen konfuzianischen und taoistischen Werte setzten.

Heidenspaß

Und doch ist auf der anderen Seite das Kino auch immer ein Heidenspaß. Das heißt, mit seiner Hilfe gelangen wir auch in die Zeit und in den Zustand vor der Christianisierung zurück, archaische und barbarische Formen der Beseelung, Totem und Tabu, die Naturbeseelung, der Fetisch, Vielgötterei können unseren Blick bestimmen. Das geht gewiß sehr viel tiefer als nur bis zur märchenhaften Herbeizitierung antiker Götter oder barbarischer Kulte. Wenn das Kino seine ureigene, mythische Erzählweise anwendet, dann verläßt es auf einer seiner vielen Erzählebenen definitiv die christliche Kosmologie. Statt sich auf den einen, ewigen und unfehlbaren Gott zu beziehen, schafft sich der mythische Held in seiner Reise, in seinem Kampf seine Götter selber, die, wie der Held, stetem Wandel unterworfen sind. Überdies stellt der Mythos des Kinos der christlichen Vorstellung von der Organisation der Zeit eine eigene gegenüber. Die christliche Zeitrechnung ist vollkommen linear, sie reicht, grob gesprochen, von der Erschaffung des Menschen nach dem Ebenbild Gottes bis zum Tag des Jüngsten Gerichtes, an dem wieder die Ewigkeit beginnt, oder anders gesagt, das Nichts. Und sie wird in jeder Biographie wiederholt in der Abfolge von Geburt, Leben (der „Durchquerung des Jammertales“, wie es beinahe filmisch heißt) und Tod. Die christliche Biographie ist die Geschichte einer Prüfung, einer eindeutigen Entwicklung des Menschen von der Geburt bis zum Tod, eine Abfolge von einmaligen, unwiederbringlichen Entscheidungen, die seinen Wert vor dem Angesicht Gottes und für das Jenseits bestimmen, wenn auch im „neuen Bündnis“ das Prinzip der Gnade in Konkurrenz zu dem Prinzip der mathematischen Aufrechnung von Schuld tritt. Dieser linearen Zeitauffassung, die sich in unserem Alltag ebenso widerspiegelt wie in der Organisation von Technik und Ökonomie, setzt die antike oder orientalische, die mythische Auffassung eine kreisförmige Organisation der Zeit, das Prinzip der ewigen Wandlung und ewigen Wiederkehr entgegen. Die Phantasie von der Reinkarnation ist dem Kino sozusagen schon von seiner Ästhetik und Technik her vertraut, und mit ihr gemeinsam entwirft das Kino seine eigene Religion: Es ist eine Welt, die von Halbgöttern und Dämonen bevölkert ist, in der es nicht die strikte Scheidung von Höllischem, Irdischem und Himmlischem gibt, sondern wo sich die Bereiche beständig vermischen, wo die Eindeutigkeit der Biographie und der Person selber, die die christliche Vorstellung als notwendiges Medium der Erlösung sieht, beständig in Frage gestellt, wo Spiegelbilder lebendig werden, ja Bilder wirklicher als ihre Originale sind und Sterben nichts unbedingt Endgültiges sein muß.

These 5: Die Genres des populären Films bilden Varianten aus, die christliche Paraphrasen bieten und die zugleich

vor-christliche oder nicht-christliche religiöse Symbole und Phantasien genießen lassen. Dieser Vorgang ist keineswegs als revolutionär oder ketzerisch angelegt, denn unsere Kulturgeschichte handelt ja von nichts anderem als davon, wie das Christentum andere Formen religiöser Weltvorstellungen erobert, überlagert, rationalisiert, aber nie vollständig eliminiert hat. Es kommt darin also viel weniger das Fremde als das Tieferliegende, das Verdrängte zum Ausdruck: eine Sehnsucht nach fundamentalen, symbiotischen, wenn man so will auch kindlicheren religiösen Erfahrungen und eine weniger komplexe Bedeutungslehre. Natürlich spielt dabei auch die kulturgeschichtliche Befindlichkeit eine Rolle. Ein Film wie „Excalibur“, der in die Artus-Sage die Trauer um den Verlust einer ganzheitlichen, mystischen Welterfahrung spiegelt und ein Unbehagen über das Heraufziehen der christlich-rationalistischen Weltsicht, wäre ohne die spirituellen und esoterischen Strömungen in unserer Kultur kaum denkbar. Und das anhaltende Vergnügen des Kinos an Zeitreise-Geschichten und ihren Paradoxien verdankt sich nicht zuletzt einem postmodernen Zweifel an der Eindeutigkeit von Biographie, Person und Raum/Zeit-Beziehung.

These 6: Im populären Kino begegnet uns also eine sich beständig wandelnde Welt, die sehr stark von christlichen Symbolen und Phantasien durchsetzt ist, die freilich in jeweils eigenen Kosmologien, Heilslehren und apokalyptischen Visionen eingebaut sind. Man könnte sagen, jeder Film, jedes Genre, jede Serie funktioniert im Grunde schon in sich wie eine Sekte. Nur baut der Film in der Regel das theologische Gebäude, das er errichtet, auch selber wieder ab; ein Film, könnte man sagen, ist ein religiöses Ereignis, an das man sich hinterher nicht mehr erinnert. Was verbirgt sich schließlich schon hinter Floskeln wie „man hat sich gut unterhalten“, „man war ergriffen oder fasziniert“? Das Happy Ending ist also auch in religiöser, nicht nur in moralischer Hinsicht, eine Art Notausgang für die Seele. Diese Welt ist zugleich aber auch erfüllt von vor-christlichen und nicht-christlichen Elementen, nicht nur auf der Ebene des Gezeigten, also bei Symbolen, Riten, Mythen etc., sondern auch auf der Ebene des Zeigens selber, als Überschreitung des Eindeutigkeits-Gebots, als kreisförmiger statt linearer Erzählweise, als Enträumlichung der Passion.

Realismus und Psychologie

Nun gibt es im Kino aber noch eine dritte Wahrnehmungsform, nämlich die des mechanischen und psychologischen Realismus. Diese Wahrnehmung geht von der Autonomie der Erscheinungen und ihrer Beziehungen im Newton-Kosmos aus und erklärt jedes Ding und jede Person aus sich selbst heraus. Wenn wir eine Dampflokomotive durch die Gegend fahren sehen, dann kann das Kino dies aus sehr unterschiedlichen Perspektiven zeigen; in einem Western kann eine solche Dampflokomotive tatsächlich wie ein „stählernes Roß“ erscheinen, wie sie die Indianer bezeichnet haben, und daher ein durch und durch mythisches Gefährt bleiben. Ebenso gut aber kann uns eine simple Schnittfolge – die Dampflokomotive in Bewegung, Schnitt, der schwitzende Heizer, der Kohle in den Kessel schaufelt, Schnitt, Dampf, der aus dem Ventil tritt, Schwenk auf die Räder – einen eindeutigen Erklärungszusammenhang für das Funktionieren des Gefährtes liefern. Nicht anders geht es

uns mit den Personen im Film. Wenn ich frage, warum ein Cowboy dies und jenes tut, dann gibt der klassische Film des Genres eine einfache Antwort: Ein Cowboy tut das, weil Cowboys das immer tun. Ein Film aus den sechziger Jahren wird ganz anders vorgehen, etwa in einer langen Rückblende eine problematische Beziehung zum Vater, eine Demütigung durch die Dorfgemeinschaft, den Verlust einer Liebesbeziehung beschreiben, um mir die Antwort nahezu legen: dieser Cowboy tut dies und jenes, weil er diese und jene Defizite in seiner Biographie zu bereinigen hat. Diese Autonomie des Individuums kann sich zu den beiden anderen, den christlichen und den magischen Erklärungszusammenhängen durchaus ketzerisch verhalten, ebenso denkbar freilich ist, wie im richtigen Leben, eine funktionierende, ein wenig undurchsichtige Balance zwischen magischen, religiösen und materialistischen Impulsen.

Weil nun aber alle drei Impulse in der Regel in offener Form dargeboten werden, ist es möglich, einen Film auf sehr unterschiedliche Weise zu sehen. Ein Kind zum Beispiel mag anders, vielleicht magischer sehen als ein Erwachsener. Es ist aber auch möglich, sich sozusagen seinen eigenen Wahrnehmungscocktail zu mixen. Im Extremfall – etwa in einem Gangsterfilm von John Woo oder Martin Scorsese – kann ich ebensogut alle religiösen Aspekte ignorieren und erlebe einen packenden, womöglich sozialkritischen Actionfilm, oder ich lasse alle materialistischen Erklärungsmodelle beiseite und sehe ein vollständig ausgebildetes religiöses Gleichnis.

Im anderen Fall aber, und der Zeichentrick aus den Walt-Disney-Studios ist wohl ein solcher, greifen die einzelnen Aspekte so sehr ineinander, daß so etwas wie ein semiologisches Super-System entsteht, von dem ich zwar auch den einen oder anderen Aspekt mehr oder weniger genießen bzw. ignorieren kann, dessen mythisch-ideologische Mitte ich aber nicht mehr zu rationalisieren imstande bin. Der Disney-Zeichentrickfilm, im übrigen auch das kommerziell erfolgreichste serielle Produkt der populären Kultur, läßt sich möglicherweise definieren als besonders avancierte Art von „Pop-Religion“.

2. „Disneyanismus“ als Pop-Religion

Zunächst scheint der Disney-Film nichts anderes als die jeweils technisch fortgeschrittenste Form des Märchenerzählens, und wie wir mittlerweile wissen und der manifesten Brutalität einiger ihrer Beispiele zum Trotz: Kinder brauchen Märchen. Sie sind ein bedeutendes Element der Öffnung des Ich zur Welt und von keinem anderen Sinnsystem vollständig zu ersetzen. Das, was im Märchen eher verborgen, in den tieferen Schichten des Bewußtseins geschieht, das tritt in den Disney-Filmen offener und auf eine zuweilen sehr amerikanisch-religiöse Weise in den Vordergrund: Immer geht es da um einen Prozeß der Ablösung, der Initiation, um einen Schritt aus der symbiotischen Geborgenheit des Kindes. *Die fundamentale Erfahrung ist in den Disney-Filmen nicht nur die Bedrohung, sondern vor allem die Einsamkeit. Sie beantworten die Frage: Was geschieht,*

wenn ich in Gefahr gerate und Vater und Mutter sind nicht da, um mir zu helfen? Vielleicht erklärt diese Schlüsselsituation, warum es bei so vielen Menschen auf die Frage, wann man begonnen hat, das Kino zu lieben, und wann man sich im Kino zum ersten Mal tief gefürchtet hat, dieselbe Antwort gibt: bei „Bambi“, „Dumbo“, „101 Dalmatiner“, „Der König der Löwen“...

Regression und Reifung

Gefahr und Einsamkeit werden im Grunde immer auf die gleiche Weise überwunden: Im Augenblick der tiefsten Verzweiflung, der vollständigen Trennung des Kindes von den Eltern, erscheinen Freunde. Meistens sind das keine wirklichen Problemlöser, sondern eher kauzige Gestalten, Außenseiter zwar, aber solche, die es sich in dieser Situation durchaus gemütlich gemacht haben, kleine Lebenskünstler, Aufschneider, Träumer. Sie bringen die Heldin oder den Helden wieder zum Lachen, weisen einen Weg ins kleine Glück, verbreiten das wohlige Gefühl: du bist nicht allein. Außerdem sind es in der Regel kleine Hedonisten, die ans Essen, ans Tanzen, ans Schlafen und Spielen erinnern. Ihre „Religion“ ist vorchristlich und vorkapitalistisch; verhalten sie sich selber wie ein Totemtier zum Helden, so ist ihnen die Welt umgekehrt eine unendliche beseelte und darum freundliche. Sie sind zeitlos, nicht zuletzt, weil sie keinen Vatergott kennen, Geschichte ist ihnen ebenso suspekt wie Arbeit.

Aber diese neuen Freunde reichen auf Dauer nicht aus, den Verlust der Eltern zu ersetzen. Die Gefahr ist nicht gebannt, das Böse nicht besiegt, das Paradies nicht mehr wirklich hergestellt. Etwas mahnt sie an eine beinahe vergessene Pflicht. Die Tage der unbekümmerten Spiele sind vorbei. So müssen also Heldin oder Held zu jener Tat finden, in der sie ganz buchstäblich über sich hinaus wachsen. Dies ist häufig einer jener Momente, in denen Disney-Filme so leicht von der Magie in die Ideologie umkippen: Wie ist der Feind beschaffen, ohne den die Rekonstruktion des Paradieses offenbar nicht gelingen will? Und ist am Ende wirklich nur die Akzeptanz puritanischer Moral die Garantie für die Heimat, die der Film gebildet hat? Tatsächlich tut der Held des Disney-Zeichentrickfilms, wo er sich auf seine Pflichten besinnt, wo er wieder in die hierarchischen und familiären Traditionen tritt, nicht nur den Schritt der Anpassung des fröhlich-anarchistischen Kindes zum verantwortungsbewußten und arbeitenden Bürgermenschen, sondern auch den Schritt von der Magie zur Theologie. Die vorher so vielfältigen Zeichenwelten reduzieren sich auf wenige Symbole, und diese verbinden aufs perfektste Macht und Glauben.

Die immer neue Variation der „Disney-Weltformel“ ist das global lesbare, reduzierte und modernisierte Super-Märchen für das Leben in der „freien Marktwirtschaft“, eine Super-Religion (in der christliche Erlösungsmythologie mit Reinkarnationsvorstellungen, Tao, Totem und Tabu miteinander korrespondieren) und eine Super-Ideologie von der familiären und sozialen Rückbindung des Individualismus. Es ist keine bloße Folgeerscheinung, sondern entspricht dem Wesen des Disneyanismus, daß jeder Film einen ikonographischen Regen über die Märkte bringt: Comics, Bücher, Schlafanzüge, Trinkbecher, Speiseeis, Fast-Food („Burger King“ hat unter Benutzung der „König der Löwen“-Bilder

den Umsatz mehr als verdreifacht), Schulhefte, Kaugummi – alles bietet ein wenig oder etwas mehr Teilhabe am großen Erlösungs- und Heimatkomplex. Zumindest etwas von seiner magischen, religiösen Kraft hat Disney damit den Geld- und Warenkreisläufen übermittelt, deren Grausamkeit wir ohne solch semiotisches Beiwerk vielleicht gar nicht mehr gewachsen wären.

In der Pop-Religion des Disneyanismus geht es zunächst um die Befreiung des Infantilen, und was in „Mary Poppins“ oder „Peter Pan“ angesprochen ist, nämlich daß auch der erwachsene Mensch nur glücklich und gerecht leben kann, wenn er das Kind in sich anerkennt, das findet sich auf neue, modernisierte Art etwa bei Steven Spielberg, der in gewisser Weise Disneys Arbeit fortsetzt. Die zentrale Aufforderung dieser Pop-Religion reduziert sich dabei auf eine Mischung aus Hoffnung und Drohung: ... wenn ihr nicht werdet wie die Kinder.

Sense of wonder

Es konstituiert sich in den Disney-Filmen und im Disneyanismus der populären Kultur neben dem Realitätsprinzip, das in der Regel abgelehnt wird, wenn es sich um eine allzu starke Kraft handelt, und dem Lustprinzip, das in den komischen Nebenfiguren behandelt, aber ebenso als ungenügend abgelehnt wird, ein drittes Prinzip, der sense of wonder, das Wunderprinzip. Es zeigt sich zunächst darin, daß nicht objektive Naturgesetze, sondern subjektive Empfindungen über die Bewegungen und Ereignisse entscheiden. Eine Figur, die über einen Abhang läuft, geht so lange auf der Luft weiter, bis sie den Abgrund unter sich bemerkt. Und dann kann es ihr immer noch gelingen, den rettenden Berg zu erreichen, wenn ihr die Angst gleichsam Flügel verleiht. Dieser Sinn für das Wunder aber kommt noch mehr in einer Art von Erwartung zum Ausdruck, die immer nach oben gerichtet ist: Die Zeichentrickfiguren wie die Realfiguren, etwa in „Mary Poppins“, haben einen ganz spezifischen disneyanischen Blick, staunend in der Diagonale nach oben gerichtet, der eminent an die Blicke erinnert, die in der volkstümlich religiösen Grafik die gläubigen und betenden Kinder einnehmen. Nur gibt es kein wirkliches Objekt, weder eine Gotteserscheinung noch einen Altar, auf den dieser Blick gerichtet ist, sondern er geht in eine freilich vollkommen zeichenhafte Natur, die sich als Macht offenbart.

Der klassische Disney-Film teilt sich in drei Grundmodelle.

- Das erste entsteht, wenn in eine enge Kinderstube, die von einer drückenden Vater- oder Muttergestalt unter dem Realitätsprinzip auf die Ökonomie ausgerichtet erscheint – wie in „Peter Pan“ oder „Mary Poppins“ –, ein phantastisches Wesen eindringt, das die kindlichen Phantasien wieder freisetzt.
- Das zweite Modell handelt von der Trennung des Kindes von den Eltern und seiner gefährvollen Reise sowie einem Prozeß der Menschwerdung wie bei Pinocchio, der auf sein Gewissen, auf seine Seele zu hören lernen muß, bis er aus einer hölzernen Puppe ein wirkliches Kind werden kann. Wohl gemerkt, ein Kind!
- Ein drittes Modell handelt von vorgeblich erwachsenen Wesen, die sich auf ein kindliches Spiel einlassen – wie

Robin Hood oder die sieben Zwerge in „Schneewittchen“.

Immer geht es darum, einen Familienroman zu reparieren und zugleich eine verlorene Unschuld wiederzufinden. Die Handlung entspricht dabei einer Suche nach dem verlässlichen Sinnsystem. Man könnte sagen, ein Disney-Film spielt in der „Befreiung“ und zugleich „Läuterung“ von Kindern und Erwachsenen die ganze Religionsgeschichte, vom urtümlichen Animismus über Begegnungen mit verschiedenen Religionen, von Reinkarnationsvorstellungen, von ekstatischen Zaubern, spirituellen Erfahrungen im Tanz bis schließlich zum Christentum und darin wiederum von einer mystischen Erfahrung zu einer sehr puritanischen Ethik durch. Dieser Prozeß der religiösen Klärung ist identisch mit dem Prozeß des Erwachsenwerdens und der Ordnungsstiftung. Der große Erfolg von „König der Löwen“ scheint mir darin zu liegen, daß er diesen religionsgeschichtlichen Schnelldurchlauf, den nahezu alle Disney-Filme bieten, auf eine besonders konzentrierte und mit ein wenig New-Age-Spiritualität versetzte Weise vorführt.

3. Prädestination und Reinkarnation: Der Mythen- und Religionsmix von „The Lion King“

Die Befreiung der Kindheit im „König der Löwen“ steht im Zeichen der Paradoxie. In den Zauberwald, in den noch der Mowgli des „Dschungelbuches“ mit endlosem Erfahrungshunger und dem sense of wonder gelangt, kommt der kleine Löwe Simba mit der Erfahrung der Schuld. In verräterischer Absicht wird ihm das ödipale Drama, die Schuld am Tod des Vaters, angelastet, von der er selbst fest überzeugt ist. Das ist es, was ihn sozusagen zu einer ewigen Kindheit verdammen würde, wie alle Disneyfiguren. Auch Peter Pan ist einer, der seinen Vater abgeschafft hat, und die Verstümmelung seines lächerlichen Widersachers, Captain Hook, weist nicht allzu dezent auf die psychosexuellen Nebenbedeutungen hin. Anders als bei seinen Vorgängern aber ist für Simba die Zeit der ewigen Kindheit relativ kurz und nie wirklich glücklich, und seine Totem-Tiere, das beständig fuzende und dumme Warzenschwein und der altkluge, plappernde Affe, weisen nur zu deutlich auf die zu überwindenden Defizite der Kindheit hin.

Wandel der Kindheit

Man kann einen tiefgreifenden Wandel in den Disney-Filmen der letzten beiden Jahrzehnte beobachten, der sowohl soziokulturelle als auch religiös-mythische Aspekte aufweist. Die Phase der Kindheit oder der Rückkehr zur Kindheit, in der Religion nicht etwas ist, was man glaubt, sondern etwas, das man lebt, wird immer kürzer und zweifelhafter. Um Absatz zu garantieren, aber auch um kultureller Veränderung zu entsprechen, richteten sich die Disney-Produkte der letzten zehn Jahre eben nicht mehr an die

Kinder bzw. an die Sehnsucht Erwachsener nach Kindheit, sondern sie versuchen vielmehr eine Art Überzuckerung der Anti-Kindheit zu erreichen. Auf der zeichnerischen Ebene zeigt sich das in einer gar nicht mehr so vorsichtigen Verabschiedung des Kindchenschemas. „Pocahontas“ ist schon als mythische Vollenderin einer trügerischen nationalen Versöhnung mit der eigenen Geschichte so etwas wie eine animierte Barbie-Puppe, die ja ihrerseits darauf verweist, daß sich die Verhältnisse im Reich der Kindheit gewandelt haben. Man setzt sich in diesem Spiel nicht mehr an die Stelle der Mutter, die die Puppe als Kind pflegt, sondern man wird zum imaginären Regisseur einer Soap Opera und eines perfekten sozialen Lebensmodells, komplett mit allen notwendigen Konsumartikeln, die man zum Leben in Suburbia benötigt. Auch deshalb kann der Disney-Film nicht mehr so sorglos ins Neverland zurückkehren.

Der Abschied von der Kindheit, der vordem am Ende ebenso notwendig wie bedauerlich war, ist nun das zentrale Thema geworden. Tatsächlich kann die Befreiung der Kindlichkeit auch deswegen kein wirkliches Glücksversprechen mehr sein, weil die Alltagswelt, vor allem die mediale, eine so umfassende Infantilisierung bereits bewirkt hat. Vater und Mutter müssen weder akzeptiert noch überwunden werden, sie führen die Kinder weder in den Märchenwald noch verstricken sie sie ins Isaak-Opfer. Sie schlafen vielmehr vor dem Fernseher, in dem eine schwachsinnige Gameshow läuft. In den neuen Geschichten von Donald Duck ist es nicht mehr der Vater, der den Kindern den Fernsehkonsum verbieten will, wie früher, es sind vielmehr die Kinder, die sich über den Fernsehkonsum „des Alten“ aufregen.

Man kann also beobachten, daß das Märchenhafte sich beinahe in sein Gegenteil verkehrt hat; an die Stelle der Angstlust-Phantasien vom Verlust der Eltern ist eine Art Rekonstruktionsversuch getreten. In den „Zurück in die Zukunft“-Filmen zum Beispiel muß Marty McFly immer wieder in die Vergangenheit reisen, um seinen eigenen, schwächlichen Vater dazu zu animieren, sich gegen den Widersacher zur Wehr zu setzen und sich an die Mutter heranzumachen. Noch deutlicher scheint diese Phantasie im „König der Löwen“, wo die Handlung bereits mit dem kindlichen Wunsch beginnt, selber Vater und König zu werden, der dann, durch das böse Spiel der Widersacher, einen ungeheuren Schuldkomplex auslöst. Diese Schuld, nicht die Lust ist es, die den kleinen Helden zur Naturreligion der Zeit- und Geschichtslosigkeit führt und ihn, nebenbei, seiner Bestimmung so weit entfremdet, daß er auf das Fleischfressen verzichtet, was hier ganz und gar nicht paradiesisch gedeutet wird. Er kommt wahrhaft zu sich selbst erst, als er in sein Reich zurückkehrt, die Schuldigen bestraft und selber Vater und König wird. Das Schließen des Kreises ist in diesem Fall nicht Alternative zur linearen Erzählung, sondern die Erfüllung hierarchischer Folge. Auch die Reinkarnationsvorstellungen, die in dem Film spuken, scheinen sich einem Ziel unterzuordnen, dem Prinzip der Königs- und Vaterherrschaft. *Die Super-Religion, die der Film am Ende aus christlichen, totemistischen und animistischen Formen geschaffen hat, besteht aus nichts anderem als aus der Einheit von familiärer, weltlicher und geistiger Macht.* Wenn man den Film „König der Löwen“ auf einer tieferen Schicht betrachtet, beinhaltet er als Modell die Verweigerung einer wirklichen Erneuerung, die Verweigerung aber auch einer

direkten und subjektiven Religiosität und schließlich, darin unseren vorherigen Modellen gehorchend, die Verweigerung des Opfers und seine Ersetzung durch die Strafe. Man könnte, vielleicht ein wenig überspitzt, sagen: „Der König der Löwen“ handelt von einer Kultur, die das Angebot eines neuen Bundes, die ein „Neues Testament“ verweigert, um kräftig und glücklich auf die Restauration der alten Gesetze zuzuarbeiten, wobei offenbar jedes religiöse Mittel recht scheint.

Damit ist die Pop-Religion – und deshalb wie aufgrund ihrer schieren ökonomischen Verbindlichkeit verdient sie auch unsere Kritik – in ein eindeutig reaktionäres, fundamentalistisches Stadium eingetreten. So legitim es scheint, den theologischen und moralischen Zumutungen in ein Reich zu entkommen, in dem religiöse Zeichen und Wunder sozusagen beliebig abrufbar sind, in dem man sich, und sei's für zwei Stunden, seine eigene Heilslehre zusammenbasteln kann, so kathartisch es sein kann, auch in die tieferen Schichten von Kultur und Unterbewußtsein zu gelangen, die Welt noch einmal aus der Perspektive des Kindes zu sehen, für das es noch keinen Unterschied zwischen Symbol und materieller Wirklichkeit gibt, so bedrohlich ist doch auch die Verwendung des semiologischen und moralischen Breis in einer Pop-Religion wie dem Disneyanismus, wenn es darum geht, Machtstrukturen metaphysisch aufzuladen.

Die ersten Szenen des Films

Versuchen wir vor diesem Hintergrund eine kritische Lektüre des Films „König der Löwen“. Schon die pre title-Sequenz konstruiert das mythische Modell für die Erzählung. Sie schildert eine zugleich weltliche und religiöse Zeremonie, die öffentliche Initiation des neugeborenen Königs der Löwen und damit beinahe aller Tiere. Die Wege zwischen den Auserwählten und den Gläubigen sind wie in den meisten Disney-Filmen aber auf besonders augenscheinliche und dramatische Art im „König der Löwen“ durch zwei Diagonalen charakterisiert: Der gläubige Blick definiert als Diagonale die Linie von links unten nach rechts oben – nach dem Modell unserer Bildwahrnehmung also die Richtung aus einer erdhaften Gegenwart/Vergangenheit hin zu einer transzendental erhöhten Zukunft. Der Blick und die Bewegungsrichtung des Auserwählten beginnt schon in der Schicht des Erdhaften, als wäre da gar kein Gedanke an Verdammnis denkbar, und richtet sich von Mitte rechts nach links oben, also von der erdhaften Zukunft in die Erhabenheit der Vergangenheit.

Die beiden Diagonalen definieren vollständig den Raum. Der imaginäre Schnittpunkt liegt indes im oberen Bilddrittel. In der Inaugurationsszene am Anfang sehen wir sehr genau diese Diagonalen, durchbrochen lediglich von vertikalen Bewegungen auf uns zu, die dem Raum die notwendige Tiefe geben.

Circle of Life

*From the day we arrive on the planet
And blinking, step into the sun
There's more to see than can ever be seen
More to do than can ever be done
There's far too much to take in here
More to find than can ever be found
But the sun rolling high
Through the sapphire sky*

Keeps great and small on the endless round

*It's the circle of life
And it moves us all
Through despair and hope
Through faith and love
Till we find our place
On the path unwinding
In the circle
The circle of life*

Während das Lied sozusagen den Glaubensinhalt verbalisiert, mit den Kernpunkten des Lebens als ewigem Kreis und dem „Gesetz der Natur“, erhalten wir unsere Sympathie und Identifikationen erst über einige Retardierungen. Der Vogel, der allen anderen Tieren vorausgeflogen ist, deutet zunächst eine Anbetungshaltung an, die sich dann freilich in einer höfischen Verbeugung elegant auflöst. Später werden wir seinen Namen und seine Funktion erfahren und darin auch seine herausgehobene Stellung; es ist Zazu, der als Zeremonienmeister und Erzieher am Hof des Königs der Tiere fungiert. Komplementär dazu weicht die versteinerte, heroische Mimik des Löwenkönigs (Mufasa) auf und wird zu einer freundschaftlichen Erwidernng des Grußes.

Die eigentliche Erleuchtung und die eigentliche Ehrfurcht aber gilt dem Ankommen des schamanischen Pavians, vor dem die anderen Tiere buchstäblich die Häupter senken und der von Licht hervorgehoben ist. Ihm ist überdies eine andere Bewegungsrichtung zugeordnet, nämlich die Diagonale von links oben in die Bildmitte, was durch die langen Schatten noch bestätigt wird. Sowohl diese langen Schatten als auch die milden Brauntöne der Farben weisen darauf hin, daß man sich sozusagen am Abend eines Tages befindet. Dieses Licht entspricht im übrigen nicht nur dem in den Kirchenkrippen. Auch in der von sehr verschiedenen Regisseuren ausgeführten Bibel-Verfilmung der Jahre 1993 und 1994 zum Beispiel ist über die verschiedenen Stilformen hinausgehend darauf geachtet, daß das Licht gleich mild und abendlich ist. Im Abendlicht begegnen sich sakrale und sentimentale Gefühle. Die Sonne steht ziemlich tief im Westen. Das steht nur scheinbar dazu im Widerspruch, daß im allerersten Bild die Sonne aufgegangen ist. Tatsächlich beschreibt der Weg der Tiere zu ihrem Herrscher und/oder Erlöser auch den Tag der Schöpfung; die Erlösung kommt vor der Nacht.

Der Liedtext spricht als erstes von einem Erlebnis von Geburt an, „wenn wir uns zur Sonne drehen“, und dieses Wir ist sehr wichtig; es handelt sich eben nicht um eine Fabel, also ein mechanisches Nachspielen menschlicher Verhaltensweisen durch Tiergestalten, sondern um ein umfassendes Naturerleben. Mit dem Blick zur Wärme, den im Bild die kleine Giraffe für uns vollführt, kommt der Text sogleich auf die Notwendigkeit der damit verbundenen Transzendenz: „Es gibt mehr zu sehen, als man je sehen kann – mehr zu tun, so viel mehr zu verstehen“. Das scheint beim ersten Hinsehen nicht viel mehr als ein etwas unbeholfen aufgeblasener Schlagertext, dem einen Sinn zu unterlegen eher müßig ist. Er definiert aber im nächsten Satz, „Das Leben ist ein Wunder, alles neu, alles endlos so weit“, genau den Erfahrungshorizont des Kindes: die Welt ist unendlich und unendlich suggestiv, wie Roland Barthes sagen würde. Aber genau in der musikalischen Auflösung des Liedes wird diese Unendlichkeit wieder zurückgenommen und einer ehernen Ordnung unterworfen, für die der goldene Kreis der Sonne

als Zeichen dient. Die räumliche – und sagen wir kognitive – Unendlichkeit der Welt wird widergespiegelt in einer ebenso endlosen Wiederkehr des Immergleichen. Die Quintessenz ist, daß dieses Kreisen das „Gesetz der Natur“ sei, eine Vorstellung, die uns philosophisch, spirituell und auch ideologisch durchaus nicht so eingängig und unverdächtig erscheinen mag, wie es die gesamte Szene uns suggerieren will. Nun verstehen wir auch den Tagesabschnitt als einen bedeutenden Teil des Kreisens, einen Tag, einen Halbkreis der Sonne, hat es gedauert, bis der Pakt zwischen den Tieren und ihrem wiedergeborenen König geschlossen ist. Daß wir „dem Gesetz der Natur geweiht“ sind, unterwirft uns bereits. Genau in dem Augenblick, wo der Text diese Stelle erreicht, erscheint auch das Subjekt dieser Weihung, der Schamane Rafaki.

Die Begrüßung zwischen Rafaki und Mufasa ist eher brüderlich (kein Autoritätsstreit zwischen weltlicher und religiöser Macht im Königreich des Löwen, offensichtlich). Nach dieser Begrüßung wendet sich der Löwenkönig zu Frau und Kind und bildet sozusagen die Gruppe der Heiligen Familie. Sodann salbt der Weise das Kind, und zwar bemerkenswerterweise zweimal, einmal in einer waagrechteten Linie mit dem Saft der Frucht und einmal in einer senkrechten mit Staub, den er über den Kopf des Kindes streut. Obwohl es bewußt als solches nicht wahrzunehmen war – ich denke, das geschah mit Absicht –, hat sich nun für uns doch das Kreuzzeichen gebildet als ein Dialog zwischen einem angenehmen und einem problematischen, einem weiblich-symbiotischen und einem männlich-aggressiven Zustand, auf den Simba folglich niesen muß. Das macht ihn uns nicht nur drollig; das Niesen ist in den Naturreligionen wie in den volksreligiösen Vorstellungen noch bis in unser Jahrhundert Ausdruck des Kampfes zwischen Dämonen und Seele. Nun präsentiert der Schamane das Kind dem Volk, nicht der Vater und schon gar nicht die Mutter, die bei der ganzen Zeremonie still im Hintergrund bleibt.

Revision der Krippenszene

Unabhängig davon, welche subkutanen Diskurse diese erste Szene des Filmes eröffnet, hat sie uns emotional in sozusagen perfektem Disneyanisch ergriffen, nämlich in der Gleichzeitigkeit von Wärme und Intimität auf der einen, von Erhabenheit und Schauer auf der anderen Seite. Dabei sind genau die Dinge zueinander gebracht, die im Regelfall durch den religiösen Ritus getrennt werden, Alltag und Mythos, Ritual und Zärtlichkeit. Auch in der Maria nach der volkstümlichsten Krippe obsiegt die Ehrfurcht vor dem, der der Sohn Gottes und der König der Juden sein wird, über die körperliche Zärtlichkeit gegenüber dem neugeborenen Menschen. Der Heiligenschein ist auch ein Zeichen der Unberührbarkeit.

Die religiöse Grunderfahrung des christlichen Menschen, sein erster unlösbarer Widerspruch zwischen dem Menschlichen und dem Göttlichen, ist also in dieser Szene auf die subtilste und zugleich konsequenteste Weise aufgelöst. Selbst der Mensch, der mit den christlichen Vorstellungen nicht viel im Sinn hat, kann nicht umhin, sich in dieser Korrektur des Mythos geborgen zu fühlen: der Vater, der seine heroische Pose aufgibt, dessen Züge ganz buchstäblich weich werden, die Mutter, die ganz und gar

berührbar ist, und der Priester, der sich, bevor er sein Ritual durchführt, erst einmal mit dem Vater auf eine Stufe stellt, sich mit ihm verbrüdert.

Wir haben also so etwas wie eine Revision der neutestamentlichen Geburtsszene vor uns, aus der ihr immanenter Schrecken herausgekürzt ist. Aber die Anlage der Szene sowie das sie begleitende Lied verpflichten uns auf etwas anderes, nämlich auf die Akzeptanz von Naturgesetzen und auf das Gesetz der Dynastie. Man könnte sagen, und damit vielleicht den Disneyanismus noch einmal definieren: Das zentrale heilige Geschehen, die weihnachtliche Geburt und ihr Zeichencharakter, sind zugleich humanisiert, emotionalisiert und intimisiert, und sie sind archaisiert, an alttestamentliche Vorstellungen rückgekoppelt.

Es ist gewiß nicht ohne Bedeutung, daß dieser Weise keineswegs aus dem Morgen-, sondern aus dem Abendland kommt, nicht aus der Zukunft, sondern aus der Vergangenheit, nicht als Fremder, der ein Wunder erlebt, sondern als ein Vertrauter, der recht eigentlich zum Inszenator des Rituals wird. Er ist im übrigen die einzige Erscheinung in dieser mythischen Szene, die, anders als die viel größeren und mächtigeren Tiere, Angst machen kann, und zwar auf zweierlei signifikante Weise: erstens durch sein signalhaft buntes Gesicht, dessen Farben normalerweise in der Natur selten vorkommen, und zweitens durch sein Ritual selbst. Er erhebt das Neugeborene über die Menge und zugleich über dem Abgrund; diese Präsentation hat sehr viel Ähnlichkeit mit einer Opfergeste. Ganz subjektiv müssen wir also, wenn wir uns mit Simba identifizieren, in dieser Szene gleich mehrere Ängste erleben, die erste Trennung von den Eltern, die Angst, in den Abgrund zu stürzen, und die Angst vor dem Dämonischen. Im Blau von Rafakis Gesicht deutet sich an, daß er zumindest zu einem Teil jenem anderen Bereich des Kreises zugehört, in dem die Sonne nicht zu sehen ist, der Nacht.

Männerwelten

Aber noch etwas ist geschehen in dieser kurzen Szene, während der Schrecken des zentralen mythischen Geschehens zumindest aufgeschoben worden ist, nämlich die vollständige Verknüpfung dieses Geschehens, das von den Tieren ja offensichtlich als Erlösung und als Bestätigung des paradiesischen Friedens untereinander empfunden wird, mit einer vollständig patriarchalen Perspektive. Überlassen wir die Zeichnung des Inthronisationsfelsens und seiner so offenkundig phallischen Form den Psychologen unter den Disneyforschern und halten wir uns eher an die Materialität des Gesehenen: In der Szene ist ein vollkommenes Modell von Rollen entwickelt worden, angefangen damit, daß sich vor dem Ritual nur die Männer herzlich begrüßen und daß es für die Löwenmutter nach der Geburt kein Eingriffsrecht mehr gibt, bis zu der Tatsache, daß die Löwenmutter nicht nur anatomisch reichlich unkorrekt um so vieles kleiner wirkt als ihr Mann.

Auf einer tieferen Schicht haben wir in dieser der christlichen Ur-Szene so verwandten Sequenz nicht bloß den Ritus erfahren, der die Geburt von einem persönlichen und privaten in ein historisches und kulturelles Geschehen überträgt, sondern auch die Requirierung des Neugeborenen durch die männlichen Kräfte einer scheinbar sehr archaischen Gesellschaft. Während Simba über den

Abgrund und über sein zukünftiges Volk gehalten wird und dieses darob in eher ekstatisches Entzücken verfällt, ist das Lied wieder bei der Zeile vom „Gesetz der Natur“ angelangt, dem wir „geweiht“ seien. Aber genau an dieser Inszenierung, einer Abfolge von in sich sinnlosen, ausschließlich zeichenhaften und anti-symbiotischen Verrichtungen an einem neugeborenen Kind, ist nun ganz und gar nichts Natürliches; der Mythos, der sich über dieser Schere zwischen dem Gesprochenen und der Handlung öffnet, kann nur darin liegen, die Entfremdung als etwas Natürliches zu empfinden. Damit führt uns der Film sozusagen zu den Wurzeln des Mythos, an einen vor-historischen Ort, an dem Macht sich in einer dynastischen Form zugleich institutionalisieren und legitimieren will.

Nicht zuletzt widerspricht der Disneyanismus hier bereits einer seiner Quellen, nämlich dem Märchen. Mit dieser Eingangssequenz noch vor dem Titel und damit der eigentlichen Story, die man vielleicht als eine Art revisionistische Weihnachtsphantasie bezeichnen könnte, sind offensichtlich die Parameter für die Erzählung gesetzt,

- im religiösen Bereich: ein naturmystisch, pantheistisch und vielleicht auch ein wenig populär-nietzscheanisch aufgeladenes Christentum,
- im politischen Bereich: eine autoritäre, patriarchale Gesellschaft, die durch einen weltlichen und einen geistigen Führer gelenkt wird, die, anders als in der Geschichte unseres Mittelalters, nicht in Konkurrenz zueinander stehen, und eine Monarchie, die offenbar unter dem Prinzip von Gottesgnadentum und Dynastie und nicht unter dem eines Wahlmodus oder Gesellschaftsvertrages steht,
- und schließlich im tiefenpsychologischen Bereich: die Synchronisierung von familiärer und gesellschaftlicher Existenz in einem semiologisch und religiös bezeichneten Ritual von Trennung, Taufe und angedeuteter Initiation, als Welterfahrung eines werdenden Ich, das die Welt nur als grenzenlos, aber geregelt empfindet.

Entscheidend ist dabei vielleicht, daß diese drei Elemente in der Szene miteinander verwoben worden sind; das eine ist untrennbar mit dem anderen verknüpft. Ich kann mich als Zuschauer ebensowenig von dem Glück der Verbindung von Erhabenheit und Zärtlichkeit mehr entfernen wie von einer etablierten Weltordnung, die – wie so häufig bei Disney – noch nicht einmal die Aufklärung berührt, von einer demokratischen Willensbildung ganz zu schweigen.

Die Erzählung des Films benutzt diese aufgestellten Paradigmen und verbindet sie, darin unterscheidet er sich ein wenig von früheren Disneyfilmen, mit weiteren Elementen. Sie setzt ein mit dem Konflikt zwischen dem König und seinem Bruder Scar, Kain und Abel auf höchster Ebene sozusagen. Und wir erkennen gleich, daß dieser Scar ein böses Wesen ist, weil er die Maus, die er verspeisen will, noch mit Zynismen quält. Seine Konfrontation mit dem Bruder, weil er an der Zeremonie nicht teilgenommen hat, deutet bereits an, daß dieser Konflikt früher oder später zur Gewalt führen muß. Im übrigen gelangen wir hier an einen von mehreren unlösbaren Widersprüchen zwischen Mythos und Narration. Während alle Zeichen bei der Zeremonie auf den Abend hinweisen, hat in der Erzählzeit diese Zeremonie „heute morgen“ stattgefunden. Story und Mythos

laufen beständig umeinander: Was wir als logische Nachlässigkeit empfinden können, macht auf einer eher emotionalen Ebene Sinn.

Scar wird durch die Geburt Simbas von der Thronfolge verdrängt, aber ganz offensichtlich geht die Feindschaft zwischen den Brüdern sehr viel tiefer. Scar bedeutet Narbe, und wir wissen nicht so recht, woher diese Verletzung eigentlich kommt. Wenn wir uns die feindlichen Brüder indes genauer ansehen, entdecken wir wenig Verwandtschaft. Der auffälligste Unterschied mag noch in der eher blonden Mähne Mufasas und der tiefschwarzen Scars bestehen. Die feindlichen Brüder sind daher wohl nicht nur Vertreter zweier Prinzipien, sondern möglicherweise auch zweier Stämme. Oberflächlich könnte man aus diesem Unterschied auch einen durchaus rassistischen Nebenton herausspüren, doch scheinen mir die Verhältnisse tiefer zu liegen. Das Narbengesicht tritt in der populären Kultur der USA immer wieder signifikant hervor: „Scar“ heißt der Indianerhäuptling in John Fords paradigmatischem Western „The Searchers“, dessen Grausamkeit eine Reaktion auf die tiefe Verletzung ist, die ihm von den Weißen zugefügt wurde; „Scarface“ ist der Spitzname für den echten wie für den filmischen Gangster Al Capone, aber auch für seinen „Wiedergänger“ in Brian de Palmas gleichnamigem Film, wo er der Kubaner ist, der mit allen Mitteln an die Segnungen der Gesellschaft ohne Grenzen gelangen will; ein Narbengesicht ist auch Batmans ärgster Widersacher, um nur einige Beispiele zu nennen. Alle diese bösen Narbengestalten haben einen gemeinsamen Aspekt: sie fungieren für die positiven Helden als finstere Spiegel, die den dunklen Teil der eigenen Seele, vielleicht auch umfassender der eigenen Kultur zeigen. Und immer sind sie genealogisch am weitesten von denen entfernt, die sich als die wahren Besitzer von „Gottes eigenem Land“ fühlten, nämlich den White Anglo-Saxon Protestants. Wenn wir den „König der Löwen“ auch als ein vereinfachtes und sentimentalisiertes Zivilisationsmodell betrachten, so ist Scar ganz zweifellos Vertreter einer überwundenen, aber noch virulenten Lebensform.

Natürlicher oder politischer Kreislauf?

Aus der finsternen Höhle seines Bruders Scar tritt der König in der nächsten Szene, eher milde gestimmt, mit seinem Adlatus, dem Papagei, zurück in sein Reich, das grün und fruchtbar scheint. Ein Regen setzt ein, sogar mit Blitz und Donner, aber die Musik, so scheint es, will uns beruhigen: es ist ein notwendiger Regen, die Inspiration für den Schamanen, das Bild Simbas zu malen. Nun sitzen die beiden über dem Land, das er regiert. Die Herrschaft eines Königs geht auf und unter wie die Sonne, sagt er, und spricht von der Zeit, in der seine Sonne untergehen und mit seinem Sohn und Nachfolger wieder aufgehen wird. Was ist das Land? Alles, was das Licht berührt, wiederholt Simba ehrfürchtig. Aber da gibt es auch ein schattiges Land, das jenseits der eigenen Grenzen liegt und das zu betreten der König ihm verbietet. Nebenbei erhält er eine Lektion in Gottesgnadentum und Herrschaftslegitimation: „Es gehört mehr als seinen Willen durchzusetzen dazu, König zu sein“. Aufgabe des Königs sei es, das empfindliche Gleichgewicht aufrechtzuerhalten, in dem alle Lebewesen des Reiches sich befinden. Eine sehr einfache Form von Reinkarnationslehre tut

sich dabei auf: Der Löwe frißt die Gazelle. Wenn er stirbt, wird er zu Erde, aus der das Gras wächst und das Gras frißt die Gazelle. Somit sind wir alle eins. Simba lebt also nicht in jenem christlichen Paradies, in dem der Löwe und das Lamm friedlich nebeneinander leben, sondern in einem eher indianischen Paradies, wie es Disney schon in mehreren Filmen porträtiert hat, in dem die Natur sehr wohl pragmatisch benutzt und zugleich respektiert werden kann.

Doch wird dieser natürliche Kreislauf gleich darauf in Frage gestellt. Der Papagei meldet, welche Untertanen sich gerade wieder einmal nicht an die Balance halten, z. B. die „Schnecken, die aus dem Häuschen sind“, wird da gekalauert, es geht hofschränzig zu. Für einen winzigen Augenblick sind wir an einen anderen Disney-Klassiker erinnert, in dem Macht noch als vollkommen paranoid-groteskes System erscheinen konnte, an „Alice in Wonderland“. Das ganze Gleichgewicht scheint doch eher politisch als natürlich bestimmt. Wozu auch wäre ein König vonnöten, wenn dieser Kreislauf so natürlich ist? Vollends gefährdet ist die Balance durch das Eindringen der Hyänen ins „geweihte Land“. Damit etabliert der Film sein zweites Feindbild. Warum, so könnten wir fragen, sind sie nicht Teil des Kreislaufes, von dem der König gesprochen hat? Nur, weil sie, wie man mit Abscheu registriert, „Aasfresser“ sind?

Scar lockt Simba mit der Bemerkung in das verbotene Land, daß sich dort der Elefantenfriedhof befinde. Simba, seine Freundin Nala und Zazu machen sich auf. In diesen Sequenzen werden wir wieder an das eher subversive Potential früherer Disney-Filme erinnert. Der Papagei ist nicht nur Protokollchef des Löwenhofes, sondern auch befehlende Instanz, ein typischer, ewig nörgelnder, immer besserwisserischer Erzieher, gegen den sich die Kinder auflehnen, indes nicht im Namen der Freiheit, sondern im Namen der Macht, die Simba einst haben wird. Die Tiere machen sich einen Spaß daraus, den Hofschränzen-Papagei auf Simbas Geheiß zu malträtieren. Schließlich geraten die beiden aber in die Fänge der Hyänen, einer Mischung aus Punks, Grufties und Megären, die auf dem Elefantenfriedhof hausen und offensichtlich nichts vom dynastischen Prinzip halten. Sie sind auch untereinander ständig uneins, singen davon, daß sie keinen König brauchen. Simba, der sich in der Gefahr für seine Freunde und auch für den „Baron Bananenschnabel“ einsetzt (was auf seine tapferen und hochherzigen Anlagen verweist), versucht die Hyänen mit der Macht des Löwengebrülls zu vertreiben, das aber vorerst nur kläglich gerät. Doch schließlich fällt sein Vater, der zur Rettung gekommen ist, darin ein und vertreibt die Hyänen.

Mit dem Akt des Ungehorsams beginnt sich das geweihte Land zu verfärben. Einmal, ganz kurz, tritt Simba wortwörtlich in die Fußstapfen seines Vaters und bemerkt, welcher großer Unterschied da noch besteht. Simba erlebt zusammen mit seinem Vater zum erstenmal die Nacht. Und wieder endet das Gespräch bei der Religion der Wiederkehr: Die Sterne am Himmel seien die gestorbenen Könige, die auf sie herabsehen, so war es dem König von seinem Vater und diesem von seinem Vater anvertraut worden.

Aus der durch und durch mythischen Vorgeschichte ist nun eine vergleichsweise plane Erziehungsgeschichte geworden.

Der junge Held ist ein abenteuerlustiger, ein bißchen großspuriger, ein bißchen anmaßender Kerl, der freilich mit jeder Lektion einen Schritt zum kommenden König hin tut. Bemerkenswert ist, daß seine Erziehung so viel mit dem Tod zu tun hat; der König spricht sehr häufig von seinem Tod, die Hyänen bewohnen einen Hort des Todes.

Die Hyänen werden nun von Scar auf die Ermordung des Königs angesetzt. Aus den drei anarchistischen Punks wird mit einem Mal ein im Stechschritt am König vorbeimarschierendes Heer williger Militaristen. Der Inthronisationsfelsen des Königs kehrt hier als quaderartiger Block wieder, während sich vor Scars Augen so etwas wie ein Riefenstahlsches Ornament der aggressiven Massen formiert, wobei uns freilich durch einen nächsten Schnitt suggeriert wird, daß dies sich eher in Scars Kopf als in der Wirklichkeit abspielt. Wie im positiven Ereignis des Anfangs sind auch in dieser negativen Zeremonie untrennbar religiöse, magische und politische Elemente miteinander verbunden. Was an Feuer und Licht aufgeboten wird, reicht für eine Höllenvision. Scars Anspruch auf die Herrschaft steht im Zeichen der Hölle, des Todes und, bezeichnenderweise, des Halbmondes. In dem Bild, mit dem wir uns von seinem „inneren Reichsparteitag“ verabschieden, ist alles dies zusammengefaßt.

Nicht von ungefähr ist das nächste Bild das eines tiefen Risses, der durch das Land führt, ein trockener Flußlauf. Scars Rechnung geht auf: Die Hyänen lösen eine Panik in der Gnu-Herde aus, die sich Simba nähert. Die Gnus treiben ihn durch die Schlucht, den Riß, der durch das Land geht. Der Vater rettet den Sohn, er vermag sich selbst gerade noch auf einen Felsen zu flüchten, wo aber Scar lauert und ihn in den Abgrund stürzt. Scar redet Simba ein, daß er am Tod des Vaters schuld sei und rät ihm, fortzulaufen. Er hetzt die Hyänen hinter ihm her, ihn zu töten. Sie aber vertreiben ihn nur und folgen ihm nicht in die Wüste. Sie drohen, ihn bei ihrer Rückkehr zu töten. Biblische Geschichten und Märchen als Vorbilder dieser Handlung gibt es in der Tat genug. Scar errichtet derweil sein Reich, in dem Löwen und Hyänen vereint sein sollen und aus dem bald alle Fruchtbarkeit, alle Freude weicht.

Widersprüchliche religiöse Vorstellungen

Unterdessen wird Simba, der bewußtlos in der Wüste liegt, von Geiern angegriffen, die offensichtlich wie die Hyänen außerhalb des natürlichen Kreislaufs im Reich der Löwen stehen. Kommen wir kurz noch einmal auf die Frage zurück, warum die Hyänen einerseits so böse und andererseits aus dem Kreis der Wiedergeburt ausgeschlossen sein sollen. In den großen mythischen Systemen werden sie, wie die meisten wilden Tiere, durchaus ambivalent gesehen. Sie signalisieren zugleich Roheit und Feigheit, und sie stehen für List und Kraft. Einmal geben sie selbst einen Hinweis, den wir zunächst als Kalauer verstehen. Eine von ihnen sagt: „Kein Wunder, daß wir ganz unten an der Nahrungskette stehen“. Wieso aber gibt es ein *unten*, wenn es doch, wie der König uns erklärt hat, nur einen Nahrungskreis gibt? Noch einmal taucht das Problem auf, als Simba in der Wüste von der Meerkatze Timon und dem Warzenschwein Pumbaa aufgenommen wird. Nachdem man seine Furcht überwunden hat, meint man, es könne

ganz nützlich sein, einen Löwen auf der eigenen Seite zu haben. Ob er etwas ausgefressen habe, fragt sich das treuherzige Warzenschwein. Unmöglich, antwortet kichernd Timon, ein Löwe stehe schließlich an der Spitze der Nahrungskette. Der Löwe ist das Tier, das frißt, was es reißt, während die Hyäne, nach unserer Vorstellung, das Tier ist, das frißt, was andere übriglassen. Der Begriff der Nahrungskette ist hier wohl nicht so sehr im biologischen als im moralischen Sinne gebraucht; auf ihr sind Löwen und Hyänen offensichtlich am denkbar weitesten voneinander entfernt. Es gibt also einen Rangplatz der Nahrung, und die Hyänen selbst scheinen darunter zu leiden, daß sie Aasfresser sind, daß sie „sabbern“, wie es einmal heißt. Hier begegnen sich also nicht nur der Aristokrat und der Pöbel, sondern auch auf eine sozusagen legendenhaft verbrämte Weise die hohe und die niedrige Speise. „Fleischfresser“ – empört sich Timon einmal, um dann aber doch mit der Löwin gemeinsame Sache zu machen.

Die Reinheit des jagenden Tieres und die Unreinheit des aasfressenden Tieres führt uns noch ein wenig tiefer in den Mythos. Vom aasfressenden Tier muß sich jener Mensch am meisten bedroht fühlen, der an seine körperliche Auferstehung und an die Linearität der Zeit glaubt. Einmal mehr scheint hier auf, daß sich im „König der Löwen“ offenbar zwei miteinander nicht zu versöhnende religiöse Vorstellungswelten zu vermischen suchen, aber dem genaueren Blick immer wieder auseinanderfallen. Gerade dies macht wohl seinen enormen Erfolg aus. Der Film funktioniert einerseits als eine Art Wühltisch mit Sonderangeboten, andererseits aber spiegelt er auch ziemlich exakt einen bestimmten Punkt der spirituellen Vorstellungen am Ende unseres Jahrhundert wider; mystische und fundamentalistische Religionserfahrungen brechen ebenso heftig auseinander wie östliche und westliche. So wird die ab diesem Umkehrpunkt der Geschichte, in der der kleine Held, wie es sich gehört, zur Läuterung in die Wüste geschickt wird, am meisten interessante Frage sein, wie sich dieser religiöse und wahrnehmungpsychologische Konflikt weiter entwickelt.

Simba erfährt das, was alle Disney-Figuren erfahren, die süße Kraft vollständiger Gegenwartigkeit, die Verdrängung der Vergangenheit und der Zukunft: „Hakuna Matata“, ein sinnenfrohes, unbekümmertes und zeitloses Leben. Schon durch die Kraft dieses Liedes wächst die Oase, grünt die Wüste; es ist die Religion der Außenseiter, der Ausgestoßenen, aber auch derer, die nicht eingreifen. Simba ist, nachdem ihn die Punks vertrieben haben, im Hippieland gelandet, in einer Rock'n'Roll-Welt, in einem neuen Paradies, „ungeniert und fern der Heimat“, wie es einmal ebenso komisch wie vielsagend heißt, als wären Ungeniertheit und Heimatlosigkeit einander bedingende Größen. Nun muß Simba lernen, etwas anderes, nämlich Larven und Würmer, zu essen (seinen Rang in der Nahrungskette zu verlassen), kein „Fleischfresser“ zu werden. „So läßt sich's wirklich leben, keine Vorschriften, keine Pflichten“, sagt Timon, und Simba gewöhnt sich daran: „Schleimig, aber vitaminreich“ ist die Nahrung.

Simba wächst heran: die Mähne, die er sich als Junge so sehr wünschte, ist ihm gewachsen, aber seine Stimme ist noch immer die eines Kindes, und immer noch singt er mit seinen Freunden vom Hakuna Matata.

Schnitt zurück auf die Höhle, in der Scar

liegt; „Nobody knows the trouble I've seen“, singt der in einem Käfig gefangene Papagei, aber er kommt nicht bis zu dem Punkt, wo es heißt „but Jesus“. Der Erlöser bleibt im Gospel eine Leerstelle. Die Hyänen kommen und beschweren sich, sie haben Hunger, das Land hat unter Scars Diktatur seinen Reichtum verloren. Scar sagt, die Löwinnen seien für die Jagd verantwortlich, und diese befinden sich offenbar in einer Art Streik. Daß das gesegnete Land, wenn es keinen oder den falschen König hat, verdorrt, finden wir in vielen Märchen und Disney-Filmen, nicht zuletzt in der Artus-Sage. Scar erinnert in dieser Situation noch einmal sehr deutlich an einen Faschisten; seine Herrschaft und sein Terror haben weder Ziel noch Inhalt außer sich selbst. Als sich abzeichnet, daß sich das Reich und das Volk auf das Verderben zubewegen, akzeptiert er das, so wie Adolf Hitler sein Volk zu opfern bereit war, als es seinen Anforderungen nicht genügte. Die einzige Alternative, nämlich fortzuziehen, sozusagen erneut geschichtlich zu werden, lehnt Scar ab.

Die Rettung

Nur die erlösende Rückkehr des rechtmäßigen Herrschers kann in einer solchen Situation ein geweihtes Land retten. Die erste Offenbarung, die Simba an die Vergangenheit erinnert, sind die Sterne. Timon meint, es seien Glühwürmchen, aber Simba hat nicht vergessen, daß es die gestorbenen Löwenkönige sind. Einer der bizarren Scherze des Filmes ist, daß das blöde Warzenschwein mit seiner Erklärung von den Gaskugeln in tausenden von Milliarden Kilometern Entfernung „objektiv“ recht hat. (Sind wirklich nur dumme Schweine rationalistisch?) Das Äffchen jedenfalls muß über Simbas magische Vorstellung lachen: Meinst du wirklich, wir werden von einem Haufen toter Monarchen beobachtet? Rational und ideologisch wäre Simbas Mythos hier erledigt, wenn die Argumente nicht aus der Perspektive zweier so wenig ernst zu nehmender Wesen kämen. Simba sucht den Felsen und sendet sozusagen, ohne es zu wissen, eine Botschaft in sein Land, die der Schamane findet. Der erkennt als erster, daß Simba noch am Leben ist, und befragt ein Orakel: Durch die Frucht, mit der er ihn getauft hat, weiß er, daß Simba noch lebt. Kein Zweifel, daß Rafiki stets so etwas wie einen Johannes den Täufer abgibt, aber auch Merlin, den Königsmacher.

Simbas Freunde geraten in Gefahr, als eine Löwin das Warzenschwein jagt. Die beiden kämpfen miteinander, und Simba unterliegt anders als damals in den Kindertagen. Die Löwin ist niemand anderes als Nala. Wie für Peter Pan ist auch für Simba die „Zeit der Unbekümmertheit“ im selben Augenblick dahin, wo er die Liebe findet oder wiederfindet. Und auch diesmal ist der Vorgang schon in einem Lied vorweggenommen, das seine Freunde singen, ehe er ihn selber registrieren kann. Noch behauptet Simba, er müsse sein eigenes Leben führen. Einiges kommt uns da von Emanzipationsbewegungen verschiedener Art verdächtig vertraut vor. Aber seine Freundin aus Kindertagen weist ihn nur um so energischer auf seine Pflichten hin; er wird gebraucht. „Du sprichst wie mein Vater“, moniert er, und sie erwidert: „Dann tut es wenigstens einer von uns.“ Wie in einem Schnelldurchlauf rekonstruiert sich die väterliche Verpflichtung gegen das Hakuna Matata. Schließlich spricht sein Vater wirklich zu Simba: Rafiki, lachend und singend, schon ein wenig wunderlich geworden,

führt ihn durch das Gestrüpp bis an einen Ort, wo er in einem Wasser sich selber sieht. Bei näherem Hinsehen, so der Schamane, erblickt er den Vater in sich selbst und hört dessen Stimme, die ihn mahnt, seinen Platz im ewigen Kreis einzunehmen.

Eine Art Zen-Lektion ist es, die ihn durch Rafiki ereilt, daß man sich der Vergangenheit stellen und aus ihr lernen muß. Wieder steht diese lineare Konstruktion in nicht auflösbarem Widerspruch zu der natürlichen Reinkarnation, ja es scheint so, als könne „Der König der Löwen“ sozusagen seinen eigenen mythischen Widersprüchen immer nur in quasi politische entkommen. Nur in der Tat können sich die drei Religionen vereinen, denen Simba und alle, die seinem Schicksal gefolgt sind, begegnet waren, nur in der politischen Herrschaft, nicht in neuer Weisheit.

Er kommt in das Land und auf den Königsfelsen zurück und sieht, wie das Land vertrocknet und verdorrt. Am Ende muß es zu einem furchtbaren Kampf zwischen Simba und Scar kommen, in dem nur die zurückgekehrte Wildheit, die Mähne und auch das endlich erwachte Löwengebrüll, zum Sieg verhelfen kann.

Scar schlägt die Mutter ohnmächtig; als sie zu sich kommt, sieht sie Simba und glaubt zuerst, Mufasa, ihren verstorbenen Mann, den König der Löwen, vor sich zu sehen. Was folgt, ist gleichzeitig ein Prozeß, in dem der durch den Verräter gestörte Familien- und Herrscherroman erklärt wird, und ein magisches revivre der Schlüsselsituation. Simba durchlebt nun, beinahe Bild für Bild, noch einmal die Situation, die zum Tod des Vaters führte. Aber daß er die Wahrheit sagen kann, seine Schuld (oder seine vermeintliche Schuld) bekennt, macht ihn stark genug, sich zu retten, Scar zu besiegen und ihn seinerseits dazu zu zwingen, die Wahrheit zu sagen.

Im Endkampf gegen die Hyänen sind alle vereint. Dieser Endkampf findet im Feuer statt, und in ihm wird eine männliche Kraft freigesetzt, weil nur der barbarische Rückschluß zum Animalischen die Herrschaft begründen kann: Nur wenn Simba auch das reißende Tier in sich freisetzt, kann er das Reich des Vaters restaurieren. Am Ende kommt Scar aber doch, obwohl ihn Simba buchstäblich zur Hölle geschickt hat, durch die Hyänen um.

Der Regen löst das Feuer ab, Simba begrüßt Mutter und Braut, dann seinen brüderlichen Freund, den Schamanen, der die uns allzu bekannten Worte sagt: „Die Zeit ist gekommen.“ Simba erklimmt den Königsfelsen; die Stimme des Vaters spricht in ihm „Erinnere dich“, ein wildes Gebrüll – das, worauf offensichtlich alles hinauswollte – kommt aus Simba, und die Löwinnen antworten ihm, das Land beginnt wieder zu grünen, das Tiervolk huldigt wie am Anfang nun dem neuen Herrscher, der außer der Königin auch ein Warzenschwein und eine Meerkatze neben sich duldet. Und wieder ist ein junges Löwenkind geboren, ein wenig nur anders vollzieht sich die Zeremonie; der Schamane tritt zwischen die beiden, „ewiger Kreis“ jubelt der Chor, „ewiger Kreis“. Immerhin angedeutet hat sich, daß es so etwas wie eine kleine Revision der Revision der Weihnachts-Phantasie geben könnte.

Die Vermeidung des Neuen Testaments

Ich möchte die Nacherzählung dieses Films, dem es so offenkundig gelungen ist, die Ängste und Sehnsüchte nicht nur der Kinder seiner Zeit zu erreichen, der seine mythischen Botschaften aber auch ein wenig korrupt einsetzt und immer mehr an Tiefe verspricht, als er dann wirklich zu halten gewillt ist, mit fünf sehr vorläufigen Schlußfolgerungen beenden, die eine weitere Diskussion herausfordern:

1. Nehmen wir an, der Disneyanismus sei in sich so etwas wie eine Pseudo-Religion aus dem Geist der populären Kultur, aber auch aus dem Geist des freien Marktes, so werden wir in dem enormen Erfolg von „Der König der Löwen“ in erster Linie so etwas wie eine marktgängige Reaktion auf seine eigene Krise sehen müssen. Das Disney-Projekt, den Markt für die eigenen Waren immer weniger an die Kindheit allein zu binden, sondern viel mehr noch an die Sehnsucht der Erwachsenen nach Kindlichkeit, mehr noch als nach Kindheit, entspricht ganz offenbar einer unter den Bedingungen des Spätkapitalismus verschärften Tendenz zur repressiven Vermischung von kindlichen und erwachsenen Tendenzen in der Kultur. Im „König der Löwen“ erlebt der Disneyanismus zugleich seine Phase des Fundamentalismus als auch seine Revision: das „Hakuna Matata“, das pantheistische und panerotische Erfahren der Welt, wird schneller und gründlicher denunziert als je zuvor, das Verschwinden der väterlichen Autorität, im Disneyanismus vordem durchaus ambivalent gezeichnet, weicht der Verpflichtung zur rigiden Rekonstruktion der Macht. Es ist der richtige Film für Menschen, die mit einer panischen Angst vor radikalen Veränderungen aufwachsen, die sie nicht zu steuern vermögen, und für Menschen, die geschlossenen eher als offenen Systemen von Gesellschaft und Religion zuneigen.
2. Das Fundamentalistische im „König der Löwen“ besteht unter anderem in der vollständigen Verknüpfung von Religion und Politik; jede religiöse ist zugleich eine dynastische Erfahrung, und jede Exploration auf der Skala der Zivilisationsprozesse führt zur Trennung des Eigenen und des Fremden; am Ende ist das Reich, sehr explizit, wieder auf dem Prinzip des Fleischfressens aufgebaut, dem sich alle Widersacher in dieser Erzählung auf die eine oder andere Weise entzogen haben.
3. Der sense of wonder, das freie Spiel fragmentarischer religiöser Empfindungen und Phantasien ist einer Art Unterwerfungsritual des Mythos gewichen. Das geht bis in die Konstruktion der Narration. Während früher in den Disney-Filmen Lieder vor allem aus dem Überschwang entstanden, die Figuren noch einmal über sich selbst hinausführten, sie oft ganz buchstäblich im Tanz, im Flug alle Schwerkraft überwinden ließen, erscheinen sie nun wie Formulierungen der Vorherbestimmung, als pädagogische Mahnungen und Erinnerungen, sind, vom – gewiß beim jungen Publikum nach wie vor beliebtesten – „Hakuna Matata“-Song abgesehen, dräuende Metaphysik.
4. Wenn sich die Erzählung selbst zum

Kreis schließt, die SchlußEinstellung der Anfangseinstellung beinahe entspricht, so war ihr Zentrum weder Erkenntnis noch Opfer, sondern Gewalt. Den Höhepunkt der Apologetik erreicht der Film, als er den Kampf zwischen Simba und Scar in einer Animationsvariante von „Zeitlupe“ und als erhabenes Schauspiel inszeniert. Der Mythos der ewigen Wiederkehr ist dabei offensichtlich die Kehrseite einer Unfähigkeit zu trauern; nie kommen die handelnden Figuren zu einer emotionalen Offenheit, die mehr als die Sentimentalisierung des Kategorischen wäre.

5. Wenn man die Grundzüge der Handlung und das seltsame Nebeneinander verschiedener religiöser Grundphantasien noch um eine Ebene tiefer, sozusagen struktureller, behandelt, erkennt man einen geheimen, möglicherweise unbewußten mythischen Abwehrversuch; es ist die Verweigerung des neuen Bundes, die Vermeidung des Neuen Testaments. Der neue Löwenkönig, der der alte ist, oder doch beinahe, hat als Erlöser nur die alten Zustände wiederhergestellt – den großen Schritt zu einer neuen oder erneuerten Religion, den Schritt zur Liebe hat er nicht getan.

Die Verknüpfung der linearen christlichen mit der kreisförmigen Zeit anderer Religionen erscheint daher als beinahe fataler Trick, zu einem in jeder Hinsicht geschlossenen System zurückzukehren, in dem man sich an die verpflichtenden Mythen erinnert, die Widersprüche aber verdrängt wie Scars Narben, wie die Hyänen, von denen der Film beinahe unbeabsichtigt preisgibt, daß sie zuerst einmal Opfer des geschlossenen Systems sind, das sie aus dem geweihten in das verbotene Land weist. Am Ende müßten wir fürchten, das geweihte Land sei nichts anderes als der Kernpunkt jenes Kapitalismus, der fürchten muß, von seinen inneren und seinen äußeren Opfern attackiert zu werden, und der seine äußeren wie seine inneren Grenzen schließen will. Seine Pop-Religion, die einst den inneren Reichtum dieses Systems befreite, immer wieder die Quellen der kindlichen Unschuld anzapfen konnte, begleitet das mit schwerem mythischem Donner. Religion ist nun nicht mehr das, was der Seele Flügel gibt, Religion ist das, was das Zentrum vor der Peripherie bewahrt, was nützlich für die Erhaltung der Macht ist.

Aber natürlich wäre „Der König der Löwen“ nicht aus der Fabrikation des Disneyanismus, wenn es nicht auch hier neben der schweren, fundamentalistischen Hauptlinie Retardierungen und Nebenlinien gäbe, neben Momenten der Beeinflussung solche der Befreiung. Es ist offensichtlich nur schwieriger geworden, sie zu finden.

Literaturhinweise:

Martin Ammon / Eckart Gottwald (Hrsg.), Kino und Kirche im Dialog, Göttingen 1996.

Jörg Herrmann, Dialog der Bildwelten, in: Ev. Kom. 1996, S. 675ff.

Inge Kirsner, Erlösung im Film, Stuttgart 1996.

Georg Seeßlen

geb. 1948, studierte Malerei, Kunstgeschichte und Semiologie in München. Film-publizistische Arbeit u. a. für: Die Zeit, Tagesspiegel, Freitag, Frankfurter Rundschau, epd Film etc. Seminare und Gastvorlesungen an Hochschulen in München, Siegen und Marburg. Lehrauftrag für Filmanalyse und Populärkultur an der Universität Salzburg. Rundfunk-Features zur Ethnologie des Alltagslebens.

Autor der auf 15 Bände angelegten „Geschichte und Mythologie des populären Films“ (Marburg 1995ff). Weitere Buchveröffentlichungen: „Lexikon der Unterhaltungsindustrie“ (1984), „Pac Man & Co – Die Welt der Computerspiele“ (1988), „Liebe, Sehnsucht, Abenteuer“ (1989), „Volkstümlichkeit“ (1993), „David Lynch und seine Filme“ (1994), „Tanz den Adolf Hitler – Faschismus in der populären Kultur“ (1995), „Clint Eastwood trifft Federico Fellini“ (1996), „Natural Born Nazis – Faschismus in der populären Kultur II“ (1996). In Vorbereitung „Martin Scorsese und seine Filme“.