

*Sammelrezension: Filmeltern*

**Natalie Fritz: Von Rabenvätern und Übermüttern:  
Das religionshistorische Motiv der Heiligen Familie im  
Spannungsfeld zwischen Religion, Kunst und Film**

Marburg: Schüren 2018 (Religion, Film und Medien Bd.3), 472 S.,  
ISBN 9783894728472, EUR 48,-

(Zugl. Dissertation an der Universität Zürich, 2016)

**Hannes König, Theo Piegler (Hg.): Wie der Vater, so der Sohn?  
Kulturpsychoanalytische Filmbetrachtungen**

Gießen: Psychosozial-Verlag 2017, 244 S., ISBN 9783837926637,  
EUR 29,90

Wer wissen will, welches Problem die Autor\_innen des Sammelbandes *Wie der Vater, so der Sohn?* umtreibt, braucht nur einen Blick in die Literaturverzeichnisse ihrer *Kulturpsychoanalytische[n] Filmbetrachtungen* zu werfen: Hier geht es um ‚unsichtbare‘ oder ‚ferne‘ Väter, eine ‚vaterlose Kultur‘, um Söhne ohne Väter und das fehlende ‚männliche Vorbild‘ sowie um die Frage, ob Väter „[n]otwendig, überflüssig oder sogar schädlich für die Entwicklung

der Kinder“ (Seiffge-Krenke, Inge. In: Dies.: *Psychotherapie und Entwicklungspsychologie*. Berlin, Heidelberg: Springer, 2009, S.193-221) seien. Der Mann, zumal in seiner Rolle als Vater, ist zu einer flüchtigen beziehungsweise flüchtenden Gestalt geworden, scheint aus dem Mittelpunkt von Welt und Familie gerückt und an den Rand gerutscht – sofern er nicht schon ganz aus dem Bild verschwunden ist.

Auch Natalie Fritz hat in ihrer Monografie *Von Rabenvätern und*

*Übermüttern* diesen Vater-Typus aufgespürt: Wir erkennen ihn „mit etwas Anstrengung als kleine Gestalt mit Hut im rechten Hintergrund“ (S.105). Das Bild, von dem die Rede ist, stammt nicht aus einem Film, sondern von Jan Brueghel dem Jüngeren (1601-1678) und zeigt die Heilige Familie auf der Flucht nach Ägypten. Und bei der marginalisierten Männerfigur handelt es sich um den Heiligen Joseph, der als Vater eines Sohnes, der nicht sein Sohn war, auch damals schon eine prekäre Position im Familiendreieck hatte – gewissermaßen ein früher Prototyp jener heutigen Väter, die sich der Frage stellen müssen, ob sie für das Funktionieren der Familie überhaupt notwendig, möglicherweise überflüssig, am Ende gar hinderlich sind. Insofern ist es gar kein so kühner Sprung zu François Ozons Familiensatire *Sitcom* (1998) und zum Porträt „des zur monströsen Ratte mutierten, sinnbildlich zum Schädling der Familie transformierten Vaters“ (Fritz, S.161) als vorläufigem Endpunkt einer höchst spannenden Metamorphose von Geschlechter- und Familien-Bildern im Lauf der Kulturgeschichte.

Mit *Wie der Vater, so der Sohn?* setzt Theo Piegler zusammen mit Hannes König seine seit 2008 im Psychosozial-Verlag erscheinenden Publikationen fort, die Filme aus psychoanalytischer oder genauer: aus einer postfreudianisch-entwicklungspsychologischen Perspektive interpretieren. Auch beim neuen Band stammen wieder die meisten der 11 Autor\_innen aus dem Umfeld der Hamburger Akademie für Psychotherapie, Psychosomatik und Psychoanalyse (APH). In 14 Filmbe-

trachtungen zu Werken aus verschiedenen Genres und aus fünf Jahrzehnten „werden die Streifen auf die Couch gelegt“ (S.9), angefangen von *Jenseits von Eden* (1955) über *Indiana Jones und der letzte Kreuzzug* (1989), *Reine Nervensache* (1999) und *Das Wunder von Bern* (2003) bis hin zu *The Amazing Spider-Man* (2012) und *Höhere Gewalt* (2014). Im Fokus steht jeweils die enge ‚Paarbeziehung‘ zwischen Vätern und Söhnen, deren Bedeutung vor allem dort aufscheint, wo sie aufgrund eines fehlenden, unzugänglichen oder schwachen Vaters gestört ist. Wenn Konrad Heiland in seinem Beitrag zu Oskar Roehlers *Quellen des Lebens* (2013) „die negativen Folgen der Entmachtung des Vaters für die Entwicklung nachfolgender Generationen“ (S.228) beklagt, teilt er einen Grundtenor, der den ganzen Band durchzieht. „Der Vater fehlt entscheidend als Korrektiv, als Gegengewicht zur mütterlichen Macht; die Abhängigkeit von den Müttern bleibt zu lange bestimmend, was sich als Hindernis für das Erwachsenwerden einer Gesellschaft erweist“ (ebd.). Etliche Autor\_innen lassen sich von den schroffen Thesen des Hamburger Erziehungswissenschaftlers Dieter Lenzen leiten, der einen „nachhaltige[n] Denunziations- und Demontageprozeß des Vaters und mit ihm der Väterlichkeit“ (S.14) „in der europäischen Kulturgeschichte der letzten 2000 Jahre“ (ebd.) zu erkennen meint. Dass auch ohne solchen kulturtheoretischen Ballast interessant über das Thema geschrieben werden kann, zeigen etwa Hannes König in seinen Analysen der Animationsfilme *Der*

*König der Löwen* (1994) und *Drachenzähmen leicht gemacht* (2010), in denen er einfühlsam die Adoleszenzkrise der Protagonist\_innen in Form von Initiations-Narrativen nachzeichnet, oder Christa Möhring und Marén Möhring in ihrer klugen Interpretation des düsteren Thrillers *Panic* (2000).

Was in *Wie der Vater, so der Sohn?* leider durchgängig dominiert, ist der Blick auf Inhalt (stellenweise aus Wikipedia zitiert, z.B. S.67ff.) und ‚Botschaft‘ der Filme; formale, ästhetische und medienspezifische Aspekte kommen meist zu kurz. Fiktionale Figuren werden wie reale ‚Patient\_innen‘ behandelt, obwohl sie bekanntlich über keine Psyche und kein Unbewusstes verfügen. Wenig Erkenntnisgewinn für Nicht-Psycholog\_innen bringen die diversen pathografischen Beiträge, in denen die Filme lediglich zur Illustration von Krankheitsbildern herangezogen werden (wie etwa der Held der TV-Serie *Dexter* [2006-2013] als klinischer Fall einer unbehandelten „posttraumatischen Belastungsstörung“ [S.204]). Dies alles in Abzug gebracht, bieten König/Piegler eine durchaus anregende und weitgehend kurzweilige Lektüre. Die Beiträge sind von einer Lust am Filmesehen, einer engagierten Zuneigung zum Kino geprägt, sodass dieser „bunte[...] Strauß“ (S.10) aus Texten unterschiedlicher Güte tatsächlich hier und da, wie die Herausgeber im Vorwort erhoffen, „das Herz in der Tiefe erreicht“ (ebd.).

Von diesem ‚bunten Strauß‘ unterscheidet sich die Studie der Schweizer Religionswissenschaftlerin Natalie Fritz zur intermedialen Tradierungs-

geschichte des Bildmotivs der Heiligen Familie gleich in mehrfacher Hinsicht. Sie ist methodologisch solide fundiert und betrachtet „den Film nicht bloß als Trägermedium“ (S.39) für Inhalte, „sondern als Kunstform, die mit ihren spezifischen audiovisuellen Mitteln traditionelle Motive aufnimmt, transformiert und neu kodiert“ (ebd.). Fritz öffnet durch die Verschränkung kulturwissenschaftlicher, medienwissenschaftlicher und kunstgeschichtlicher Perspektiven ein weites transdisziplinäres Feld – und gelangt, trotz ähnlicher Diagnose, zu einem ganz anderen Fazit als König/Piegler. Diese beschreiben die Erosion der Männlichkeit und der traditionellen Kleinfamilie als Un-Heil mit negativen Folgen für den seelischen Haushalt der modernen Gesellschaft. Fritz dagegen beschreibt die Krise als Chance: Gerade die unheilen, beschädigten, zerbrechenden Familien bieten Männern wie Frauen die Möglichkeit, sich von alten Mustern zu befreien und neue, vielleicht bessere, zu erfinden.

Fritz erstellt zunächst einen „Referenzkorpus“ (S.13) aus bildlichen Darstellungen der Heiligen Familie aus 500 Jahren Kunstgeschichte als „Bilderatlas“ (S.147) oder „ästhetisch-ikonografischen Rahmen [...]“, innerhalb dessen die zeitgenössischen Inszenierungsstrategien situiert und gelesen werden können“ (S.41). Anschließend untersucht sie mit großer Sorgfalt und Detailfreude, wie François Ozon, Pedro Almodóvar und Susanne Bier in ihren Filmen das Motiv und die von ihm transportierten religiösen oder säkularen Normen und Werte jeweils

adaptieren, variieren, invertieren, kontrkarrieren, re- oder dekonstruieren. Dabei „nutzen die Filmemacher das Motiv der *Heiligen Familie* in ihren Filmen nicht nur als Reflexionsgrundlage, sondern als konkretes ‚Bild‘, dessen inhärente Polyvalenz und Polysemie sie durch Verfremdungsstrategien wieder sichtbar machen und dadurch eine Öffnung des engen Interpretationsrahmens fördern“ (Herv. im Orig., S.448). So zeige etwa Ozon „in einem framing and reframing-Prozess auf, welche (innovativen) Alternativen neben dem konventionellen Modell denkbar wären“ (S.179) – Alternativen, „die fluide Definitionen von Familie und Gender zulassen und die Vielfalt als positive Qualität inszenieren“ (S.245).

Wie die Heilige Familie aus ihrem Depot im ‚kollektiven Bilderfundus‘ via individueller „Bildsozialisierung“ (S.147) der Filmemacher\_innen letztendlich auf die profane Leinwand gelangt – dieser Weg ist in seinem genauen Verlauf allerdings nicht ganz einsichtig. Ist jede bildliche Darstellung einer Eltern-Kind-Konstellation im christlich-abendländischen Kulturkreis zwingend von christlicher Ikonografie inspiriert, jedes Bild einer stillenden Mutter eine Reinkarnation der *Maria Lactans*? Nach welchen Kriterien unterscheiden wir gewollte und bewusst hergestellte Übereinstim-

mungen von zufällig entstandenen oder unbewusst hergestellten? Wie können wir ausschließen, dass der ‚kunstgeschichtliche Verweis‘ nur deshalb einer ist, weil er von einer kunstgeschichtlich informierten Betrachter\_in in das Bild hineingelesen wurde? Ist das „kunsthistorische Vorwissen“ (S.147), das uns Fritz in Gestalt des ‚Referenzkorpus‘ an die Hand gibt, tatsächlich auch das Vorwissen von Ozon, Almodóvar und Bier? Reicht es, wenn Fritz auf die katholische Erziehung verweist, die Ozon und Almodóvar genossen haben, und umgekehrt das offensichtliche Fehlen von christlicher Ikonografie bei Susanne Bier damit erklärt, dass sie einen jüdisch-protestantischen Hintergrund hat? Diese Unklarheiten und offenbleibenden Fragen können jedoch den positiven Gesamteindruck, den Fritz' Buch hinterlässt, kaum trüben. Es entschädigt durch eine Fülle von Einzelbeobachtungen, die reiches Material für weitere filmwissenschaftliche Arbeiten zu Ozon, Almodóvar und Bier bereitstellen, durch eine ebenso präzise wie eingängige Sprache, eine umsichtige Argumentationsführung und nicht zuletzt durch eine empathische Nähe zu den Figuren, Geschichten und Bildern der besprochenen Filme.

*Manfred Etten (Mainz)*