



universität
wien

DIPLOMARBEIT / DIPLOMA THESIS

Titel der Diplomarbeit / Title of the Diploma Thesis

„Liturgische Rituale im Film

Die Versuchung des Padre Amaro (2002)“

verfasst von / submitted by

Christina Straßer

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of

Magistra der Theologie (Mag.theol.)

Wien, 2020 / Vienna, 2020

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

A 190 445 020

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Lehramtsstudium
UF Biologie und Umweltkunde &
UF Katholische Religion

Betreut von / Supervisor:

o. Univ.-Prof. Dr. Hans-Jürgen Feulner

Vorwort

Ich bin immer wieder überrascht, woher SchülerInnen ihr Wissen beziehen, denn nicht nur in Dokumentationen, sondern auch in Spielfilmen findet man lehrreiche Informationen. Im schulischen Kontext sind Filme ein beliebtes Unterrichtsmittel. Deshalb war ich sehr daran interessiert, im Zuge des Seminars „Liturgische Rituale im Film“, das im Wintersemester 2016/2017 unter der Leitung von Univ.-Prof. Dr. Hans-Jürgen Feulner stattfand, Filmen auf wissenschaftlichem Niveau zu begegnen. Das Ziel des Seminars war es, ausgewählte Filme anhand filmanalytischer und sakramental-theologischer Kriterien zu analysieren und die Ergebnisse zu präsentieren.

Im Zuge dieses Seminars kam ich zum ersten Mal mit dem Film „Die Versuchung des Padre Amaro“ in Kontakt. Nach anfänglicher Skepsis war ich vom Film begeistert und nach den einführenden Seminareinheiten, in denen wir Studierende bei Gastredner Univ.-Prof. Dr. Thomas Bohrmann die Methodik der Filmanalyse kennen lernten, arbeiteten wir im Team, bestehend aus Filmwissenschafts- und Theologiestudierenden, unsere eigenen analytischen Ansätze zum Film aus.

Mich zog die Thematik Film und im Besonderen die Analyse religiöser Rituale in den Bann. Nach dem Seminar versuchte ich das Gelernte auf Kino- und Fernsehfilme anzuwenden, suchte nach liturgischen oder transformierten religiösen Ritualen und freute mich über jedes entdeckte Filmdetail.

Als Kirchenmusikerin liegt mir die liturgische Gestaltung der religiös-kirchlichen Feste am Herzen und nach dem Seminar war für mich klar, dass sich mein Diplomarbeitsthema mit liturgischen Ritualen im Film beschäftigen sollte. Nach längerem Überlegen wies mich Herr Univ.-Prof. Dr. Hans-Jürgen Feulner im Sommer 2019 noch einmal auf den Film „Die Versuchung des Padre Amaro“ hin, der Ausgangspunkt meiner Diplomarbeit sein sollte.

An dieser Stelle möchte ich mich bei Herrn Univ.-Prof. Dr. Hans-Jürgen Feulner und seinem gesamten Team für die Betreuung dieser Arbeit bedanken. Besonders bedanken möchte ich mich bei meinen Eltern, die mich während meines Studiums unterstützten und mir emotional zur Seite standen. Ein großer Dank gilt auch all jenen, die ein offenes Ohr für meine Fragen zum Film hatten und mich mit Ideen und aufmunternden Worten zum Durchhalten motivierten.

Wieselburg, im Februar 2020

Inhaltsverzeichnis

Vorwort.....	3
Inhaltsverzeichnis	5
Einleitung	8
TEIL I – FILMANALYSE	11
1 Filmgrunddaten.....	11
1.1 Filmdaten	11
1.2 Besetzung.....	11
1.3 Auszeichnungen.....	12
1.4 Inhaltsangabe	13
2 Analyse des Films <i>Die Versuchung des Padre Amaro</i>.....	15
2.1 Grundlegendes zum Filminhalt.....	15
2.1.1 Grundkonflikt & Grundfrage.....	15
2.1.2 Thema	15
2.1.3 Genre	16
2.2 Drei-Akt-Struktur.....	17
2.2.1 Drei-Akt-Struktur in acht Sequenzen nach Oliver Schütte	17
2.2.2 Drei-Akt-Struktur im Film <i>Die Versuchung des Padre Amaro</i>	19
2.3 Die Reise des Helden.....	24
2.4 Analyse der Filmmusik	31
2.4.1 Grundsätzliches zur Musik im Film <i>Die Versuchung des Padre Amaro</i>	31
2.4.2 Die musikalische Verknüpfung des zweiten und dritten Akts im Film.....	32
2.5 Liturgische Rituale.....	35

TEIL II – LITURGISCHE RITUALE	37
3 Eucharistiefeier.....	37
3.1 Die Reform des Messordo durch das II. Vatikanische Konzil	37
3.1.1 Wichtige Meilensteine für eine Reform	37
3.1.2 Die Prinzipien der Messreform	38
3.2 Struktur der Eucharistiefeier	44
3.2.1 Ablauf der Eucharistiefeier in der Gemeindemesse	44
3.2.2 Ablauf der Eucharistiefeier im Film.....	46
3.2.3 Analyse und Gegenüberstellung der Abläufe	48
3.3 Analyse der einzelnen Szenenbilder	50
3.3.1 Erstes Szenenbild: Körperhaltung und Glockenzeichen	50
3.3.2 Zweites Szenenbild: Elevation	51
3.3.3 Drittes Szenenbild: Brotbrechung	52
3.3.4 Viertes Szenenbild: Kollekte und Interzessionen.....	54
3.3.5 Fünftes Szenenbild: Einladung zur Kommunion	59
3.3.6 Sechstes und siebentes Szenenbild: Kommunionempfang.....	62
3.4 Analyse der wichtigsten Requisiten.....	65
3.4.1 Hostie.....	65
3.4.2 Altar.....	65
3.4.3 Liturgische Gewänder.....	66
3.4.4 liturgische Farbe: WEISS	68
3.5 Bedeutung der Eucharistie im Film	69
4 Taufe.....	71
4.1 Die Reform der Kindertaufe durch das II. Vatikanische Konzil	71
4.2 Ablauf der Tauffeier im Film.....	74
4.3 Analyse der Taufszene	75
4.3.1 Priesterliche Handlungen.....	75
4.3.2 Umstände.....	76
4.3.3 Zusammenfassung	78
4.4 Einbettung der Taufe in den Film	79

5	Bußsakrament	80
5.1	Die Reform der Buße durch das II. Vatikanische Konzil	80
5.2	Struktur der Einzelbeichte.....	84
5.2.1	Ablauf der Einzelbeichte nach dem Rituale „Die Feier der Buße“	84
5.2.2	Ablauf der Einzelbeichten im Film	85
5.3	Analyse der Einzelbeichte I im Film	86
5.3.1	Analyse der wichtigsten Elemente	86
5.3.2	Ort und Zeit der Feier	87
5.3.3	Spender und liturgische Kleidung	87
5.4	Einbettung der Einzelbeichte im Film	88
6	Conclusio	89
	Literaturverzeichnis.....	91
	Abkürzungsverzeichnis	96
	Abstracts	97

Einleitung

Unsere Gesellschaft wäre ohne das Medium Film undenkbar. Trailer, Filmtitel und -musik, Bilder von Preisverleihungen und Stars begegnen uns täglich auf unseren Wegen. Filme bilden und regen zur Diskussion an. Gleichzeitig ist das Schauen von Filmen ein beliebtes Freizeitprogramm. Dabei sind Spielfilme nicht auf Kinos begrenzt. Besonders an Feiertagen sind auch Fernsehprogramme mit erfolgreichen Spielfilmen vollgepackt. Das Medium Film erfreut ein breit gestreutes Publikum.

Der Film ist ein visuell-auditives Medium. Die Filmindustrie versucht durch modernste Technik die übrigen Sinne anzuregen, um in einem Blockbuster die erzählte Welt mit elektromagnetisch bewegten Sitzen, Sprühnebel, Schneeflocken, Wind und Düften noch greifbarer zu machen.¹ Der Rezipient hat somit das Gefühl, hautnah sowohl am Geschehen eines Science-Fiction-Abenteuers als auch am Gefühlsleben der Protagonisten eines historischen Liebesdramas teilzuhaben.

Bei aller technischer Innovation bleibt der Inhalt, der in Form einer Geschichte erzählt wird, der entscheidende Faktor für erfolgreiche TV- u. Kinofilme.² Die Methodik der Filmanalyse kann die Faszination eines Filmes entschlüsseln. Faulstich unterscheidet zwei Arten der Analyse. Filmanalyse als Medienanalyse legt den Schwerpunkt auf das Medium Film und die Analyse der Produktion, Distribution und Rezeption von Filmen.³ Produktanalyse widmet sich dem einzelnen Film und analysiert die Art der Gestaltungs- und Vermittlungsformen, die den Sinn einer Filmstory ausdrückt.⁴

Bei jedem Film bildet die dramatische Struktur das Grundgerüst einer gut erzählten Geschichte und steht wie die narrative, visuelle und auditive Ebene des Films im Mittelpunkt der Analyse einzelner Filme. Die Betrachtung der einzelnen Aspekte soll Auskunft über die Gesamtdeutung eines Films geben.

Vor allem der erste Teil dieser Diplomarbeit beschäftigt sich in Ansätzen mit der Produktanalyse des Films *Die Versuchung des Padre Amaro*. Im Mittelpunkt der Analyse steht der Inhalt. Die dramatische Struktur wird mit Oliver Schüttes Modell analysiert. Mit

¹ Vgl. Wilhelm ZSOLT, *Luxuriös, 4D und kein Projektor: Im Kino der Zukunft*. Neue Technologien und höherer Komfort sollen Menschen trotz Netflix und Flatscreens ins Kino holen, URL: <https://www.derstandard.at/story/2000092707119/luxurioses-4d-und-kein-projektor-im-kino-der-zukunft> [Abruf: 26.07.2019].

² Vgl. ebd.

³ Vgl. Werner FAULSTICH, *Grundkurs Filmanalyse*, Paderborn ³2013, 13 f.

⁴ Vgl. ebd., 22.

dem Modell der Heldenreise wird die narrative Ebene des Films weiter betrachtet und die Entwicklung der Filmfiguren gezeigt. Mit einer kurzen Analyse der Filmmusik werden die Informationen der narrativen Ebene ergänzt und die Verbindung der unterschiedlichen Ebenen exemplarisch dargestellt.

Filme erzählen bewegte Bildergeschichten von Hass und Liebe, Ängsten und Hoffnungen, Moral und Unmoral, Schuld und Sünde, Vergebung und Reue, Unterdrückung und Sehnsüchten, Themen, die die menschliche Existenz und jede Religion beschäftigen. Religiöse Motive wurden immer schon mit dem Medium Film verbunden und haben in jedes Genre Eingang gefunden.⁵ Krimis mit scharfsinnigen Pfarrern, Komödien mit tollpatschigen Priestern oder Melodramen mit in Versuchung geführten Priestern sind genauso Kassenschlager wie Horrorfilme, die mit christlichen Symbolen gespickt sind.

Ort und Zeit dieser Bildergeschichten sind meist besondere Entscheidungs- und Lebenssituationen, die in der Realität von Ritualen geprägt sein können. So werden säkulare, aber auch religiös-liturgische Rituale im Film geschildert. Zum einen wegen ihres besonderen Situierung im menschlichen Leben, zum anderen wegen ihres hohen Wiedererkennungseffektes werden religiös-liturgische Rituale bewusst eingebaut. Das gilt vor allem für Rituale der christlichen Glaubensgemeinschaft.

Mit diesen religiösen bzw. liturgischen Ritualen oder deren transformierten Darstellungen in Filmen beschäftigt sich ein interdisziplinäres und internationales Forschungsprojekt am Wiener Institut für Historische Theologie im Fachbereich Liturgiewissenschaft und Sakramententheologie. Das Team besteht aus renommierten Wissenschaftlern und wichtigen Vertretern kirchlicher und religiöser Institutionen aus den Bereichen Theologie, Filmwissenschaft und Filmproduktion. Sie untersuchen populäre Spielfilme aus liturgiewissenschaftlicher, religionssoziologischer, filmwissenschaftlicher und medienethischer Perspektive.⁶

Inspiziert von ihren Leit- und Forschungsfragen beschäftigt sich der zweite Teil der Diplomarbeit mit der Analyse der liturgischen Rituale im Film *Die Versuchung des Padre Amaro*. Dabei lege ich den Schwerpunkt auf die gezeigten Sakramente (Eucharistie, Taufe

⁵ Vgl. Peter HASENBERG, *Der Film und das Religiöse*. Ansätze zu einer systematischen und historischen Spurensuche, in: Peter HASENBERG: u. a. (Hgg.), *Spuren des religiösen im Film*. Meilensteine aus 100 Jahren Filmgeschichte, Mainz 1995, 9 – 23, hier: 10.

⁶ Vgl. LITURGIEWISSENSCHAFT UND SAKRAMENTENTHEOLOGIE, *Religiöse Rituale im Film*. URL: <https://lit-ktf.univie.ac.at/forschung/forschungsprojekte/religioese-rituale-im-film-religious-rituals-in-film/#c324592> [Abruf: 27.07.2019].

und Buße). Nach einer kurzen geschichtlichen Einführung über die Entwicklung der einzelnen Sakramente durch das II. Vatikanische Konzil erläutere ich die Entsprechung der Filmszenen mit den vorgegebenen Richtlinien nach den autorisierten gottesdienstlichen Büchern. Zusätzlich sollen die Szenen, in denen ein Sakrament dargestellt wird, bezüglich ihrer erzähltechnischen Funktion untersucht werden, und es soll herausgefunden werden, wie und warum diese Rituale im Film Verwendung finden.

Teil I – Filmanalyse

1 Filmgrunddaten

1.1 Filmdaten⁷

Deutscher Titel:	Die Versuchung des Padre Amaro
Originaltitel:	El crimen del Padre Amaro
Produktionsland:	Mexiko, Spanien, Frankreich, Argentinien
Originalsprache:	Spanisch
Länge:	118 Minuten
Altersfreigabe:	FSK 12
Produktionsjahr:	2002
Regie:	Carlos Carrera
Drehbuch:	Vicente Leñero, Eça de Queirós (novel)
Produktion:	Daniel Birman Ripstein, Alfredo Ripstein
Kamera:	Guillermo Granillo
Schnitt:	Óscar Figueroa
Musik:	Rosino Serrano

1.2 Besetzung (auszugsweise)⁸

Padre Amaro:	Gaël García Bernal
Padre Benito:	Sacho Gracia
Amelia:	Ana Claudia Talancón
Augustina:	Angélica Aragón
Padre Natalio:	Damián Alcázar
Dionisia:	Luisa Huertas
Bischof:	Ernesto Gómez Cruz
Bürgermeister:	Pedro Armendáriz jr.
Ruben:	Andrés Montiel
Chato Aguilar:	Juan Ignacio Aranda

⁷ Vgl. [IMDb] *Die Versuchung des Padre Amaro*. URL: https://www.imdb.com/title/tt0313196/?ref_=ttco_co_tt [Abruf: 30.07.2019].

⁸ Vgl. [movieplot] *Die Versuchung des Padre Amaro*. URL: <https://www.movieplot.de/movies/die-versuchung-des-padre-amaro/besetzung> [Abruf: 30.07.2019].

1.3 Auszeichnungen⁹

Ariel Awards, Mexico 2003 (Silver Ariel)	Best Direction (Carlos Carrera)
	Best Supporting Actress (Angélica Aragón)
	Best Supporting Actor (Damián Alcázar)
	Best Actor in a Minor Role (Gastón Melo)
	Best Screenplay Adapted from Another Source (Vicente Leñero)
	Best Editing (Óscar Figueroa)
	Best Sound
	Best Costume Design
Guadalajara International Film Festival, 2003	Mejor Musica (Rosino Serrano)
	Best Actor (Damián Alcázar)
Havana Film Festival, 2002	Best Screenplay
Mexican Cinema Journalists, 2003	Best Film
	Best Direction (Carlos Carrera)
	Best Actor (Gael García Bernal)
	Best Cinematography (Guillermo Granillo)
MTV Movie Awards, Mexico 2003	Favorite Actor (Gael García Bernal)
	Favorite Movie
	Favorite Actress (Ana Claudia Talancón)
National Board of Review, USA 2002	Top Foreign Films
Premios ACE 2003	Cinema – Best Film
	Cinema Best Actress (Ana Claudia Talancón)
	Cinema – Best Supporting Actor (Sancho Gracia)

⁹ Vgl. [IMDb] *Die Versuchung des Padre Amaro*. Awards, URL: https://www.imdb.com/title/tt0313196/awards?ref_=ttfc_ql_op_1 [Abruf: 30.07.2019].

1.4 Inhaltsangabe

Padre Amaro ist ein junger, neu geweihter Priester, der vom Bischof sehr geschätzt wird. Er ist auf dem Weg zu einem kleinen mexikanischen Ort, um dort Erfahrungen zu sammeln und dem ansässigen Padre Benito zu assistieren. Unterwegs wird der Bus von Banditen überfallen. Nach dem brutalen Überfall gibt Amaro einem alten armen Mann, der im Bus mitgereist ist, sein Geld, damit dieser ein Geschäft aufbauen könne.

Im Ort angekommen lernt er Amelia und Padre Benito kennen. Schon bei der ersten Begegnung Amaros mit Amelia ist eine besondere Anziehung zwischen den beiden spürbar.

Amelia ist ein junges, hübsches Mädchen, das sehr gläubig ist und Kindern Katechismusunterricht gibt. Sie steckt in einer Liebesbeziehung mit Ruben, der als junger Journalist einen neuen Job bei einer auflagenstarken Zeitung bekommen hat. Ruben steht der Kirche skeptisch gegenüber.

Amaro stellt bald fest, dass in der Kirchengemeinde einiges schief läuft. Er bemerkt die heimliche Liebesaffäre Padre Benitos mit dessen Haushälterin, Amelias Mutter, und nimmt als Assistent Padre Benitos finanzielle Unterstützung der Drogenmafia entgegen. Padre Benito nutzt den Kontakt zu einem befreundeten Drogenbaron, um mit gewaschenem Drogengeld ein neues Krankenhaus zu errichten.

Padre Natalio hingegen, der in einer armen bäuerlichen Region ansässig ist, sorgt sich dort um seine Gemeinde. Als ein Anhänger der Befreiungstheologie nutzt er seinen Einfluss für die „Armen“ und will gerade seine Gemeinde von der Ausbeutung und Unterdrückung durch Chato Aguilar, einen ansässigen Drogenbaron, befreien. Einige Gemeindemitglieder zählen zu den Guerillas, die sich gegen einen Drogenbaron wehren. Auf einer Tauffeier stiehlt ein Guerillamitglied Bilder, indem er den Fotografen ermordet. Mit den Bildern, die den engen Kontakt Padre Benitos mit dem Drogenbaron zeigen, veröffentlicht Ruben nach gründlicher Recherche einen Zeitungsartikel über Padre Benitos Beteiligung am Krankenhausbau mit Drogengeld und über Padre Natalios Unterstützung der Guerillas.

Der Artikel wirbelt viel Staub auf, und Amaro wird vom Bischof beauftragt, ein Dementier zu verfassen. Padre Benito muss keine Konsequenzen tragen, doch Padre Natalio soll zwangsversetzt werden. Er weigert sich und wird schließlich exkommuniziert. Natalio bleibt seiner Gemeinde treu und lebt nun als Bauer bei ihnen. Amelia reagiert auf den Artikel ihres Freundes mit Ablehnung, beschimpft ihn und trennt sich von Ruben. Zusätzlich verliert Ruben seinen Job.

Amaro beginnt mit Amelia eine Liebesbeziehung und trifft sich heimlich mit ihr. Schließlich will Amelia ihre Liebe nicht mehr verheimlichen, doch Padre Amaro stellt klar, dass er sein Priesteramt und seine Berufung, Gutes zu tun, für Amelia nicht aufgeben möchte.

Die falschen Vorwände, die ein Treffen der beiden Liebenden ermöglichen, werden von Padre Benito durchschaut. Er drängt Padre Amaro dazu, die Beziehung zu beenden, doch der erpresst ihn mit dem Wissen um die Affäre mit der Haushälterin, Amelias Mutter Augustina. Bald darauf erkrankt Padre Benito. Er und Amelias Mutter verlassen das Dorf, um medizinische Hilfe zu suchen.

Amaro und Amelia führen ihre intime Beziehung sorglos weiter. Als Amelia schwanger wird, fürchtet Amaro um sein Priesteramt. Gemeinsam versuchen sie eine Lösung zu finden, doch jeder Vorschlag, der einem der beiden in den Sinn kommt, scheint für den anderen untragbar. Schließlich drängt Amaro Amelia zu einer Abtreibung.

Heimlich machen sie sich auf den Weg und gelangen zu einer illegalen Klinik. Während Amaro auf Amelia wartet, trifft er den Alten aus dem Bus wieder. Dieser versucht Amaro die Angst zu nehmen und Amaro antwortet das erste Mal ehrlich auf die Frage, ob seiner Freundin geholfen werden solle. „Nein, ich möchte, dass mir geholfen wird“¹⁰.

Bei der Abtreibung kommt es zu Komplikationen und bei Amelia setzen starke Blutungen ein. Amaro versucht Amelia zu retten und fährt mit ihr trotz der Warnung der Ärztin zu einem legalen Krankenhaus. Auf dem Weg dorthin stirbt Amelia in seinen Armen.

In der Gemeinde Amaros verbreitet sich die Meinung, dass Ruben der Vater des Kindes und damit schuld am Abtreibungsversuch Amelias sei. Von der Gemeinde wird Padre Amaro als Heiliger bezeichnet und als vergeblicher Retter Amelias gesehen. Er hält das Begräbnis der verstorbenen Amelia, an der die ganze trauernde Gemeinde teilnimmt. Padre Benito, der als einziger um die Wahrheit weiß, wendet sich von Amaro ab. Mit den Bildern des Requiems endet der Film.

¹⁰ *Die Versuchung des Padre Amaro* [OV: *El crimen del Padre Amaro*]. Der ohne Sünde ist, werfe den ersten Stein, Regie: Carlos CARRERA, ALAMEDA FILMS u. a. [Online-Video stream] MEX / ESP / FRA / ARG, 2002, 1:41:35.

2 Analyse des Films *Die Versuchung des Padre Amaro*

2.1 Grundlegendes zum Filminhalt

2.1.1 Grundkonflikt & Grundfrage

Jeder Film erzählt eine Geschichte, die auf der narrativen, visuellen und auditiven Ebene analysiert werden kann. Am Anfang einer Geschichte steht ein Ausgangsproblem, ein *Grundkonflikt*, der im ersten Akt des Films geschildert wird und am Ende gelöst sein soll. Eine Geschichte ist die Erzählung einer Konfliktbewältigung.¹¹ Je größer der Grundkonflikt im ersten Akt ist, desto interessanter wird der zweite und dritte Akt sein.¹² Vom ausgehenden Konflikt abhängig ist auch die *Grundfrage*, die sich der Rezipient beim Verfolgen der Geschichte stellt. Bis zum Ende des Films soll diese zufriedenstellend beantwortet sein.¹³

Der Grundkonflikt im Film *Die Versuchung des Padre Amaro* ist die Liebe des jungen Priesters Amaro zum hübschen 16-jährigen Mädchen Amelia. Als katholischer Priester hat er sich zum Zölibat verpflichtet. Mit diesem Konflikt konfrontiert, stellen sich die Rezipienten die Grundfrage, wie das Liebesverhältnis der beiden Hauptfiguren ausgehen wird. Verzichtet Amaro auf das Priesteramt oder widersteht er der Versuchung? Im Verlauf der Geschichte wird die Romanze der beiden Hauptfiguren inniger, doch führt ihr Handeln zum Tod einer der beiden Hauptfiguren.

2.1.2 Thema

Das Thema ist vorwiegend in der Haupthandlung eingebettet und erzählt von der Hauptfigur und ihren Taten.¹⁴ Jeder Film hat ein Thema, das auf ein Kernproblem reduziert werden kann und jeweils aus anderen Perspektiven in den Nebenhandlungen präsentiert wird. Häufig fasst ein Schlüsselsatz oder ein einzelnes Wort das im Zentrum stehende Thema zusammen.¹⁵

Der Film thematisiert Bigotterie und ihre Konsequenzen, vor denen selbst Priester in ihren Lebensumständen nicht verschont bleiben. Sowohl der deutsche Titel als auch der Originaltitel *El crimen del Padre Amaro* benennen den Mittelpunkt der Geschichte: die anstößigen Geschehnisse im Umfeld des Padre Amaro.

¹¹ Vgl. Thomas BOHRMANN, *Die Dramaturgie des populären Films*, in: Thomas BOHRMANN u. a. (Hgg.), *Handbuch Theologie und populärer Film*. Band 1, Paderborn u. a. 2007, 15 – 39, hier: 26.

¹² Vgl. Oliver SCHÜTTE, *Die Kunst des Drehbuchlesens*, Bergisch Gladbach 1999, 41.

¹³ Vgl. BOHRMANN, *Die Dramaturgie des populären Films*, 15 – 39, hier: 27.

¹⁴ Vgl. Syd FIELD, *Das Drehbuch*. Die Grundlagen des Drehbuchschreibens. Schritt für Schritt zum fertigen Drehbuch (übers. v. Kerstin WINTER), Berlin 2007, 58 – 62.

¹⁵ Vgl. BOHRMANN, *Die Dramaturgie des populären Films*, 15 – 39, hier 27 f.

Am eindringlichsten thematisiert der Film die Bigotterie im Zusammenhang mit dem Zölibat. Die gesellschaftliche und institutionelle Schranke des Zölibats steht zwischen den Liebenden im Film. Das Thema Bigotterie wird mit anderen Bereichen in der Nebenhandlung vertieft, wie der Annahme von dubiosen Spendengeld und Unterstützung von suspekten Machenschaften und Personen unter dem Deckmantel der Kirche.

All diese Handlungen werden in einer Diskussion beim Kennenlernen der Priester aus der Region angesprochen.¹⁶ Den entscheidenden Schlüsselsatz im Film zu identifizieren, gestaltet sich aufgrund der Breite des Themas schwierig. Grenzt man das Thema auf die Geschehnisse der Haupthandlung ein, ist der Schlüsselsatz die Behauptung, die Amaro während der Diskussion beim Kennenlernen der Priester stellt. Er meint, wenn das Zölibat freiwillig wäre, würde das der Kirche viele Probleme ersparen.¹⁷ Padre Benito sieht keine Aussicht auf solch ein Vorhaben und arrangiert sich lieber mit den gegebenen Verhältnissen.

Für Carrera selbst ist der Film eine empfindungsvolle Liebesgeschichte, die sich aber im Kern um Bigotterie, Hinterlist, Macht und Betrug dreht: „Dinge, die man überall auf der Welt versteht.“¹⁸

2.1.3 Genre

Die wichtigste Information für den Rezipienten ist die Etikettierung eines Films mit der Art des Genres. Mit der Angabe des Genres gehen Filmemacher und Rezipient eine Übereinkunft ein. Der Rezipient erwartet durch die Kategorisierung von Filmen in Genres bestimmte Erlebnisse und die Filmemacher können auf diese Erwartungen eingehen. Oliver Schütte beschreibt in seinem Buch *Die Kunst des Drehbuchlesens* die häufigsten Filmgenres. Folgt man seinen Genremerkmalen, zählt der Film *Die Versuchung des Padre Amaro* durch den gefühlsbetonten Konflikt mit den vorherrschenden Gesellschaftsschranken und den tragischen Ausgang, zum Genre der Melodramen.¹⁹

¹⁶ Vgl. *Die Versuchung des Padre Amaro*, 21:46 – 25:00.

¹⁷ Vgl. *Die Versuchung des Padre Amaro*, 22:25.

¹⁸ Carlos CARRERA, zit. n. Barbara MUNKER, *Kassenknüller und Skandalfilm*. URL: <https://www.mz-web.de/kultur/kassenknueller-und-skandalfilm-kinostart-15-mai---die-versuchung-des-padre-amaro--9787744> [Abruf: 26.07.2019].

¹⁹ Vgl. SCHÜTTE, *Die Kunst des Drehbuchlesens*, 128 – 134.

2.2 Drei-Akt-Struktur

Am Anfang eines Films stehen nicht gute Schauspieler, ein fähiger Regisseur, Kameraleute oder eine Produktionscrew. Am Anfang eines Films steht das Drehbuch, das die literarische Grundlage jedes Films ist und eine Geschichte erzählt.²⁰ Um eine gute Geschichte zu erzählen, benötigt jedes Drehbuch eine Struktur. Eine optimale Struktur verleiht einem Film Dynamik und macht Filme interessant.²¹

Innerhalb des Drehbuchschreibens hat sich eine Grundstruktur entwickelt, mit der Geschichten auf spannende Art und Weise schriftlich fixiert werden können. Die meisten populären Filme folgen dabei der Drei-Akt-Struktur.²² Die einzelnen Akte stehen im Verhältnis 1:2:1 zueinander und bilden eine Einheit aus Anfang (Exposition), Mittelteil (Konfrontation) und Ende (Auflösung).²³

2.2.1 Drei-Akt-Struktur in acht Sequenzen nach Oliver Schütte

Schütte unterteilt die Drei-Akt-Struktur in acht Sequenzen. Exposition und Auflösung enthalten jeweils zwei Sequenzen, die restlichen vier Sequenzen sind in der Konfrontation zu finden. Jede Sequenz besteht aus aufeinanderfolgenden Szenen, die ein gemeinsames Ziel verfolgen. Zusätzlich werden Wendepunkte an bestimmten „Ankerpunkten“²⁴ gesetzt, die die Dramatik einer Geschichte voranbringen. Das können Entscheidungen von Figuren, Informationen oder handlungsändernde Ereignisse sein.²⁵ Oliver Schütte unterscheidet Wendepunkte von emotionalen Höhepunkten. Emotionale Höhepunkte sind im Unterschied zu Wendepunkten Szenen, in denen es um den emotionalen Zustand der Hauptfiguren geht.²⁶

Die *erste Sequenz* gibt den Stil an, indem das emotionale Klima der Geschichte fixiert wird. Hier wird der Rezipient in das Geschehen eingeführt. Wichtige Eckdaten wie Ort und Zeit des Geschehens werden bekannt gegeben. Die Filmfiguren, ihre Anliegen, Wünsche und Ziele werden vorgestellt und sie werden in Beziehung zueinander gesetzt. Die Exposition der Figuren, Handlungsstränge und Requisiten kann bis zum Ende des zweiten Akts erfolgen.²⁷

²⁰ Vgl. BOHRMANN, *Die Dramaturgie des populären Films*, 15 – 39, hier: 15.

²¹ Vgl. SCHÜTTE, *Die Kunst des Drehbuchlesens*, 57.

²² Vgl. BOHRMANN, *Die Dramaturgie des populären Films*, 15 – 39, hier: 15.

²³ Vgl. SCHÜTTE, *Die Kunst des Drehbuchlesens*, 60.

²⁴ Ebd., 63.

²⁵ Vgl. ebd., 60 – 63.

²⁶ Vgl. ebd., 71.

²⁷ Vgl. ebd., 63 f.

Der Exposition kommt besondere Bedeutung zu, denn der Rezipient wird nicht nur in das Geschehen eingeführt, sondern die ersten Minuten sollen das Publikum fesseln. Das ist in unserer Zeit zwingend notwendig, da viele Kinofilme am Fernseher zu sehen sind und einfach per Knopfdruck weiter gedrückt werden können. Der Rezipient entscheidet sich innerhalb von ca. 10 Minuten, ob er die Geschichte weiter verfolgen möchte, in dieser Zeit kann ein *Hook* gesetzt sein, der das Interesse des Zusehers angeln soll.²⁸

Der erste Wendepunkt wird von Schütte *Anstoß* genannt. Er setzt die Geschichte in Gang, bestimmt die Handlung und das Genre. Dabei ist es nicht wichtig, was der Anstoß ist, sondern wie er ausgeführt wird.²⁹

Der Anstoß leitet zur *zweiten Sequenz* über. Die zweite Sequenz charakterisiert die Figuren und ihre Umstände ausführlicher. Erste Hindernisse werden angedeutet, diese sollen das Ziel der Hauptfiguren und ihre Konfliktstellung etablieren und im zweiten Akt abgewickelt werden. Am wichtigsten scheint für Schütte die Weigerung in der zweiten Sequenz zu sein. Das Ende des ersten Akts markiert der Wendepunkt zum zweiten Akt.³⁰

Im zweiten Akt der meisten Filme wird nach Schütte eine Hauptspannung aufgebaut, die am Ende des ersten Akts beginnt und über einen klaren Bogen am Ende des zweiten Akts aufgelöst wird. Durch ihre Auflösung ergibt sich eine neue Spannung, die im letzten Akt zentral wird. Der Bogen der Hauptspannung reicht von der dritten bis zur sechsten Sequenz des Films. Die *dritte* und *vierte Sequenz* des Films, in denen Hindernisse überwunden werden, führen hoffnungsvoll zum ersten Höhepunkt hin. Der erste Höhepunkt ist ein emotionaler Punkt in der Mitte des Films, der gerne als Unterteilung des zweiten Akts genommen wird. Am ersten Höhepunkt scheint es so, als gäbe es keine Hindernisse mehr.³¹

Im zweiten Teil des zweiten Akts tauchen neue Hindernisse auf. War die erste Hälfte des zweiten Akts von Hoffnung geprägt, so beschreiben die *fünfte* und *sechste Sequenz* die Katastrophe. Die Hauptfiguren unternehmen immer größere Anstrengungen, um ihr Ziel zu erreichen, und kommen am zweiten emotionalen Höhepunkt an. Der gesamte zweite Akt ist ungefähr die Hälfte des Films und leitet mit einem Wendepunkt in den letzten Akt über.³²

Der letzte Akt baut auf den Geschehnissen im zweiten Akt auf und stellt eine weitere Spannung her. In der *siebenten Sequenz* wird der emotionale Zustand des zweiten

²⁸ Vgl. Dennis EICK, *Drehbuchtheorien. Eine vergleichende Analyse*, Konstanz 2006, 59 f.

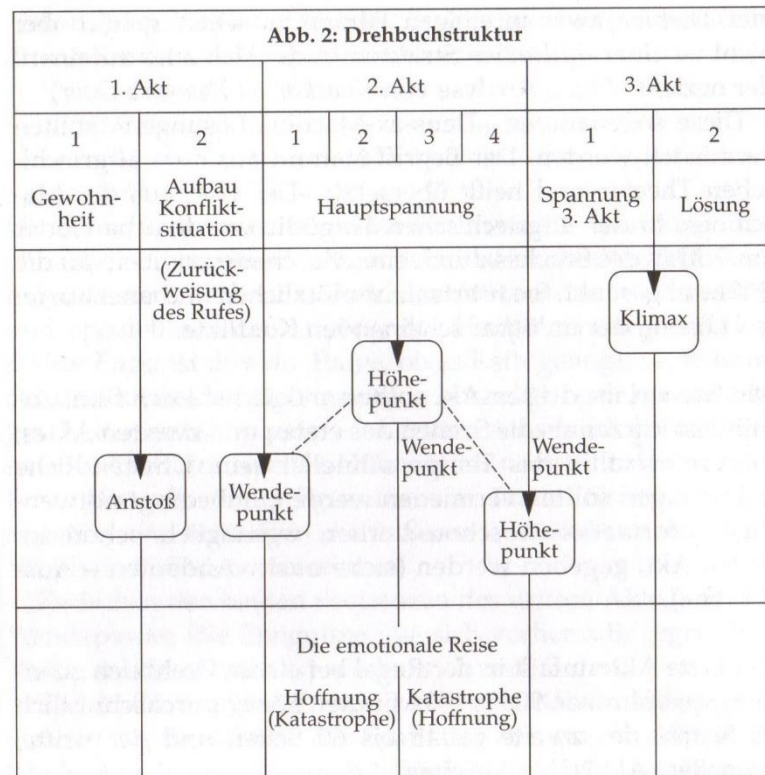
²⁹ Vgl. SCHÜTTE, *Die Kunst des Drehbuchlesens*, 65 f.

³⁰ Vgl. ebd., 67 f.

³¹ Vgl. ebd., 70 f.

³² Vgl. ebd., 72.

Höhepunkts noch einmal verdeutlicht. Zwischen der *siebenten* und *achten Sequenz* liegt ein Ereignis, das die Geschehnisse wendet und die Spannung des ganzen Films auflöst, die *Klimax*.³³ Wenn die zentralen Fragen des Films beantwortet werden, spricht man davon, dass die Geschichte in einer *geschlossenen Form* erzählt wird. Der Rezipient hat dabei ein Gefühl der Vollständigkeit erhalten und kann sich mit den letzten Filmbildern erholen.³⁴ Die achte Sequenz ist somit ein Ausklang und eine Lösung von der Spannung im Film.³⁵



Strukturierung nach dem Modell von O. Schütte ³⁶

2.2.2 Drei-Akt-Struktur im Film *Die Versuchung des Padre Amaro*

Im Film *Die Versuchung des Padre Amaro* lässt sich eine Drei-Akte-Struktur erkennen. Der erste Akt hat eine Länge von 35 Minuten und stellt die besondere Anziehung zwischen Amaro und Amelia dar. Der Anstoß findet in Minute 13 statt. Die Exposition beinhaltet den Mord während einer Tauffeier. Diese Szene enthält den ersten Wendepunkt in Minute 32.

³³ Vgl. SCHÜTTE, *Die Kunst des Drehbuchlesens*, 74.

³⁴ Vgl. BOHRMANN, *Die Dramaturgie des populären Films*, 15 – 39, hier: 17.

³⁵ Vgl. SCHÜTTE, *Die Kunst des Drehbuchlesens*, 76.

³⁶ SCHÜTTE, *Die Kunst des Drehbuchlesens*, 76.

Der zweite Akt beginnt mit der Nebenhandlung und bereitet die Haupthandlung vor. Der erste Höhepunkt, der zugleich der zweite Wendepunkt ist, ist der erste Kuss in Minute 58. Die Reaktion Amaros auf die Nachricht von der Schwangerschaft in Minute 78 bildet den zweiten Höhepunkt. Die Konfrontation hat insgesamt eine Länge von 53 Minuten und schließt mit dem dritten Wendepunkt, dem finalen Vorschlag zur Abtreibung in Minute 88. Der letzte Akt ist mit 22 Minuten der kürzeste Akt und schließt den Film in einer geschlossenen Form ab. Er beinhaltet die Klimax ab Minute 103.

Im Folgenden sollen die einzelnen Akte des Films *Die Versuchung des Padre Amaro* im Hinblick auf einige filmtechnische und dramatische Elementen beschrieben werden.

Erster Akt

Nachdem der Rezipient die Produktionsverantwortlichen, den Titel und die Grundlage des Films, es ist der Roman von José Maria Eca de Queiroz aus dem Jahr 1875, lesen konnte, beginnt der Film mit den Eckdaten. Zuerst wird schriftlich der Ort (Aldama, México) und die Zeit (2002) angegeben. Zusätzlich wird der Film mit Bildern der Landschaft eröffnet, die Einblick in die Lebensumstände in der Region geben sollen.

Ein deutlicher *Hook* wird in Minute 3 gesetzt. Hier wird der Bus überfallen und der Gesprächspartner Amaros wird besonders brutal ausgeraubt. Die gewaltvolle Szene lenkt das Interesse des Zusehers auf den Film. Sie charakterisiert aber auch die Hauptfigur Amaro, der nach dem Überfall dem alten Mann hilft.

Die Hauptfiguren sind Amaro und Amelia. Beide werden in der *ersten Sequenz* vorgestellt. Der Anstoß liegt in der Szene der ersten Beichte. Nach anfänglichem Zögern eröffnet Amelia im Beichtgespräch ihre tiefen sinnlichen Vorstellungen, Wünsche und schildert ihr Verlangen nach Masturbation. Amaro reagiert verwirrt auf ihre Schilderungen, ist zugleich aber von Amelia angetan. Er sieht Sinnlichkeit nicht als Laster oder Sünde an und begründet das mit der untrennbaren Verbindung von Körper und Geist. Beide Hauptfiguren sind der körperlichen Liebe zugetan und bereit für eine Liebesbeziehung auf körperlicher und geistiger Ebene.³⁷

³⁷ Vgl. *Die Versuchung des Padre Amaro*, 19:00 – 20:34.

Die *zweite Sequenz* ist durch zahlreiche Weigerungen Amaros geprägt, während Amelia immer wieder die Nähe zu ihm sucht. Durch die Reaktion Amaros wird der Konflikt deutlich dargestellt und Spannung aufgebaut.

Die Exposition legt den Fokus auf die Lebenssituation beider Hauptfiguren, die eine Liebesbeziehung unmöglich erscheinen lässt. Diese Lebensumstände bilden den Konfliktstoff für den zweiten Akt. Amaro ist ein frisch geweihter Priester, der „Liebling“ des Bischofs, an ihn werden große Erwartungen gestellt. Amelia ist ein gläubiges Mitglied der Gemeinde und steckt in einem Liebesverhältnis mit Ruben.

Dann erhält der Film eine überraschende Wende. Während einer Tauffeier kommt es zu einem Mord. Dabei werden Bilder für einen Zeitungsartikel gestohlen. Obwohl das Thema des Zeitungsartikels die Nebenhandlung des Films betrifft, wirken sich die Bilder und der Artikel auf das bestehende Liebesverhältnis zwischen Amelia und Ruben aus und so kann diese Szene als Wendepunkt fixiert werden. Der erste Akt endet mit der Veröffentlichung des Artikels.

Zweiter Akt

Die Veröffentlichung des Zeitungsartikels ist gleichzeitig der Auftakt zum zweiten Akt und fördert das Konfliktpotenzial. In einem erzählerischen Bogen wird im zweiten Akt die Hauptspannung, der Beginn und der Verlauf der Liebesbeziehung zwischen Amaro und Amelia, geschildert.

In der ersten Hälfte des zweiten Akts wird hoffnungsvoll auf den Beginn der Beziehung gewartet, denn zuerst wird die Nebenhandlung weiterverfolgt. In der *dritten Sequenz*, die zur ersten Hälfte des zweiten Akts zählt, versuchen der Bischof und Padre Amaro die Anschuldigungen gegen die Kirche und einige Priester zu dementieren.

Die Auswirkungen des Zeitungsartikels und des Dementis in der Gemeinde Amaros werden hauptsächlich in der *vierten Sequenz* gezeigt. Durch den Artikel eskaliert der Konflikt zwischen Amelia und Ruben und Amelia beendet die Beziehung. In der Folge wächst Amaros Ansehen in der Gemeinde und er nähert sich Amelia an.

Der erzählerische Bogen führt zum ersten Höhepunkt des Films. In dieser Szene wird Amelias Liebe zu Amaro deutlich und es kommt zum ersten Kuss der beiden Hauptpersonen, der die Handlung im Film verändert und daher auch als dritter Wendepunkt gesehen wird.

Der zweite Teil der Konfrontation zeigt das inniger werdende Verhältnis zwischen Amelia und Amaro. In der *fünften Sequenz* treffen sie sich unter falschen Vorwänden und es kommt zu intimen Handlungen. Auf Amelias Bitte hin, die Beziehung öffentlich zu machen, stellt Amaro seine Absichten klar dar. Er möchte sein Priesteramt nicht aufgeben und ihr Verhältnis weiterhin geheim halten. Obwohl dieses Geheimnis bald darauf von Padre Benito aufgedeckt wird, setzt Amaro die Romanze durch Erpressung fort.

Der erzählerische Bogen geht weiter zur *sechsten Sequenz*, und es kommt, wie es kommen muss, Amelia wird schwanger. Diese Nachricht wirft Padre Amaro vollständig aus der Bahn. Er wirkt aggressiv und verzweifelt. Dieser emotionale Wandel kann als zweiter Höhepunkt angesehen werden und ist deutlich vom vierten Wendepunkt abgegrenzt.

Amaro versucht nun verschiedene Lösungen für „sein Problem“ zu finden. Sein Priesteramt aufzugeben stellt für Amaro keine Option dar. Sie diskutieren über eine geheime Geburt und die Möglichkeit, das Kind zur Adoption frei zu geben. Sie versuchen das Kind Ruben unterzuschieben. All diese Optionen scheitern und Amaro sieht nur noch einen Ausweg. Der Vorschlag der Abtreibung ändert noch einmal den Verlauf der Erzählung und kann daher als dritter Wendepunkt gesehen werden. Hier endet der zweite Akt.

Dritter Akt

Die *siebente Sequenz* behandelt die Spannung, die im zweiten Akt aufgebaut wurde, und erzählt vom Vorhaben der finalen Entscheidung, das Kind abtreiben zu lassen. Zweifel, Sorge und Angst bestimmen nun ganz die emotionale Gefühlslage der Hauptfiguren. Vorbereitungen zur illegalen Abtreibung werden unternommen und schließlich brechen sie mitten in der Nacht zu einer illegalen Klinik auf, um ihr Vorhaben umzusetzen.

Während der Abtreibung wartet Amaro vor der Klinik auf Amelia. Er trifft auf den Mann aus der Anfangssequenz im Bus. Diese Begegnung schafft einen gedanklichen Bogen, der den Rezipienten die Änderungen der Hauptfigur vor Augen führt. War Amaro im ersten Akt ein netter, großzügiger und aufrichtiger Priester, der nur den Wunsch hatte Gott zu dienen, so ist er nun im dritten Akt ein Mann der scheinheilig seine Taten vertuschen möchte, betrügerisch und gewalttätig ist und seine „Freundin“ zur Abtreibung drängt.

Die Klimax des Films sind die Szenen am Ende der siebenten Sequenz. Bei der Abtreibung kommt es zu Komplikationen. Amelia hat starke Blutungen und Amaro möchte sie in ein richtiges Krankenhaus bringen, doch auf dem Weg dorthin stirbt Amelia in Amaros Armen.

Die *achte Sequenz* des Films beginnt mit einem Gespräch, in dem Ruben die Schuld am Abtreibungsversuch gegeben wird. Amaro wird als Retter bezeichnet, der das Mädchen in eine Klinik bringen wollte. Die letzten Bilder zeigen das Begräbnis Amelias, das von Amaro gehalten wird. Beim Schuldbekenntnis, das die ganze Gemeinde gemeinsam mit Amaro spricht, wendet sich Padre Benito schweigend ab. Mit dieser Reaktion sind alle zentralen Fragen für den Rezipienten beantwortet, und der Film endet in einer geschlossenen Form.

Erster Akt (Exposition)		Zweiter Akt (Konfrontation)				Dritter Akt (Auflösung)	
1. Sequenz	2. S.	3. S.	4. S.	5. S.	6. S.	7. S.	8. S.
Ausgangs- situation	Konflikt- aufbau & Weigerung	Hauptspannung				Spannung	Lösung
	Hoffnung			Katastrophe			
Busfahrt (Hook) Vorstellung Amaro u. Amelia Kennenlernen Benito u. Augustina Leben u. Wirken in der Gemeinde Beichte I (Anstoß)	Beziehungs- probleme Ruben u. Amelia Kennenlernen Natalio Mord auf der Tauffeier (2.Wendepunkt) Recherche u. Druck des Zeitungsartikels	Diskussion über Zeitungsartikel u. Veröffentlichung des Dementiers Ausschreitungen in der Gemeinde Handgemenge Ruben und Amaro Trennung Ruben und Amelia Erster Kuss (1.Höhe- u. 3.Wendepunkt)	Beichte II Heimliche Treffen Absichtserklärungen Amelia u. Amaro Konflikt mit Benito u. Erpressung Nachricht von der Schwangerschaft (2.Höhepunkt) Adoption od. Stiefkind Vorschlag der Abtreibung (4. Wendepunkt)		Vorbereitungen zur Abtreibung Abtreibungs- geschehen Treffen auf Mann aus dem Bus (Bogen zur 1. Sequenz) Tod Amelias (Klimax)		Gespräch der Gemeinde- mitglieder Amelias Begräbnis

eigene Strukturierung des Films nach dem Modell von O. Schütte ³⁸

³⁸ Vgl. SCHÜTTE, *Die Kunst des Drehbuchlesens*, 76.

2.3 Die Reise des Helden

Die Reise des Helden ist ein Konzept, das von Christopher Vogler in seinem Buch *Die Odyssee des Drehbuchschreibers* im Hinblick auf den populären Film konkretisiert wurde.³⁹ Das Konzept hat seinen Ursprung in der Tiefenpsychologie von C. G. Jung und entwickelte sich aus den Mythosstudien von J. Campbell.⁴⁰

Campbell entdeckte in den untersuchten Mythen eine immer wieder auftauchende Grundstruktur, in der die gewohnte Welt des Helden mit der neuen Welt konfrontiert wird, und er auf die Probe gestellt wird.⁴¹ Vogler adaptierte diese Grundstruktur und stellte fest, dass diese „Handvoll stets wiederkehrender Bauelemente“ das fundamentale Bauprinzip moderner Filme ist⁴², wobei einzelne Bauelemente gelegentlich verschoben werden, fehlen oder durchmischt werden können.⁴³

Zusätzlich greift Vogler auf die Archetypen des Psychologen C. G. Jung zu und sieht sie als Werkzeuge, um die Geschichte voran zu bringen. Archetypen sind für ihn nicht auf eine Filmfigur begrenzt. Filmfiguren können unterschiedliche Archetypen verkörpern und erfüllen damit Funktionen innerhalb der Geschichte.⁴⁴ So ist der Held die Person, die eine Abenteuerreise macht. Der Mentor ist sein Lehrmeister und hilft ihm. Der Schatten ist der Gegner des Helden und hindert ihn an seiner Reise. Der Herold überbringt dem Helden Botschaften. Vogler stellt klar, dass alle Archetypen (Held, Mentor, Schatten, Herold ...) nur Termini sind, die sowohl weiblich als auch männlich gelesen werden können.⁴⁵

Durch die unglaublich flexible Vorlage lässt sich die Reise des Helden problemlos in zeitgenössischen Krimis, Komödien, Liebesgeschichten oder Abenteuern wiederfinden.⁴⁶

Vogler beschreibt 12 Stadien, die im Abenteuer des Helden als Wegstationen markiert werden können. Diese 12 Stadien sind in drei Akte unterteilt. Die einzelnen Stationen der Reise sind variabel, gleichzeitig wird das typische 1:2:1 Verhältnis der Drei-Akt-Struktur beibehalten.⁴⁷

³⁹ Vgl. BOHRMANN, *Die Dramaturgie des populären Films*, 15 – 39, hier: 20.

⁴⁰ Vgl. Christopher VOGLER, *Die Odyssee des Drehbuchschreibers*. Über die mythologischen Grundmuster des amerikanischen Erfolgskinos, Frankfurt a.M. 2007, 9.

⁴¹ Vgl. BOHRMANN, *Die Dramaturgie des populären Films*, 15 – 39, hier: 19.

⁴² VOGLER, *Die Odyssee des Drehbuchschreibers*, 35.

⁴³ Vgl. VOGLER, *Die Odyssee des Drehbuchschreibers*, 75.

⁴⁴ Vgl. ebd., 80 – 82.

⁴⁵ Vgl. ebd., 57.

⁴⁶ Vgl. ebd., 76.

⁴⁷ Vgl. EICK, *Drehbuchtheorien*, 55.

Die Reise des Helden in drei Akten		
Erster Akt	1	Gewohnte Welt / Ausgangssituation
	2	Ruf des Abenteuers
	3	Weigerung des Helden / der Heldin
	4	Begegnung mit dem Mentor / der Mentorin / den Mentoren
	5	Überschreiten der ersten Schwelle
Zweiter Akt	6	Bewährungsproben absolvieren
	7	Vordringen zur tiefsten Höhle
	8	Krise oder entscheidende Prüfung meistern
	9	Empfang der Belohnung
Dritte Akt	10	Entschluss zur Rückkehr in die gewohnte Welt
	11	Tod und Auferstehung
	12	Rückkehr in die gewohnte Welt mit dem Elixier

eigene Darstellung nach dem Modell von Ch. Vogler⁴⁸

Im Anschluss werden die zwölf Stadien anhand des Filmes *Die Versuchung des Padre Amaro* näher erläutert.

1. Stadium: Die gewohnte Welt

Das erste Stadium beschreibt die *gewohnte Welt* des Helden. In ihr wird der Held charakterisiert. Die gewohnte Welt bildet den Hintergrund und Kontext des Helden. Diese Welt ist die Divergenz zu der fremdartigen, neuen Welt, in die er bald aufbrechen wird.⁴⁹ Der Held im Film *Die Versuchung des Padre Amaro* ist, wie der Titel schon zeigt, Amaro. Obwohl er in eine neue Gemeinde kommt, um dort zu lernen, zeigt er sich hier so, wie er

⁴⁸ Vgl. VOGLER, *Die Odyssee des Drehbuchschreibers*, 56.

⁴⁹ Vgl. ebd., 167.

vor der Heldenreise ist. In der gewohnten Welt ist er ein großzügiger, freundlicher, unerfahrener, zurückhaltender, junger, frisch geweihter Priester, der beruflich aufsteigen möchte. Der Rezipient lernt den Helden sukzessive in der ersten Sequenz kennen.

Die neue Welt kann in der gewohnte Welt vorangekündigt werden, damit der Rezipient vorab auf die Probleme und Situationen eingestimmt wird, die der Held selbst im zweiten Akt bewältigen soll.⁵⁰ Eine Vorankündigung findet sich in diesem Film, als Amaro das Verhältnis von Padre Benito und seiner Haushälterin entdeckt. Bald darauf geht er selbst eine Liebesbeziehung ein.

2. Stadium: Ruf des Abenteuers

Das zweite Stadium ist der *Ruf des Abenteuers*, der den Helden in Form einer Nachricht oder eines Auslösers ereilen kann. Der Ruf kann auch aus dem Inneren der Hauptfigur selbst durch Träume, Fantasien oder Visionen kommen, die nun die Zeit der Veränderung anzeigen.⁵¹ Das Abenteuer im Film ist die Liebesbeziehung zwischen Amaro und Amelia. Während des ersten Akts ereilt Padre Amaro der Ruf mehrmals in Form von Versuchungen. Durch mündliche Andeutungen von Amelias Mutter oder Berührungen von Amelia dringt der Ruf an ihn. Nach Vogler stellt selbst ein Blickkontakt zweier Liebender in Filmen eine Form der Versuchung dar und kann daher als Ruf gelten.⁵² Das erste Aufeinandertreffen Amaros und Amelias in Minute 6 ist hier zu nennen.

3. Stadium: Weigerung

Der Held kann sich zunächst gegen diesen Ruf wehren. Er weigert sich die Schwelle des Abenteuers wirklich zu übertreten. Deshalb wird das dritte Stadium die *Weigerung* genannt.⁵³ Obwohl der Held seiner gewohnten Tätigkeit nachgeht, vermittelt eine „Kette von Zeichen“ die Botschaft immer dringlicher, und er kann sich der Aufforderung nicht mehr entziehen.⁵⁴ Im Film zögert Amaro, die Liebesbeziehung zu beginnen. Zunächst lehnt er Amelias Berührungen in Wort und Tat ab. Gleichzeitig sucht Amelia seine Nähe. Im Laufe des ersten Akts dringt so der Ruf immer wieder an Amaros Ohr, bis er sich schließlich auf das Liebesabenteuer einlässt.

⁵⁰ Vgl. Vogler, *Die Odyssee des Drehbuchschreibers*, 168 f.

⁵¹ Vgl. ebd., 190 f.

⁵² Vgl. ebd., 192.

⁵³ Vgl. ebd., 60.

⁵⁴ Vgl. Joseph CAMPBELL, *Der Heros in tausend Gestalten*. Frankfurt a.M. 1953 (Original: *The Hero With a Thousand Faces*. New York 1949), 56.

4. Stadium: Begegnung mit dem Mentor

Um die heldenhafte Person auf der Reise zu unterstützen, stehen ihm Mentoren mit Ratschlägen, Wissen und Ausrüstung zur Seite. Stadium vier, der *Mentor*, benennt einen der wichtigsten Archetypen in Voglers Modell. In der Begegnung mit dem Mentor schöpft der Held Selbstvertrauen. Der Mentor kann den Helden aber auch auf eine falsche Fährte führen und ihn in ein Verbrechen verstricken.⁵⁵ Im Film *Die Versuchung des Padre Amaro* stehen dem Helden drei Mentoren zur Seite. Padre Benito ist der erste, der Amaro zur Seite gestellt wird. Von ihm soll er lernen, doch Amaro wird durch Benito in das Verbrechen rund um den Bau des Krankenhauses verstrickt. Padre Natalio ist ein zweiter Mentor und gibt Amaro während der Abtreibungsthematik Kraft, indem er Abtreibung in manchen Fällen als mögliche Lösung sieht. Augustina, die Mutter von Amelia, kann als dritte Mentorin gesehen werden, da sie dem Helden immer wieder Hinweise auf Amelias Gefühlsleben gibt. Obwohl die Mentoren an unterschiedlichen Stellen im Film wirken, begegnet Padre Amaro ihnen allen schon während des ersten Aktes.

5. Stadium: Überschreiten der ersten Schwelle

Vogler platziert am Übergang zu Akt 2 das fünfte Stadium, die *erste Schwelle*. Gut gerüstet für sein Abenteuer ist der Held nun bereit, die erste Schwelle zu überschreiten, den Weg zu beginnen und die Herausforderungen anzunehmen.⁵⁶ Amaro tritt in Minute 35 über die erste Schwelle. In dieser Szene sitzt Amaro im Gasthaus und Amelia schüttet Saft über seine Hand. Sie wischt energisch seine Hand trocken und Amaro scheint der Berührung nicht abgeneigt zu sein.⁵⁷ Zu beobachten ist, dass er vor der Szene Amelias Annäherungen ablehnt, ab dieser Szene lässt er körperliche Nähe immer öfter zu.

6. Stadium: Bewährungsproben

Entlang seines Weges kommt es zu Begegnungen mit unterschiedlichen Personen, die sich als Verbündete oder Feinde, zu denen auch der Rivale zählt, kundtun. Der Held muss sich in der neuen Welt bewähren. Stadium sechs ist gekennzeichnet durch *Hindernisse und Proben*, die der Held bestehen soll, um schnell die Regeln der neuen Welt kennen zu lernen.⁵⁸ Ruben ist im Film zugleich Rivale und das erste Hindernis, das Amaro im Weg steht. Durch die unterschiedliche Haltung Rubens und Amelias zur Kirche und durch den

⁵⁵ Vgl. VOGLER, *Die Odyssee des Drehbuchschreibers*, 215 – 228.

⁵⁶ Vgl. ebd., 62.

⁵⁷ Vgl. *Die Versuchung des Padre Amaro*, 34:29 – 34:46.

⁵⁸ Vgl. VOGLER, *Die Odyssee des Drehbuchschreibers*, 241 – 252.

Zeitungsartikel löst sich die Beziehung der beiden auf. Als nächstes stehen moralische Bedenken im Raum, die durch die Liebeserklärung in der zweiten Beichtszene beiseite geschoben werden. Um ihre Liebe ausleben zu können, müssen die beiden nun Raum und Zeit füreinander finden, dies ist das dritte Hindernis. Durch Lügen wird dieses Hindernis überwunden. Der Weg ist nun frei für das nächste Stadium.

7. Stadium: Vordringen zur tiefsten Höhle

Das siebente Stadium umfasst die Vorbereitungen auf die entscheidende Prüfung und wird als *Vordringen zur tiefsten Höhle* bezeichnet. Es ist eine Zeit, in der der Held noch einmal rasten kann und die letzten Schwierigkeiten aus dem Weg geräumt werden, bevor die entscheidende Prüfung beginnt.⁵⁹ Die diversen Szenen der Kohabitation sind im Film die Vorbereitung auf die entscheidende Prüfung. Zwischen diesen Szenen treten Schwierigkeiten auf, die Beziehung geheim zu halten. So bemerkt Padre Benito das Liebesverhältnis zwischen Amaro und Amelia und drängt Amaro das Verhältnis zu beenden. Padre Amaro erpresst Padre Benito mit dem Wissen um Padre Benitos eigene Liebesbeziehung zu Amelias Mutter. Ohne die Liebesbeziehung Amaros und Amelias öffentlich zu machen, verlässt Padre Benito das Dorf aus gesundheitlichen Gründen.

Amaro hat nun alle Schwierigkeiten, die der Liebesbeziehung zu Amelia im Weg stehen, überwunden bis auf eine, er weigert sich sein Priesteramt aufzugeben. Dieser Entschluss wird dem Helden im achten Stadium zum Verhängnis.

8. Stadium: entscheidende Prüfung

Die *entscheidende Prüfung*, Stadium acht, wird von Vogler als Krise bezeichnet und ist ein zentraler Punkt, an dem sich der Held deutlich wandelt. Zumeist wird der Held mit seiner größten Furcht konfrontiert und ein Kampf auf Leben und Tod geschildert.⁶⁰ Im Film *Die Versuchung des Padre Amaro* löst die Nachricht von der Schwangerschaft die Krise aus und Amaro wird mit seiner größten Angst, die berufliche Zukunft als Priester der katholischen Kirche zu verlieren, konfrontiert. Um diese Krise abzuwenden, versucht er alles, was ihm in den Sinn kommt. Nun ändert sich der Charakter des Helden deutlich. Er ist ängstlich, verzweifelt, unbarmherzig, betrügerisch und gewalttätig. Mit der finalen Entscheidung zur Abtreibung wird die Krise nun wirklich ein Kampf um Leben und Tod.

⁵⁹ Vgl. VOGLER, *Die Odyssee des Drehbuchschreibers*, 270.

⁶⁰ Vgl. *ebd.*, 274 – 276.

Die Krise kann in der Mitte oder am Ende des zweiten Aktes stattfinden. Je nachdem, wo die Krise platziert wurde, kann sie die Konsequenzen der entscheidenden Prüfung oder die Phase des Vordringens hervorheben.⁶¹ Im Film ist die Nachricht von der Schwangerschaft weder in der Mitte noch am Ende des zweiten Aktes positioniert, sie liegt zwischen den beiden Punkten. Dadurch werden sowohl die Zeit vor der Schwangerschaft als auch die Versuche zur Abwendung der Krise betont.

9. Stadium: Belohnung

Das neunte Stadium ist die *Belohnung*. Nachdem der Filmheld die entscheidende Prüfung, die im achten Stadium beschrieben wird, bestanden hat, erlangt er einen Schatz, eine Waffe, ein Elixier oder neues Wissen.⁶² Im Gespräch mit Dionisia, einer alten Frau, bekommt er Hilfe für sein Abtreibungsvorhaben und er erlangt das Wissen um den Ort der illegalen Klinik. Dieses Wissen ist das neunte Stadium. Im Gegensatz zum Modell der „Heldenreise“ zählt dieses Stadium im Film zum dritten Akt.

10. Stadium: Rückkehr

Das zehnte Stadium, *Rückkehr*, beschreibt den Entschluss, in die gewohnte Welt zurückzukehren oder in der neuen Welt zu bleiben und bildet den Auftakt zum dritten Akt nach dem Modell von Vogler. In diesem Stadium sammelt der Held noch einmal Kraft, da nicht alle Gefahren, Versuchungen und Bewährungsproben überstanden sind, denn der Held muss die Konsequenzen, die sich aus der entscheidenden Prüfung (8. Stadium) ergaben, noch überstehen. Mit diesen Konsequenzen wird der Held im nächsten Stadium (11. Stadium) konfrontiert.⁶³ Der Schwangerschaftsabbruch als Lösung der Krise (8. Stadium) kann als deutlicher Entschluss, in die Lebensverhältnisse vor dem Liebesabenteuer zurückzukehren, interpretiert werden. Nach der Entscheidung, die Schwangerschaft abubrechen, sucht Padre Amaro den Rat seines Mentors Padre Natalio. Indirekt bestätigt sein Mentor Amaros Vorhaben und gibt ihm so Kraft für das nächste Stadium.

11. Stadium: Tod und Auferstehung

Mit den Konsequenzen der entscheidenden Prüfung wird der Held im elften Stadium konfrontiert. Diese letzte Abschlussprüfung stellt den erzählerischen Höhepunkt dar. In dieser Abschlussprüfung liegt die größte Gefahr und dem Helden wird höchster Einsatz

⁶¹ Vgl. VOGLER, *Die Odyssee des Drehbuchschreibers*, 277 – 279.

⁶² Vgl. ebd., 69.

⁶³ Vgl. ebd., 71.

abverlangt. Hier soll der Held zeigen, dass er das Gelernte aus der entscheidenden Prüfung (8. Stadium) verinnerlicht hat und bereit ist, Opfer zu bringen.⁶⁴ Die Abschlussprüfung in diesem Film manifestiert sich in der Abtreibung und deren tödlichem Ausgang. Amaros leibliches Leben wird nicht gefährdet. Er setzt das Leben Amelias aufs Spiel, um seine Zukunft als Priester nicht zu gefährden. Er opfert zudem das Leben des Kindes.

Nach Vogler sollte die Klimax immer mit einer Katharsis verbunden sein. Die Katharsis bezeichnet eine verschärfte Wahrnehmung des Bewusstseins und bezeichnet in der Erzählkunst eine emotionale Läuterung.⁶⁵ Während des Vorgangs der Abtreibung erfährt Amaro einen Moment der Klarheit. Er öffnet sich emotional und der Rezipient sieht seine Sorge und Verzweiflung, als Amaro den alten Mann aus dem Bus wiedertrifft. Ehrlich antwortet er auf die Frage, ob seiner Freundin geholfen werden solle. „Nein, ich möchte, dass mir geholfen wird.“⁶⁶ Hier wird Amaros Ziel deutlich und der Rezipient bekommt Einblick in seine Gedanken, die auf *ihn* und *seine Zukunft* fokussiert sind.

Vogler stellt fest, dass tragische Filmhelden an diesem Punkt tödlich scheitern, doch jene, die die Abschlussprüfung überleben, erfahren eine Art der Wiedergeburt, bevor eine Rückkehr in das ursprüngliche Leben möglich ist.⁶⁷ Amaro kann auch als tragischer Held gesehen werden. Obwohl er sich selbst rettet, scheitert er doch. Er verliert alles, was er bereit war aufs Spiel zu setzen: Amelia, das gemeinsame Leben mit ihr und ihr Kind. Ihm bleibt sein Priesteramt. Sein Amt ermöglicht ihm eine Art der Wiedergeburt, indem er in seine Gemeinde als Priester zurückkehrt.

12. Stadium: Rückkehr mit dem Elixier

Im letzten Stadium tritt der Held die *Rückkehr mit dem Elixier* an. Geld, Ruhm, Erfolg, Wissen und Verantwortung können als Elixier bezeichnet werden.⁶⁸ Im Film kehrt Amaro mit dem Wissen um seine Taten zurück. Dieses Wissen wird in seinem Blick beim Begräbnis Amelias ausgedrückt. Amaro zeigt hier seine Betroffenheit und Verzweiflung, und während er das Schuldbekenntnis spricht, scheint es so, als würde er reumütig auf seine Taten zurückblicken und sich seiner Schuld bewusst werden. Daher ist das Wissen um seine Taten das Elixier, mit dem er in die gewohnte Welt zurückkehrt.

⁶⁴ Vgl. VOGLER, *Die Odyssee des Drehbuchschreibers*, 72.

⁶⁵ Vgl. ebd., 346.

⁶⁶ Vgl. *Die Versuchung des Padre Amaro*, 1:40:33 – 1:41:50.

⁶⁷ Vgl. VOGLER, *Die Odyssee des Drehbuchschreibers*, 359.

⁶⁸ Vgl. ebd., 371 – 374.

Eine besondere Aufgabe der Rückkehr sieht Vogler in der Wiederherstellung des Gleichgewichts. Filmhelden sollen ihren gerechten Lohn für ihre Taten erhalten.⁶⁹ Im Film wird Amaro von der Gemeinde als „Heiliger“ gesehen, den keine Schuld trifft⁷⁰. Der Ausgang der Abschlussprüfung (Tod Amelias) steht nicht in rechtem Verhältnis zur Art der Wiederaufnahme in die Gemeinde, mit ein Grund, warum die Geschichte und der Film den Rezipienten fesselt.

2.4 Analyse der Filmmusik

Die auditive Ebene eines Films manifestiert sich in Geräuschen, Sprache und Musik und macht einen Film authentisch. Wenn die auditive Ebene in manchen Szenen fehlt, zählt Stille als bewusstes Mittel zur Dramaturgie und kann ebenfalls analysiert werden. In Spielfilmen ist besonders wichtig die Musik, die das Geschehen und die Gefühle der Figuren illustriert und kommentiert. Die emotionale Wirkung einer Szene auf den Rezipienten wird so verstärkt. Darüber hinaus ordnet und strukturiert Filmmusik einen Film und verdeutlicht den Zusammenhang einzelner Szenen.⁷¹

2.4.1 Grundsätzliches zur Musik im Film *Die Versuchung des Padre Amaro*

Die Musik im Film *Die Versuchung des Padre Amaro* wird gezielt eingesetzt und langsam im Film aufgebaut. Die ersten Bilder des Films zeigen eine Busreise. Der Rezipient hört nur die Motorgeräusche im Hintergrund. Als Amaro schließlich aus dem Bus aussteigt, hört der Rezipient mexikanische Popmusik aus einem Geschäft am Straßenrand, die den Rezipienten auf Ort und Zeit der Geschichte einstimmt. Im ersten und zweiten Akt wird Filmmusik hauptsächlich als Untermalung von Festen und Autofahrten verwendet. Musik unterstützt so die Authentizität der einzelnen Szenen. Denn was wäre ein Fest ohne Musik oder ein Auto ohne Radio? Ab dem dritten Akt ist Musik vermehrt zu hören. Sie kommentiert und dramatisiert Gebete, Diskussionen und den Höhepunkt des Films (Tod Amelias). Die Musik im Film verdichtet sich vor dem Höhepunkt im dritten Akt und führt so den Rezipienten zu diesen besonderen Szenen.

⁶⁹ Vgl. VÖGLER, *Die Odyssee des Drehbuchschreibers*, 370.

⁷⁰ Vgl. *Die Versuchung des Padre Amaro*, 1:45:15.

⁷¹ Vgl. Benjamin BEIL u. a. (Hgg.), *Studienhandbuch Filmanalyse. Ästhetik und Dramaturgie des Spielfilms*, Paderborn 2016, 163 – 165.

Wie für einen Liebesfilm typisch sind vermehrt Vertonungen mit Streichinstrumenten zu hören. Unterschiedliche Genres von Musik finden ihren Platz im Film. So ist klassische Musik mit dem Klavierkonzert Nr. 5 Op. 73 von Ludwig van Beethoven, mexikanische Popmusik, aber auch geistliche Musik zu hören.

Auffällig ist auch der Synchronismus im Film. Synchronismus drückt aus, dass die Quelle des Tons im Film sichtbar ist.⁷² Am Anfang des Films in der „Eucharistie-Szene“ und am Ende des Films in der „Begräbnis-Szene“ sing der Chor „Siquem“, der in der Kirche ins Bild der Kamera geholt wird. Mit der Musik und dem Synchronismus in den Szenen wird der religiöse, sakral-feierliche Charakter betont und die Authentizität der Situation unterstützt.

2.4.2 Die musikalische Verknüpfung des zweiten und dritten Akts im Film

Durch die Filmmusik wird der Anfang des zweiten Aktes mit dem Anfang des dritten Aktes verknüpft. Hier sind die musikalische Umsetzung des *Agnus Dei* im zweiten Akt und die Vertonung des *Ave Maria* im dritte Akt ausschlaggebend. Bei beide Musikstücken sind Streicher eingesetzt, die immer wieder gleiche Akkorde blockweise spielen und so den Rhythmus des Stücks betonen. Vergleicht man die Musik am Anfang des zweiten und dritten Akts mit anderen Werken quer durch musikalische Genres, so scheint sie eine Mischung aus poppigem und romantischem Sound zu sein.

Der Chor besteht aus ausgebildeten Sängerinnen und Sängern, wie sich aus dem Nachspann des Films ableiten lässt. Die vier Stimmen (Sopran, Alt, Tenor, Bass) sind zweifach besetzt und nicht homogen, das heißt, die Stimmen sind nicht gleich laut. Sie ahmen so einen dörflichen Chor nach. Künstlerisch werden so die Dramaturgie und die bedrohliche Stimmung der Szenen unterstrichen und im Rezipienten Emotionen geweckt.

2.4.2.1 Die Vertonung des Agnus Dei

Das *Agnus Dei* hat seinen liturgischen Platz im Messablauf als Begleitgesang zur Brotbrechung und lädt zum Hintreten an den Altar ein. Innerhalb der Arten der Gesänge wird es zu den Akklamationen und Rufen gezählt.⁷³ Der Ursprung des *Agnus Dei* liegt in der östlichen Liturgie.⁷⁴ Wahrscheinlich gelangte der Ruf durch Papst Sergius I in die lateinische Messe.⁷⁵ Der Ruf wird seit 700 n. Chr. wiederholt angestimmt und gilt Christus, der die

⁷² Vgl. BEIL, *Studienhandbuch Filmanalyse*, 166.

⁷³ Vgl. Hans MUSCH (Hg.), *Musik im Gottesdienst*. Band 1: Historische Grundlagen – Liturgik – Liturgiegesang, Regensburg ⁵1994, 396 f.

⁷⁴ Vgl. Josef Andreas JUNGSMANN, *Missarum Sollemnia*. Eine genetische Erklärung der römischen Messe, Band II, Wien ⁵1962, 415.

⁷⁵ Vgl. Johannes Heinrich EMMINGHAUS, *Die Messe*. Wesen – Gestalt – Vollzug, Klosterneuburg ⁵1992, 282.

Schuld der Welt auf sich genommen hat und als das geopfert und lebendige Lamm bezeichnet wird.⁷⁶ Die ursprüngliche Form des *Agnus Dei* war litaneiert und wurde mit der Dauer des Brotbrechens bemessen.⁷⁷ Seit dem 12. Jahrhundert ist es üblich, den Gesang auf dreimaliges Wiederholen zu reduzieren.⁷⁸ So enthält der Ruf eine Anrufung und die Antwort, wobei die letzte Antwort verändert wurde.⁷⁹ Da das *Agnus Dei* seit dem 10. Jahrhundert auch an anderen Stellen auffindbar ist, ist womöglich die Änderung der letzten Antwort auf diese Verschiebung im Messordo zurückzuführen, denn die ursprüngliche Bedeutung als Begleitgesang zur Brotbrechung ging verloren und der Gesang wurde nun in Verbindung mit dem Friedenskuss gesehen.⁸⁰ Da nun das *Agnus Dei* während des stillen Gebets und des Kommunionempfangs des Priesters gesungen wurde, wurde das *Agnus Dei* auch als Kommuniongesang gesehen.⁸¹ Im Zuge der Messreform des II. Vatikanischen Konzils sollte die ursprüngliche Bedeutung des *Agnus Dei* wieder hergestellt werden. Dabei sollte diese Änderung der letzten Antwort revidiert werden, da nun der Friedensgruß vor der Brotbrechung erfolgte. Nachdem der neue Messordo 1968 erprobt worden war, wurde die Formulierung der dritten Antwort auf Wunsch des Papstes beibehalten.⁸²

Die nachfolgende Übersicht zeigt den Aufbau des lateinischen Rufes und die deutsche Übersetzung:

Anrufung	Agnus Dei,	Lamm Gottes,
(3x)	qui tollis peccata mundi:	du nimmst hinweg die Sünde der Welt,
Antwort (1-2)	miserere nobis.	erbarme dich unser.
Antwort (3)	dona nobis pacem.	gib uns deinen Frieden.

Nach dem neuen Missale ist die dreimalige Ausführung nicht mehr verpflichtend, vielmehr sollte die Dauer des Rufes an den Ritus der Brotbrechung angepasst werden.⁸³

Im Film wird das *Agnus Dei* aus dem liturgischen Kontext genommen und als Hintergrundmusik für ein stilles Gebet Amaros beim Bischof eingesetzt. Zusätzlich wird der

⁷⁶ Vgl. MUSCH, *Musik im Gottesdienst*, 132.

⁷⁷ Vgl. ebd., 331 f.

⁷⁸ Vgl. EMMINGHAUS, *Die Messe*, 282.

⁷⁹ Vgl. MUSCH, *Musik im Gottesdienst*, 331 f.

⁸⁰ Vgl. JUNGMAHN, *MS II*, 421.

⁸¹ Vgl. Harald SCHÜTZEICHEL, *Die Messe*. Ein kirchenmusikalisches Handbuch, Düsseldorf 1991, 124.

⁸² Vgl. Franz NIKOLASCH, *Brotbrechung Mischung und Agnus Dei*. in: Theodor MAAS-EWERD – Klemens RICHTER (Hgg.), *Gemeinde im Herrenmahl. Zur Praxis der Messfeier*, Freiburg i. B. u. a. 1976, 331 – 341, hier: 336.

⁸³ Vgl. MUSCH, *Musik im Gottesdienst*, 332.

Ruf nur einmal ausgeführt.⁸⁴ Diese filmische Umsetzung lässt vermuten, dass eine richtige liturgische Ausführung nicht beabsichtigt ist, sondern die nachfolgenden Taten als Sünden, die hinweg genommen werden sollen, kommentiert werden. Mit der musikalischen Verknüpfung zum dritten Akt können auch die Taten an der Klimax des Films als Vergehen bezeichnet werden.

2.4.2.2 Die Vertonung des Ave Maria

Der dritte Akt wird musikalisch begleitet durch die Vertonung des *Ave Maria*. Durch Gespräche und Szenenschnitte wird das Gebet unterbrochen, trotzdem kann eine unübliche Zweiteilung des Gebetes festgestellt werden. Der Beginn und das Ende des *Ave Maria* sind vor dem Höhepunkt des Films zu hören. Die Mitte des Gebetes folgt nach dem Tod Amelias.⁸⁵ Für gewöhnlich hat die Vertonung des *Ave Maria* einen ruhigen Charakter in der Musiktradition. Im Gegensatz dazu wurde das Gebet im Film sehr dramatisch vertont und unterstützt damit die Situation. Daher liegt es nahe, dass dieses *Ave Maria* eigens für den Film *Die Versuchung des Padre Amaro* komponiert wurde. Unterstützt wird diese Annahme durch die zuvor erwähnte ungewöhnliche Zweiteilung des Gebetes.

Die nachfolgende Aufstellung zeigt neben der deutschen Übersetzung die im Film musikalisch umgesetzten Passagen des Gebets:

Ave Maria, gratia plena.	Gegrüßt seist du, Maria, voll der Gnade.
Dominus tecum.	Der Herr ist mit dir.
<i>Benedicta tu in mulieribus,</i>	Du bist gebenedeit unter den Frauen
<i>et benedictus fructus ventris tui, Iesus.</i>	und gebenedeit ist die Frucht deines Leibes, Jesus.
Sancta Maria, Mater Dei,	Heilige Maria, Mutter Gottes,
(ora pro nobis 3x) peccatoribus	bitte für uns Sünder
nunc et in hora (mortis nostrae. 5x)	jetzt und in der Stunde unseres Todes.
<i>Amen.</i>	Amen.

In den ersten Szenen des dritten Akts, die der emotionalen Vertiefung und zur Vorbereitung auf den Höhepunkt dienen, wurde der Text des Gebetes gekürzt. Diese Passagen sind in der oben angeführten Aufstellung **fett** markiert. Die Szenen thematisieren die Vorbereitungen auf das Abtreibungsgeschehen. So sucht Amaro Rat bei Padre Natalio und bittet in einem

⁸⁴ Vgl. *Die Versuchung des Padre Amaro*, 42:50 – 43:05.

⁸⁵ Vgl. ebd., 1:28:35 – 1:37:38.

Gebet die Gottesmutter um Unterstützung. Diese Szenen sind nicht nur inhaltlich, sondern gerade durch das Ave Maria musikalisch stark verknüpft. Dabei werden die Passagen über die Bitte für den Sünder und den Beistand in der Todesstunde mehrmals wiederholt. Sie sind in der oben angeführten Aufstellung mit Klammern angedeutet. In der Komposition von musikalischen Werken sind textliche und musikalische Wiederholungen ein Element der Betonung. Sie betonen also die Sünde und die Todesstunde. Die musikalische Ebene nimmt somit den Ausgang des Höhepunktes vorweg und bereitet den Rezipienten auf das tragische Ende Amelias vor.

Nach dem Tod Amelias hört der Rezipient die zuvor fehlenden Passagen des *Ave Maria* im musikalisch leicht geänderten Stil, indem die Akkorde nun verbunden werden. Die bedrohliche Stimmung, die die Musik im Film zuvor geleitet hat, ändert sich zu einem schlichten, reinen und klaren Klang.⁸⁶ Die vertonten Passagen nach dem Tod Amelias sind in dem oben angeführten Wortlaut des Gebets *kursiv* markiert. Auffällig ist, dass der Name Jesu in der Vertonung ausgelassen wird. So bringt die musikalische Umsetzung des Gebets das zum Vorschein, was Padre Amaro verloren hat, seine Freundin und „die Frucht ihres Leibes“, sein ungeborenes Kind.

2.5 Liturgische Rituale

Der Film bietet eine Fülle von liturgischen Ritualen. Sakramente wie die Eucharistiefeier, Taufe und Beichte sind im Film während des ersten und zweiten Aktes zu sehen. Der vollständige Ablauf der Sakramente ist nicht dargestellt, da die Szenen hauptsächlich der Dramaturgie der Geschichte dienen. In der Szene der Eucharistiefeier steht das Hochgebet im Mittelpunkt. Die Taufe beschränkt sich auf Form und Materie und hat eine Länge von 13 Sekunden im Film. Das Sakrament der Beichte kommt mehrmals im Film vor. Die Szenen spielen im Beichtstuhl und zeigen vertrauliche Gespräche zwischen Gemeindemitgliedern und dem Padre sowie Geldübergaben.

Analysiert man die unterschiedlichen Ebenen des Films, lassen sich mehrere Gebetsformen finden. Das Ave Maria, das Schuldbekenntnis, Teile der Lauretanischen Litanei und

⁸⁶ Vgl. *Die Versuchung des Padre Amaro*, 1:43:31 – 1:44:47.

Tantum ergo sowie Teile des Gebets Anima Christi, ein freies Stoßgebet und stille Gebete sind im Film zu hören und zu beobachten.

Mit abergläubischen Praktiken werden die Lebensumstände, die im Film gezeigt werden, ergänzt. Während einer Exorzismus-ähnlichen Szene gibt eine ältere, religiöse Frau einem schwer geistig und körperlich beeinträchtigten Mädchen die konsekrierte Hostie, um ihr Erleichterung zu verschaffen.⁸⁷ Die gleiche Frau schmuggelt die konsekrierte Hostie aus der Kirche und gibt die „Medizin“, wie sie diese bezeichnet, ihrer Katze.⁸⁸ Gleichzeitig droht sie Kindern, die unkonsekrierte Hostien mit Marmelade essen.

Auch Sterbe- und Begräbnisrituale sind im Film zu beobachten. Amaro sucht bei seinem Mentor Padre Natalio Rat, während Padre Natalio einer Totenwache vorsteht, und die Geschehnisse im Film enden mit der Begräbnismesse für Amelia. Hier wird vor allem das Schuldbekenntnis Amaros in den Mittelpunkt gestellt.

Die Rituale der drei Sakramente werden im nachfolgenden zweiten Teil dieser Arbeit beschrieben und auf ihre Entsprechung zu den liturgischen Texten untersucht.

⁸⁷ Vgl. *Die Versuchung des Padre Amaro*, 27:51.

⁸⁸ Vgl. ebd., 13:35.

Teil II – liturgische Rituale

3 Eucharistiefeier

Umgangssprachlich wird die Feier der Eucharistie meist als Messe bezeichnet. Das Wort Eucharistie stammt aus dem Griechischen und heißt so viel wie dankbare Gesinnung oder Danksagung.⁸⁹

Mit dem Wort Eucharistie wird das Sakrament bezeichnet, das in der Feier den Kern des christlichen Glaubens verdeutlicht. Bei allen Änderungen, die an Form und Text der Eucharistie vorgenommen wurden, bleibt das Wesen der Messe als Feier und Teilnahme am Pascha-Mysterium des Opfertodes und der Auferstehung des Herrn erhalten.⁹⁰

Eine der wesentlichsten Änderungen in Form und Texten der Eucharistie erfolgte durch das II. Vatikanische Konzil. Die nachfolgenden Abschnitte sollen die wichtigsten Änderungen und die Prinzipien, nach denen der Messordo erneuert wurde, beschreiben.

3.1 Die Reform des Messordo durch das II. Vatikanische Konzil

3.1.1 Wichtige Meilensteine für eine Reform

Die Erkenntnis von der Dringlichkeit einer Reform der Messe war in den Jahren vor dem II. Vatikanischen Konzil in der Kirche stark vertreten. Bereits Pius X. hatte in der Bulle *Divino afflatu* vom 1. November 1911 eine Überarbeitung des römischen Missales angekündigt. Doch durch die Wirren des Ersten Weltkriegs und den Tod des Papstes versandeten die Pläne zur Reform. Erst Pius XII. erklärte am 10. Mai 1946 seinen Willen, die Reformarbeit wieder aufzunehmen, und gab im Juli 1946 den Auftrag, eine besondere Reformkommission zu bilden. 1948 konnte die geforderte Kommission ernannt werden und zusammentreten. Sie beschäftigte sich zunächst mit der Reform des Kirchenjahres und des Breviers. Diese vorläufige Beschränkung musste bald aufgegeben werden, da durch Publikationen in der römischen Zeitschrift *Ephemerides Liturgicae* eine breite Öffentlichkeit von den Absichten einer allgemeinen Liturgiereform erfuhr und erste Vorschläge zur Reform erschienen.⁹¹

⁸⁹ Vgl. Adolf ADAM – Winfried HAUNERLAND (Hgg.), *Grundriss Liturgie*. Freiburg i. B. u. a. ¹¹2018, 214.

⁹⁰ Vgl. Jo HERMANS, *Die Feier der Eucharistie*. Erklärung und spirituelle Erschließung (übers. v. Ernst SAVELSBERG), Regensburg 1984, 42.

⁹¹ Vgl. Emil Joseph LENGELING, *Die neue Ordnung der Eucharistiefeier*. Allgemeine Einführung in das Römische Meßbuch endgültiger lateinischer und deutscher Text Einleitung und Kommentar (Lebendiger Gottesdienst 17/18), Regensburg Münster ⁴1972, 17 – 20.

Unter den Vorschlägen zur Messreform kommt denen des Internationalen Liturgischen Studientreffens im Juli 1951 eine besondere Bedeutung zu, sowie den Anliegen der Liturgischen Bewegung, die in Rom mehr und mehr aufgegriffen wurden.⁹²

Eine Weichenstellung für eine Reform war bestimmt auch die Enzyklika *Mediator Dei* von 1947, die zur Magna Charta der Liturgiereform wurde. Sie verdeutlicht das Wesen der Liturgie als Teilnahme der Kirche am Priestertum Christi und verurteilt dabei die einseitige Betrachtung der Liturgie, die zum Teil als Aufmachung von Zeremonien, bloßer äußerer Teil des Gottesdienstes oder als ledigliche Sammlung von Gesetzen und Vorschriften gesehen wurde.⁹³

Weitere Schritte auf dem Weg zum jetzt promulgierten *Ordo Missae* waren die Reform der Karwoche und der Osterfeier, die Erleichterungen der sogenannten eucharistischen Nüchternheit, die Einführung der Abendmesse und die Instruktionen zur Kirchenmusik, die die größere Beteiligung der Gemeinde am Gottesdienst ermöglicht und gefördert haben.⁹⁴

Heute erscheinen uns diese Schritte klein, doch brachen sie mutig mit Traditionen vieler Jahrhunderte.⁹⁵

3.1.2 Die Prinzipien der Messreform

3.1.2.1 Tätige Teilnahme als Grundprinzip

Seit dem Trienter Konzil entwickelte sich die Stillmesse des Priesters, bei der zur gleichen Zeit die priesterliche Messfeier, zum Teil kaum hörbar und auf Latein, und private Andachten der Gemeinde gefeiert wurden. Daher ist wohl die wichtigste Änderung in der Gestaltung der Messe die tätige Teilnahme der Gläubigen am Geschehen.⁹⁶

Dieses zentrale Wort von *participatio actiosa* fiel zum ersten Mal im Lehrschreiben Pius' X. über die Kirchenmusik von 1903.⁹⁷

Denn auch wenn der bestellte Amtsträger, der Priester, den Gottesdienst leitet, sind die Gläubigen die Träger der Liturgie aufgrund ihrer Eingliederung in die Kirche durch die Taufe. So wurde die *missa cum populo* als Grundform der Messe erklärt. Auch wenn im

⁹² Vgl. LENGELING, *Die neue Ordnung der Eucharistiefeier*, 20 f.

⁹³ Vgl. EMMINGHAUS, *Die Messe*, 149.

⁹⁴ Vgl. ebd.

⁹⁵ Vgl. LENGELING, *Die neue Ordnung der Eucharistiefeier*, 19.

⁹⁶ Vgl. Helmut HOPING, *Mein Leib für euch gegeben*. Geschichte und Theologie der Eucharistie, Freiburg i. B. u. a. 2011, 311 – 313.

⁹⁷ Vgl. EMMINGHAUS, *Die Messe*, 147.

deutschen Sprachgebiet die Übersetzung „Feier der Gemeindemesse“ als pfarrgemeindliche Versammlung missverstanden werden könnte, ist die *missa cum populo* eine um den Bischof versammelte gottesdienstliche Versammlung, da nach katholischem Verständnis die Kirche eine Gemeinschaft bischöflich verfasster Kirchen in der Einheit mit dem Bischof von Rom ist.⁹⁸

Der Gedanke der aktiven Teilnahme wird in der Liturgiekonstitution des II. Vatikanischen Konzils für die Reform aufgegriffen. Die Teilnahme der Gläubigen sollte sich neben einer primären inneren Form auch nach außen zeigen.⁹⁹ So wurden zum Beispiel die Fürbitten als eine Form des Allgemeinen Gebets wieder aufgegriffen.¹⁰⁰ Aber auch das Hören auf Gottes Wort, die Antwortgesänge, der Empfang der Kommunion und die liturgischen Laiendienste zeigen die Teilnahme der Gläubigen am Geschehen.¹⁰¹ Durch das Konzil wurden einzelne liturgische Laiendienste wie der Dienst des Akolythen, des Lektors, des Kantors oder des Chores wiederbelebt oder neu ins Bewusstsein gerufen.¹⁰²

Mit der tätigen Teilnahme der Gläubigen als ein Kernprinzip der Liturgiereform, das mit den Prinzipien der Einfachheit und leichten Verstehbarkeit verbunden wurde, sind weitere wichtige Änderungen in die römische Liturgie gekommen, nämlich die Einführung der Volkssprache und die mögliche Gebetsrichtung des Priesters zum Volk.¹⁰³

Schon dem Konzil von Trient stand vor Augen, den Gläubigen zu einem besseren Verständnis zu verhelfen. Allerdings kam es damals nicht zu einer Zustimmung für den Gebrauch der Volkssprache in der Messe.¹⁰⁴

Erste Ansätze zur Zulassung der Volkssprache sind für Deutschland im Brief des Kardinalstaatssekretärs vom 24. Dezember 1943 sowie im Schreiben des Heiligen Offiziums vom 1. Juni 1955 und in einem Schreiben an Kardinal Frings vom 23. Dezember 1958 zu finden.¹⁰⁵ Diese Schreiben betrafen alle das sogenannte Deutsche Hochamt, das sich bereits vereinzelt am Ende der Barockzeit entwickelte.¹⁰⁶ Bedeutend für die Einführung der Volkssprache war auch der Augustinerchorherr Pius Parsch, der die volksliturgische Bewegung in Österreich begründete. 1922 feierte er das Fest Christi Himmelfahrt, bei dem

⁹⁸ Vgl. HOPING, *Mein Leib für euch gegeben*, 311 – 313.

⁹⁹ Vgl. ebd., 320 – 326.

¹⁰⁰ Vgl. ebd., 386.

¹⁰¹ Vgl. ebd., 320 – 326.

¹⁰² Vgl. ebd., 325.

¹⁰³ Vgl. ebd., 326.

¹⁰⁴ Vgl. HERMANS, *Die Feier der Eucharistie*, 29.

¹⁰⁵ Vgl. LENGELING, *Die neue Ordnung der Eucharistiefeier*, 19 f.

¹⁰⁶ Vgl. HOPING, *Mein Leib für euch gegeben*, 317.

die Gemeinde sowie ein Vorleser singend und sprechend in deutscher Sprache die Feier mitgestalten konnten.¹⁰⁷ Offiziell wurden die Lesungen in deutscher Sprache aber erst 1959 gestattet, nachdem sie lateinisch gesungen oder gelesen worden waren.¹⁰⁸

Erst die Liturgiekonstitution des II. Vatikanischen Konzils brachte eine deutliche Offenheit für die Einführung der Volkssprache.¹⁰⁹

In den Dokumenten nach dem Konzil wurde die Volkssprache immer mehr gefördert, sodass die gesamte Liturgie in der Volkssprache vollzogen werden konnte. Doch die Einführung der Volkssprache als liturgische Sprache bedeutet keineswegs eine Missachtung des Lateinischen. Sowohl Papst Paul VI. als auch Papst Johannes Paul II. haben die Bedeutung der lateinischen Sprache als Ausdruck der Einheit der Kirche und ihren feierlichen Charakter betont und ihren Gebrauch für Gesänge und Texte empfohlen, die bei den Gläubigen bekannt sein sollten. Normalerweise ist die Volkssprache die erste liturgische Sprache, aber sie besitzt keine Exklusivität.¹¹⁰

3.1.2.2 Vereinfachung der Liturgie

Das Konzil forderte vor allem in den Artikeln 21 und 50 der Liturgiekonstitution, aber auch an anderen Stellen konziliarer und postkonziliarer Dokumente eine Vereinfachung und Verdeutlichung der Liturgie. Dieses Prinzip kann man sich mit dem Grundsatz der vertieften Teilnahme der Gläubigen erklären. Denn im Laufe der Jahrhunderte war die Liturgie um viele neue Elemente angewachsen, die zum Teil unglücklich eingefügt wurden, wodurch die Struktur der Eucharistie nicht mehr ersichtlich war. Obwohl die Riten einfacher werden sollten, sollte ihre Substanz treulich gewahrt werden. Vor allem bei der Bereitung von Brot und Wein sowie bei der Brotbrechung und der Kommunion wurden die Riten einfacher gestaltet.¹¹¹

Die Namensänderung von „Opferung“ auf „Gabenbereitung“ und die Vereinfachung des Rituals, das mit Gebeten überladen war, verfolgen die Absicht, eine bessere Sicht auf das eigentliche Opfer zu ermöglichen, damit dieser Teil der Messe von den Gläubigen leichter

¹⁰⁷ Vgl. HOPING, *Mein Leib für euch gegeben*, 316 f.

¹⁰⁸ Vgl. LENGELING, *Die neue Ordnung der Eucharistiefeier*, 19 f.

¹⁰⁹ Vgl. II. VATICANUM, Konstitution über die heilige Liturgie *Sacrosanctum Concilium* [4. Dezember 1963], 36. (dt. Ausgabe in: *Dokumente zur Erneuerung der Liturgie*, Bd. 1: *Dokumente des Apostolischen Stuhls 1963–1973*, hg. v. Heinrich RENNINGS unter Mitarb. von Martin KLÖCKENER, Kevelaer 1983, 37 – 76, hier: 51 f [36]).

¹¹⁰ Vgl. HERMANS, *Die Feier der Eucharistie*, 27 – 29.

¹¹¹ Vgl. ebd., 32 – 33.

begriffen werden kann.¹¹² Bei der Revision der Messliturgie entschied man sich für einen Mittelweg. Dieser Teil der Liturgie wurde zwar vereinfacht, jedoch nicht so drastisch, dass die ursprünglichen Elemente des bloßen Empfangens und Nehmens der Gaben das einzige Element sein sollten. Gabenbringung, -gebet und Händewaschung wurden beibehalten. Im Gegensatz dazu wurde eine Überladung durch immer mehr und mehr Gebete revidiert.¹¹³

Einfacher erscheint auch, dass das Brechen des Brotes nicht mehr über dem Kelch geschehen muss, es wird über der Patene gebrochen.¹¹⁴ Auch müssen keine drei Kreuzzeichen nach der Brechung mit einem Hostienparikel über dem Kelch gemacht werden, bevor das Fragment in den Kelch gegeben wird.¹¹⁵ Zusätzlich wurde das *Agnus Dei* wieder mit der Brotbrechung verbunden.¹¹⁶

Der Ritus des Kommunionempfangs wurde durch den Entfall der Zwischengebete wie des *Confiteor*, des *Misereatur* und *Indulgentiam* und anderer erleichtert. Nun erscheint das Kommunizieren des Priesters und der Gläubigen als ein einziger Akt.¹¹⁷

3.1.2.3 Zurück zu den Quellen

Ein weiteres Kennzeichen des Messordos ist die Zurückführung auf die Liturgie der Alten Kirche. Schon für die Zusammenstellung des Trienter Missales wurden verschiedene Quellen herangezogen, um die Liturgie mit den alten liturgischen Traditionen in Einklang zu bringen. Damals war die mangelnde Kenntnis der liturgischen Quellen ein Grund, warum der Versuch als nicht gelungen betrachtet werden kann. Der Fortschritt in der Liturgiewissenschaft hat eine gründliche Revision des Missales ermöglicht, die man „traditionsgebundener“ nennen kann als das Missale von 1570. Für den Reformauftrag des II. Vatikanischen Konzils wurden älteste liturgische Quellen neu erschlossen und Texte der Ostkirche eingehender untersucht. Man suchte mehr nach dem Wesen der liturgischen Feiern und das Mysterium der Eucharistie wurde zum Gegenstand der Besinnung. Dabei untersuchte man vor allem Texte der Väter des christlichen Altertums wie Irenäus, Augustinus, Ambrosius, Cyrill von Jerusalem u. a. im Hinblick auf ihre Eucharistielehre.¹¹⁸

¹¹² Vgl. HERMANS, *Die Feier der Eucharistie*, 209 – 229.

¹¹³ Vgl. ebd.

¹¹⁴ Vgl. ebd., 294.

¹¹⁵ Vgl. HOPING, *Mein Leib für euch gegeben*, 387.

¹¹⁶ Vgl. SCHÜTZEICHEL, *Die Messe*, 125.

¹¹⁷ Vgl. HERMANS, *Die Feier der Eucharistie*, 308.

¹¹⁸ Vgl. ebd., 34 – 37.

So bekam zum Beispiel der Bußritus am Beginn der Messe wieder seine rechte Bedeutung. War das Schuldbekenntnis im tridentinischen Missale ein Privatgebet des Priesters, gilt der Ritus nun wieder als Akt, in dem Priester und Gläubige sich gemeinsam vor Gott und dem Nächsten schuldig bekennen und um Vergebung bitten. Daneben hat er die Funktion, die Gläubigen in die rechte Haltung zu bringen, um die Teilnahme an der Liturgie des Wortes und der Eucharistie vorzubereiten.¹¹⁹

Aber auch die Wiederherstellung der Grundstruktur der Eucharistie sowie die Wiederentdeckung der Einheit des Hochgebetes müssen im Zusammenhang mit den Ergebnissen der Liturgieerneuerung auf der Basis eines besseren Verständnisses der Eucharistielehre der Kirchenväter erwähnt werden.¹²⁰

Die Grundstruktur der Messe wurde verändert. Vor der Reform teilte sich die Messe in Vormesse oder Katechumenenmesse, Opfermesse und Entlassung. Die Vormesse bestand aus Stufengebet, Gebetsgottesdienst und Lehrgottesdienst.¹²¹ Vor allem die Umgestaltung des Anfangs und die reichere Gestaltung des Wortes Gottes mit der Einführung zyklischer Lesungen war ein großes Anliegen der Reform und wurde schon in den Vorschlägen des Internationalen Liturgischen Studientreffens im Juli 1951 gefordert.¹²² Die neue Grundstruktur wurde durch die Einführung des Ambo als Tisch des Wortes merklich unterstützt.¹²³

Die Opfermesse bestand aus drei Teilen: Opfervorbereitung, Opferhandlung und Opfermahl, die auf die Vormesse folgten.¹²⁴ Auch dieser Teil der Messe wurde geändert. Vor allem das Eucharistische Hochgebet, das in der römischen Liturgie auch Kanon heißt und so viel wie „feststehender Teil“ bedeutet, wurde während der Liturgiereform umgeformt. Kannte man zu Beginn des 20. Jahrhunderts mit dem *Canon Romanus* nur ein Hochgebet, das still vorgetragen wurde, wurde es 1965 wieder erlaubt, das Hochgebet laut vorzutragen und seit 1967 auch in der Volkssprache. Auch wurde der *Ordo Missae* von 1969 mit zusätzlichen drei neuen Eucharistischen Hochgebeten ergänzt und der bestehende Kanon überarbeitet, sodass die Einheit des Hochgebetes wieder ersichtlich wurde. Zum Beispiel leitet der letzte Teil der Präfationen, deren Zahl erhöht wurde, zum *Sanctus* über. Ein *Postsanctus* wiederum

¹¹⁹ Vgl. HERMANS, *Die Feier der Eucharistie*, 121 – 123.

¹²⁰ Vgl. ebd., 37.

¹²¹ Vgl. HOPING, *Mein Leib für euch gegeben*, 382 – 386.

¹²² Vgl. LENGELING, *Die neue Ordnung der Eucharistiefeier*, 20 f.

¹²³ Vgl. EMMINGHAUS, *Die Messe*, 157.

¹²⁴ Vgl. HOPING, *Mein Leib für euch gegeben*, 383 – 388.

leitet zum nächsten Element des Hochgebetes, zur Gabenepiklese, über, das im Unterschied zum *Canon Romanus*“ von 1962 fehlte.¹²⁵

3.1.2.4 Anpassungsmöglichkeiten

Eine weitere wichtige Neuerung ist die Anpassung der Liturgie an neue Verhältnisse, um sie an die Eigenart der verschiedenen Völker und Kulturen, aber auch an verschiedene Situationen der religiösen und geistigen Fassungskraft der Teilnehmer anzupassen.¹²⁶ Im Vergleich zum Missale von Papst Pius V. ist heute die Möglichkeit geboten, unter mehreren Hochgebeten, einer großen Zahl an Präfationen, unterschiedlichen Formen des Bußaktes und vielem mehr zu wählen. Besonders hervorzuheben sind die Monitionen, die Möglichkeit bieten, den Gläubigen zu einem tieferen Verständnis und geistlichen Mitvollzug des Gottesdienstes oder einzelner Teile zu verhelfen. Solche Monitionen sind Einführungstexte, die zu Beginn der Messe, vor den Lesungen, vor der Präfation und vor der Entlassung völlig frei dem Zelebranten überlassen sind oder nicht wörtlich nach dem Text des Messbuches vorzutragen sind wie vor dem Schuldbekenntnis und vor dem Vaterunser. Besonders die deutsche Ausgabe des Römischen Missale bietet mehrere Formeln an, dabei wird man nicht auf die von den zuständigen Autoritäten gutgeheißenen Monitionen beschränkt. Jeder Priester kann sie gemäß den vorhandenen Normen frei gestalten.¹²⁷

¹²⁵ Vgl. HOPING, *Mein Leib für euch gegeben*, 372 – 378.

¹²⁶ Vgl. SC 37 – 40 (DEL 1, 37 – 40).

¹²⁷ Vgl. HERMANS, *Die Feier der Eucharistie*, 38 – 41.

3.2 Struktur der Eucharistiefeier

Die Messe besteht aus zwei Hauptteile, der Liturgie des Wortes – Wortgottesdienst – und der eucharistischen Liturgie – Eucharistiefeier. Beide sind jedoch so eng miteinander verbunden, dass sie einen Gottesdienst bilden. Durch weitere Riten wird die Feier eröffnet und beschlossen.¹²⁸ Mit ihrer neuen Strukturierung durch die Reform nach dem II. Vatikanischen Konzil stehen nun beide Hauptteile gleichwertig da und werden von der Eröffnung und dem Abschluss umrahmt.¹²⁹

Die einzelnen Szenenbilder im Film geben aber nur unterschiedliche Elemente der Eucharistiefeier einer Gemeindemesse wieder. Zusätzlich sind die einzelnen Elemente aus ihrem Grundablauf und aus ihrem Zusammenhang genommen worden. Daher soll zunächst der eigentliche Ablauf der Eucharistiefeier in einer Gemeindemesse beschrieben werden. Danach wird dieser mit der Reihenfolge der einzelnen Szenenbilder verglichen.

3.2.1 Ablauf der Eucharistiefeier in der Gemeindemesse

Die Eucharistiefeier teilt sich in drei Blöcke: Gabenbereitung, Eucharistisches Hochgebet und Kommunion, die jeweils aus einzelnen Riten aufgebaut sind.

Die Gabenbereitung beginnt mit der Zurüstung des Altares. Hier wird das Korporale, ein viereckiges Leinentüchlein ausgebreitet und der Kelch daraufgestellt. Anschließend werden die Gaben, Brot und Wein, zum Altar gebracht. Auch Geld und andere Materialien werden gespendet, die als Ergebnis menschlicher Arbeit, als Zeichen für das Selbstopfer der Gläubigen verstanden werden. Hier ist der Platz der Kollekte. Mit der Händewaschung und dem Gabengebet endet der erste Block.¹³⁰

Das Eucharistische Hochgebet, der zweite Block, ist dramaturgischer Höhepunkt und Zentrum der Eucharistiefeier. Durch die Reform nach dem II. Vatikanischen Konzil sind dem Römischen Kanon, der jetzt auch als Hochgebet I bezeichnet wird, drei neue Hochgebete beiseitegestellt. Im Laufe der Zeit sind weitere Hochgebetstexte geschaffen und erlaubt worden. Obwohl jedes Hochgebet textliche und strukturelle Besonderheiten aufweist, ist ein Grundgerüst der einzelnen Strukturelemente gegeben. Das Hochgebet beginnt mit einem Eröffnungsdiallog zwischen Priester und Gemeinde und mit der Präfation, die zur anschließenden *Sanctus*-Akklamation überleitet. An den *Postsanctus* schließt sich

¹²⁸ Vgl. AEM Nr. 8 (Deutsches Messbuch 1988, 31*).

¹²⁹ Vgl. ADAM / HAUNERLAND, *Grundriss Liturgie*, 220 f.

¹³⁰ Vgl. ebd., 234 – 238.

die Wandlungsepiklese an. In der Epiklese wird der Heilige Geist herabgerufen, damit Brot und Wein in Jesu Leib und Blut gewandelt werden. Die Einsetzungsworte mit der seit der Reform neu eingefügten Akklamation der Gemeinde bilden gleichsam das Herzstück des Eucharistischen Hochgebets. Im Messbuch sind die Herrenworte über Brot und Wein in allen Hochgebeten gleich formuliert, diese sind aber in ihrem Wortlaut nicht identisch mit den vier biblischen Einsetzungsberichten. Die anschließende Anamnese gedenkt des Heilswerkes Christi und ist eng mit dem Darbringungsgebet verbunden, das sich auf das einmalige Opfer Christi bezieht. Nun kommt die Bitte um den fruchtbaren Empfang der heiligen Speise, die man auch Kommunionepiklese nennt. Daran schließen sich die Interzessionen an, die die Einheit der Kirche ausdrücken. Es wird für die gesamte Kirche und ihre Amtsträger gebetet. Auch die verstorbenen Glieder der Kirche sowie die Heiligen, insbesondere die Gottesmutter und die Apostel werden genannt und so die Einheit der Kirche ausgedrückt. Ausführlicher werden die Interzessionen im Kapitel 3.3.4.3 behandelt. Das letzte Element des Hochgebets ist die Doxologie und das „Amen“ der Gemeinde.¹³¹

Der dritte und letzte Block ist die Kommunion. Der Empfang wird mit einigen Riten vorbereitet. Hierzu gehört das Vaterunser, das als Klammer zwischen der Opferhandlung und der Mahlgemeinschaft mit Christus gesehen wird. Auch der anschließende Ritus des Friedens mit dem Friedensgebet und -zeichen ist eine Vorbereitung auf die Kommunion. Nun bricht der Priester die Hostie, dieser Vorgang wird Brotbrechung genannt, und senkt ein Stückchen davon in den Kelch. Die Mischung von Brot und Wein kann auf das *fermentum* zurückzuführen sein. Manche Forscher sehen eine Symbolisierung der Auferstehung Christi in diesem Ritus. Näheres wird im Kapitel 3.3.3.2 erklärt. Während der Brotbrechung wird das *Agnus Dei* gesungen. Siehe hierzu auch Kapitel 2.4.2.1. Schließlich wird die Gemeinde zur Kommunion eingeladen. Zunächst empfängt der Priester Leib und Blut Christi, dann reicht er den Gläubigen die Kommunion. Dabei wird das Gebet „Der Leib Christi“ und „Amen“ gesprochen. Es ist ein kurzes Gebet des Glaubens und der Anbetung.¹³² Ausführlicher wird die Kommunion im Kapitel 3.3.6.2 geschildert.

Üblicherweise erfolgt nach der Kommunion die Purifikation der Gefäße.¹³³ Wird eine große Zahl an Gefäßen gereinigt, kann der Priester oder Diakon diese nach der Messe säubern.¹³⁴

¹³¹ Vgl. ADAM / HAUNERLAND, *Grundriss Liturgie*, 238 – 246.

¹³² Vgl. ebd., 246 – 252.

¹³³ Vgl. ebd., 223.

¹³⁴ Vgl. *Messbuch*. Die Feier der heiligen Messe. Für die Bistümer des deutschen Sprachgebietes, Authentische Ausgabe für den liturgischen Gebrauch, Kleinausgabe, Das Messbuch deutsch für alle Tage des Jahres, hg. im

Nach der Kommunion ist eine Danksagung angebracht, die ein stilles Gebet, Hymnus, Psalm oder Lied sein kann. Im Schlussgebet findet die Kommunion ihren Abschluss.¹³⁵

3.2.2 Ablauf der Eucharistiefeier im Film¹³⁶

Im Folgenden wird die Eucharistie-Szene im Film beschrieben. Zur besseren Orientierung in den weiteren Ausführungen dieser Arbeit wird die Szene in einzelne Szenenbilder unterteilt. Dazu sollen die Bildschnitte und -wechsel dienen, die der Szene zum einen Dynamik, zum anderen unterschiedliche Schwerpunkte verleihen.

Der Rezipient steigt zwar als Kirchenbesucher in die Szene ein, verfolgt jedoch in einer beobachtenden Weise gleichermaßen die Reaktionen der Gemeinde und das Geschehen am Altar.

3.2.2.1 Erstes Szenenbild

Die Eucharistie-Szene wird akustisch mit dem Läuten der Glocke durch den Kirchendiener am Altar eingeleitet. Mit der Aufnahme aus dem hinteren Bereich der Kirche, den Mittelgang entlang hin auf den Altar wird die Eucharistie-Szene auch bildlich begonnen. Auf das Läuten des Kirchendieners am Altar wechselt die versammelte Gemeinde gleichzeitig vom Stehen in eine knieende Körperhaltung. Parallel zu der Bewegung der Gemeinde kann der Rezipient das Ausbreiten eines weißen, quadratischen Tuches auf dem Altar durch den Priester verfolgen. Hierbei dürfte es sich um das Korporale handeln.

3.2.2.2 Zweites Szenenbild

Nun wird das Geschehen am Altar deutlicher dargestellt. Nach einem weiteren Läuten des Kirchendieners kniet sich nun dieser ebenfalls hin und der Priester, Padre Amaro, hält die Priesterhostie in die Höhe, um der Gemeinde die Hostie zu zeigen. Dabei spricht Padre Amaro die Worte: „Der Leib Christi“. Der Priester verweilt kurz in dieser Haltung, während dieser kurzen Zeit wird die Priesterhostie genau ins Bild geholt. Danach legt der Priester die Hostie in die Hostienschale, die auf dem Altar steht, und macht eine Kniebeuge.

3.2.2.3 Drittes Szenenbild

Anschließend werden die Handlungen direkt am Altar gezeigt. Der Priester bricht die Priesterhostie über der Hostienschale in mehrere Teile und verschlingt regelrecht die

Auftrag der BISCHOFSKONFERENZEN DEUTSCHLANDS, ÖSTERREICHS UND DER SCHWEIZ SOWIE DER BISCHÖFE VON LUXEMBURG, BOZEN-BRIXEN UND LÜTTICH, Freiburg i. B. u. a. 1988, 523.

¹³⁵ Vgl. ADAM / HAUNERLAND, *Grundriss Liturgie*, 252.

¹³⁶ Vgl. *Die Versuchung des Padre Amaro*, 10:37 – 12:42.

gesamte Priesterhostie. Noch während des Kauens purifiziert der Priester die restlichen Bruchstücke der Hostie von der Schale in einen silbernen Kelch.

3.2.2.4 Viertes Szenenbild

Das Bild wechselt und das Geschehen in der Gemeinde wird nun weiterverfolgt. Eine Kirchendienerin sammelt die Kollekte von jedem einzelnen Kirchenbesucher ab und bedankt sich persönlich bei jedem. Dabei stiehlt Dionisia, eine scheinbar zutiefst gläubige Frau, mit einem gekonnten Griff etwas Geld aus dem Korb für die Kollekte. Der Diebstahl bleibt unbemerkt. Während dieses Vorgangs sind im Hintergrund folgende Worte, die von Padre Amaro gesprochen werden, zu hören: „Beschütze deine Kirche auf ihrem Weg durch die Zeit und bestärke sie im Glauben und in der Liebe: deinen Diener, unseren Papst Johannes Paul II., unseren Bischof und die Gemeinschaft der Bischöfe, unsere Priester und Diakone, alle, die zum Dienst in der Kirche bestellt sind, und das ganze Volk deiner Erlöser“.

3.2.2.5 Fünftes Szenenbild

Nun wird das Geschehen am Altar wieder verdeutlicht und der Priester lädt die Gemeinde zur Kommunion ein. Dabei hält er eine ungebrochene Gemeinدهostie über einer goldenen Hostienschale hoch und spricht: „Dies ist das Lamm Gottes, das die Sünden der Welt hinwegnimmt. Selig sind die, die zum Mahl des Herrn geladen sind.“

Das Bild wechselt wieder auf die Gemeinde, die mit den Worten: „Herr, ich bin nicht würdig, dass du eingehst unter mein Dach, aber sag nur ein Wort, und meine Seele wird gesunden,“ antwortet. Mit schnellen Bildwechseln kann der Rezipient sehen, dass sich Padre Amaro, der mit der Hostienschale ausgestattet ist, gemeinsam mit dem Kirchendiener und die Gemeinde auf den Weg zur Kommunionsspendung machen.

3.2.2.6 Sechstes Szenenbild

Begleitet von der synchronen Musik „Hoy venimos a cantar“ teilt Padre Amaro die Kommunion an die Gläubigen aus, indem er die Hostie jedem Kommunikanten mit den Worten: „Der Leib Christi.“ auf die Zunge legt. Einige Kommunikanten antworten entweder vor oder nach dem Empfang der Hostie mit „Amen“. Andere Kommunionempfänger nehmen auch ohne Antwort die Hostie entgegen.

3.2.2.7 Siebentes Szenenbild

Die Eucharistie-Szene endet mit dem Blick auf die Gemeinde und zeigt das Verhalten der Personen nach dem Kommunionempfang. Während die Gemeindemitglieder wieder in ihren

Bänken Platz nehmen und einige sich andächtig hinknien, um zu beten, lässt Dionisia die empfangene Hostie aus ihrem Mund in ihrem Gesangsbuch verschwinden. Danach teilt sie Amelias Freund ihre Beobachtung mit, dass Amelia wohl Gefallen an dem neuen Priester gefunden habe.

3.2.3 Analyse und Gegenüberstellung der Abläufe

Wenn man nun den Ablauf einer Gemeindemesse mit der Verfilmung vergleicht, sieht man drastische Unterschiede.

Die Szene beginnt mit dem Beginn der Gabenbereitung, dem Zurüsten des Altares, wobei das Läuten beim Szenenübergang eigentlich schon ein akustisches Signal für das zweite Szenenbild, die Elevation der Hostie, ist. Dieser Ritus wird während der Einsetzungsworte, die zum zweiten Block, dem Hochgebet zählen, durchgeführt. Auf die einteilige Elevation, da nur die Hostie und nicht der Kelch erhoben wird, folgen unmittelbar die Brotbrechung und der Kommunionempfang des Priesters mit anschließender Purifikation der Patene. Diese Riten sind im dritten Block der Kommunion zu finden. Bei Szenenbild eins bis drei stehen der Priester in persona Christi sowie die konsekrierte Hostie im Mittelpunkt.

Würde nun die Eucharistie-Szene enden, wäre sie eine drastisch verkürzte Darstellung einer Eucharistiefeier. Da die Szene nun mit der Kollekte, die wieder zum Block der Gabenbereitung gezählt wird, weitergeführt wird und gleichzeitig im Hintergrund der Wortlaut der Interzessionen aus dem dritten Hochgebet zu hören ist, wird die Eucharistiefeier im Bezug auf ihren Ablauf eindeutig falsch dargestellt. Nun kommen wieder Elemente aus dem dritten Block, der Kommunion, vor. Die Einladung zur Kommunion und die Kommunionsspendung stellen nun den Kommunionempfang der gläubigen Gemeinde dar.

Szenenbild vier bis sieben stellen das Verhalten der gläubigen Gemeinde und die Interaktionen zwischen der Gemeinde und dem Priester ins Zentrum.

Die nachfolgende Aufstellung stellt die beiden Abläufe gegenüber. In der linken Spalte ist der Ablauf, wie er im Messbuch vorgesehen ist, beschrieben. In der rechten Spalte ist die Abfolge der Eucharistie-Szene im Film dargestellt. Die Pfeile in der Mitte zeigen die Zuordnung.

Struktur der Eucharistiefeier einer Gemeindemesse laut Messbuch		Ablauf der Eucharistie-Szene mit Schwerpunkt auf:	
Gabenbereitung	Zurüstung des Altars	1. Szenenbild: - Zurüstung des Altars - Glockengeläute mit knieender Körperposition	Priester und Hostie
	Herbeibringen der Gaben (Brot, Wein und Kollekte)		
	Händewaschung		
	Gabengebet		
Eucharistisches Hochgebet	Eröffnungsdialog	2. Szenenbild: Elevation der Hostie mit Glockengeläute	Priester und Hostie
	Präfation		
	Sanctus		
	Wandlungsepiklese	3. Szenenbild: - Brotbrechung - Priesterkommunion - Purifikation der Gefäße	
	Einsetzungsbericht und Konsekration mit: - Elevation (=Erhebung) von Hostie und Kelch - Glockengeläute und knieende Körperhaltung		
	Anamnese		
	Darbringungsgebet		
	Kommunionepiklese	4. Szenenbild: - Geldkollekte - Interzessionen	
	Interzessionen		
	Schlussdoxologie	5. Szenenbild: Einladung zur Kommunion	
Kommunion	Vater Unser		
	Friedensritus (Friedensgebet und -zeichen)		
	Brotbrechung, Mischung und Agnus Dei		
	Einladung zur Kommunion		
	Kommunionspendung		
	Purifikation der Gefäße		
	Danksagung		
	Schlussgebet		
		6. Szenenbild: Gemeindekommunion	
		7. Szenenbild: Danksagung in Form eines stillen Gebets	

3.3 Analyse der einzelnen Szenenbilder

Da nun der Ablauf der Eucharistie-Szene ausführlich beschrieben, erklärt und analysiert wurde, lohnt es sich, die einzelnen Szenenbilder genauer zu betrachten. Auch wenn der Ablauf keiner authentischen Eucharistiefeier entspricht, wurden die einzelnen Szenenbilder weitgehend mit großer Sorgfalt und Korrektheit umgesetzt.

Die nachfolgenden Absätze sollen die einzelnen Szenenbilder analysieren. Zusätzlich sollen jene Rituale oder Gesten, die in den einzelnen Szenenbildern im Zentrum stehen, liturgiewissenschaftlich genauer betrachtet werden.

3.3.1 Erstes Szenenbild: Körperhaltung und Glockenzeichen

3.3.1.1 Analyse

Die in diesem Szenenbild parallel gezeigten Handlungen von Priester und Gemeinde finden in einer Messe so nicht statt. Jedoch kommen die einzelnen Handlungen an unterschiedlichen Stellen im Verlauf der Messe vor.

Da Padre Amaro am Altar ein weißes Tuch ausbreitet, dürfte es sich hier um das Korporale handeln. Es wird bei der Zurüstung des Altares gemeinsam mit Kelch und Kelchtüchlein zum Altar gebracht. Da laut Messbuch der Priester danach die Brotschale nimmt und sie nach dem Begleitgebet zur Gabenbereitung auf das Korporale stellt, muss das Korporale vorher am Altar ausgebreitet werden.¹³⁷ Diese Handlungen finden zu Beginn der Gabenbereitung statt.

Im Zentrum dieses Szenenbildes ist das Verhalten der Gemeinde. Die Gemeinde in einer Messe kniet beim Läuten der Klingel üblicherweise vor und während den Einsetzungsworten. Örtliche Gewohnheiten, körperliche Beeinträchtigungen oder situationsabhängige Umstände führen oft zu Abweichungen im Läuten oder in der Körperhaltung.

3.3.1.2 Liturgiewissenschaftliche Vertiefung zum Knien und Läuten

Seit dem Mittelalter umgab man im Westen die Einsetzungsworte mit feierlichen Zeichen, so auch mit Glockenzeichen und anbetendem Niederknien.¹³⁸ Das Glockenzeichen, seit dem 12. Jahrhundert gibt es hierfür auch kleinere Handglocken, soll den Fortgang der Messe den sowohl anwesenden als auch abwesenden Gläubigen anzeigen. So ist es üblich, durch Läuten

¹³⁷ Vgl. *Deutsches Messbuch* 1988, 344.

¹³⁸ Vgl. JUNGSMANN, *MS II*, 260 -271.

die Gläubigen zusammenzurufen oder zur Erhebung der Hostie bzw. zur Wandlung zu läuten.¹³⁹ Dabei will das Glockenzeichen nicht bloß auf den Augenblick des Schauens hinlenken, sondern es will auch zur Verehrung des Sakramentes rufen.¹⁴⁰

Das Knien bei der Erhebung der Hostie wurde seit dem 13. Jahrhundert von Klerikern und Gläubigen gefordert. Diese Verehrungsgeste konnte sich aber nur langsam durchsetzen, bis das Knien der Gemeinde schließlich im späten Mittelalter zur Grundhaltung für die stillen Messen wurde.¹⁴¹

In römischen Messbüchern erscheint die Kniebeuge für Priester seit dem 15. Jahrhundert und wurde durch das Missale von 1570 vor und nach der Erhebung der Gestalten endgültig vorgeschrieben.¹⁴² Das deutschsprachige Missale von 1975 sieht die Kniebeuge nur noch nach der Erhebung der Gestalten vor.¹⁴³ Die knieende Körperposition soll dabei die Verehrung und Ehrfurcht vor den konsekrierten Gestalten zum Ausdruck bringen.¹⁴⁴

3.3.2 Zweites Szenenbild: Elevation

3.3.2.1 Analyse

Das zweite Szenenbild stellt die Hostie durch Elevation in den Mittelpunkt. Durch die Nahaufnahme der erhobenen Hostie wird dies deutlich.

Für gewöhnlich erfolgt das Zeigen der Hostie in der Messe nach den Brot-Einsetzungsworten. Außerdem wird diese Geste schweigend vollzogen und anschließend folgen die Einsetzungsworte über dem Kelch und dessen Elevation.¹⁴⁵

Im Film wird der Ritus auf die Hostie beschränkt und die Geste der Elevation mit den Worten „Der Leib Christi“ unterstützt. Die Worte suggerieren dabei, dass Padre Amaro als geweihter Priester in Persona Christi handelt, die Einsetzungsworte zuvor sprach und die Wandlung bereits erfolgte.

Das folgende Ablegen der Hostie und die Kniebeuge im Film erfolgen so wie es in den Rubriken des Messbuches vorgesehen ist.¹⁴⁶

¹³⁹ Vgl. Hans-Bernhard MEYER, *Eucharistie. Geschichte, Theologie, Pastoral*, Mit einem Beitrag von Irmgard PAHL (GdK 4), Regensburg 1989, 222.

¹⁴⁰ Vgl. JUNGSMANN, *MS II*, 261.

¹⁴¹ Vgl. MEYER, *Eucharistie*, 226.

¹⁴² Vgl. JUNGSMANN, *MS II*, 260 – 264.

¹⁴³ Vgl. *Deutsches Messbuch* 1988, 494 f.

¹⁴⁴ Vgl. MEYER, *Eucharistie*, 225 f.

¹⁴⁵ Vgl. *Deutsches Messbuch* 1988, 494 f.

¹⁴⁶ Vgl. ebd., 494.

3.3.2.2 Liturgiewissenschaftliche Vertiefung zur Elevation

Die Erhebung der Hostie geht auf das starke Schauverlangen im Mittelalter zurück. Seit dem 12. Jahrhundert wurde es üblich, die Hostie vor, während oder nach der Wandlung dem Volke zu zeigen. Da mit der Erhebung auch eine Verehrung der Hostie einher ging, wurde die Erhebung vor den Wandlungsworten zurückgedrängt, um so einer Gleichsetzung der unkonsekrierten Hostie vor der Wandlung mit dem Leib Christi zu verhindern. Im Unterschied zur Erhebung der konsekrierten Hostie setzte sich die Erhebung des Kelches erst mit dem Missale von 1570 durch. Begleitend zu der Erhebung wurden Gesten wie das Niederknien, Glockengeläute oder andere, wie auf dem Boden hingestreckt zu verharren, üblich, um die Verehrung des heiligen Sakraments auszudrücken.¹⁴⁷

3.3.3 Drittes Szenenbild: Brotbrechung

3.3.3.1 Analyse

Die Handlungen im dritten Szenenbild sind eine unzureichende Darstellung einzelner Elemente der Kommunion in einer katholischen Messfeier. Die Brechung des Brotes mit anschließender Kommunion des Priesters kann aus mehreren praktischen Gründen in einer Gemeindemesse so nicht wiedergefunden werden.

Zum einen soll nach dem Brechen des Brotes ein kleines Fragment der Hostie in den Kelch gesenkt werden.¹⁴⁸ Zum anderen soll der Priester die Gemeinde zur Kommunion einladen und dabei ein Stück der Hostie über der Schale halten.¹⁴⁹

Diese Handlungen sind nicht umsetzbar, wenn der Priester die Hostie gleich zur Brechung des Brotes verspeist. Außerdem sollte die Brechung des Brotes mit dem *Agnus Dei* begleitet werden.

Bei all den unzureichenden Darstellungen des Szenenbildes gelingt es zumindest dem Schauspieler, den Empfang der Hostie mit Ehrfurcht darzustellen, so wie es in den Rubriken des Messbuches verlangt wird.¹⁵⁰ Auch wird die Purifikation im Film angedeutet, indem die Teilchen auf der Patene in den Kelch gewischt werden. Allerdings sollten die Teilchen der konsekrierten Hostie nach der Brotbrechung oder nach der Kommunion in die Hostienschale gegeben werden.¹⁵¹

¹⁴⁷ Vgl. JUNGSMANN, *MS II*, 255 – 271.

¹⁴⁸ Vgl. AEM Nr. 56 d (Deutsches Messbuch 1988, 40*).

¹⁴⁹ Vgl. AEM Nr. 56 g (Deutsches Messbuch 1988, 40*).

¹⁵⁰ Vgl. *Die Versuchung des Padre Amaro*, 11:00. und *Deutsches Messbuch* 1988, 522.

¹⁵¹ Vgl. *Die Versuchung des Padre Amaro*, 11:09. und AEM Nr. 237 (Deutsches Messbuch 1988, 60*).

3.3.3.2 Liturgiewissenschaftliche Vertiefung zur Brechung und Mischung

Die Brotbrechung ist eine der bedeutendsten eucharistischen Bild- bzw. Symbolhandlungen in der Messe. In der apostolischen Zeit gab die Handlung der gesamten Eucharistiefeier ihren Namen.¹⁵² Der praktische Zweck dieses Ritus liegt sicherlich beim Aufteilen eines Brotlaibes auf die Mahlteilnehmer. Doch ist die Geste des Teilens und Essens eines Brotes mehr. Der Ritus ist bereits beim Paschamahl als auch beim wöchentlichen Sabbatmahl vertreten und konstituiert dort die Mahlgemeinschaft. Diese ursprüngliche Symbolik, nämlich der Zusammenschluss der Tischgenossen zu einer Gemeinschaft, war auch in den frühchristlichen Zeiten vorherrschend. Weiters wurde die Brotbrechung mit dem Gedanken an die Auferstehung, besonders in der syrischen Liturgie, hervorgehoben.¹⁵³

Durch die Einführung der ungesäuerten mundgroßen Hostien für die Gläubigen schien der Ritus in seinem praktischen Zweck überflüssig zu werden und die Brechung wurde nun auf die größere Priesterhostie beschränkt.¹⁵⁴ Zusätzliche Deutungen, wie dass darin die gewaltsame Trennung von Leib und Seele Christi im Kreuzestod gesehen wurde, oder die Brechung in drei Teile nun als Symbol für die streitende, leidende und triumphierende Kirche galt, haben letztlich zur Verdunkelung der aussagekräftigen Handlung der frühen Kirche geführt.¹⁵⁵ So weist die Allgemeine Einführung zum Römischen Messbuch wieder auf die ursprüngliche Bedeutung des Brotbrechens hin.¹⁵⁶ Auch der ehemalige praktische Grund der Brotbrechung soll erhalten bleiben, da die AEM die Brechung mehrerer Hostien auch für die Gemeinde empfiehlt, um so die Zeichenhaftigkeit des Mahles zu verstärken und zu verdeutlichen.¹⁵⁷

Ob nun mehrere oder nur eine Hostie gebrochen werden, spielt bei der Mischung, die im Anschluss an die Brechung erfolgt, keine Rolle. Denn zumindest ein Teil der Hostienpartikel soll in den Kelch gesenkt werden.¹⁵⁸

Der Ursprung dieses Rituals ist liturgiewissenschaftlich schwer zu ermitteln, da der Brauch zum einen in unterschiedlichsten Quellen gefunden wird und uralt ist und zum anderen in der römischen Liturgie des 8. Jahrhundert zwei Formen des Mischungsritus, beim Pax

¹⁵² Vgl. AEM Nr. 56 c (Deutsches Messbuch 1988, 40*).

¹⁵³ Vgl. NIKOLASCH, *Brotbrechung, Mischung und Agnus Dei*, 331 – 341, hier: 331 – 334.

¹⁵⁴ Vgl. JUNGSMANN, *MS II*, 375 – 379.

¹⁵⁵ Vgl. Klemens RICHTER, *Die Kommunion*. Gottesdienstliche Erneuerung zwischen Wirklichkeit und Anspruch, Münster 2002, 42 – 46.

¹⁵⁶ Vgl. AEM Nr. 56 c (Deutsches Messbuch 1988, 40*).

¹⁵⁷ Vgl. *Deutsches Messbuch* 1988, 519. und AEM Nr. 283 (Deutsches Messbuch 1988, 68*).

¹⁵⁸ Vgl. *Deutsches Messbuch* 1988, 519.

Domini und vor der Kommunion, vertreten waren. Bald begann man auf eine der beiden zu verzichten und schließlich gab man der ersten Mischung den Vorzug.¹⁵⁹

Der Ritus der Mischung soll auf den römischen Brauch rückführbar sein, bei dem durch die Zugabe eines Partikels aus einer vorausgegangenen Eucharistiefeier in den Kelch die Kontinuität der Eucharistiefeier bezeugt wird. Der Ursprung dieses Brauches soll wiederum im Brauch des *fermentum* liegen, bei dem der Papst ein Stückchen der konsekrierten Hostie an benachbarte Kirchen übersandte und dieses Stückchen dann von den Priestern in ihrer nächsten Messfeier in den Kelch gegeben wurde, um die Gemeinschaft zwischen Papst und den Priestern und die Einheit des Opfers zu zeigen.¹⁶⁰ Aber auch eine Übernahme eines in Syrien entstandenen Ritus, der die Auferstehung Christi und seine Gegenwart auf dem Altar symbolisieren soll, ist denkbar.¹⁶¹

Im Gegensatz zur Brotbrechung war man bei der Vorbereitung der Reform des Messordo unschlüssig, welche Interpretation für den Mischungsritus wohl die zutreffendste sei.¹⁶² So lässt sich auch in der AEM keine tiefgründige Bedeutung der Mischung finden.¹⁶³

3.3.4 Viertes Szenenbild: Kollekte und Interzessionen

3.3.4.1 Analyse und theologische Vertiefung zur Kollekte

Der hier zu beobachtende Vorgang der Geldkollekte stellt ganz Dionisias Verhalten ins Zentrum.¹⁶⁴ Die Kollekte ist ein Teil der Gabenbereitung und zählt neben Brot und Wein auch zu den materiellen Gaben, mit denen die Gläubigen ihre Teilnahme am Gottesdienst bekunden können. Die Kollekte ist für die Bedürfnisse der Kirche und der Armen bestimmt.¹⁶⁵

Sie ist ein Ausdruck des konkreten Mithelfens für die vor Ort versammelte Kirche. Daher sollte die Kollekte nicht beim Eingang oder Ausgang geschehen, sondern mitten im Gottesdienst und wenn es die örtlichen Gegebenheiten zulassen, sollten die Gläubigen die Opferkörbe selber einander weiterreichen.¹⁶⁶

¹⁵⁹ Vgl. JUNGMANN, *MS II*. 385 – 399.

¹⁶⁰ Vgl. ebd.

¹⁶¹ Vgl. ADAM / HAUNERLAND, *Grundriss Liturgie*, 250.

¹⁶² Vgl. NIKOLASCH, *Brotbrechung, Mischung und Agnus Dei*, 331 – 341, hier: 333.

¹⁶³ Vgl. AEM Nr. 56 d (Deutsches Messbuch 1988, 40*).

¹⁶⁴ Vgl. *Die Versuchung des Padre Amaro*, 11:10.

¹⁶⁵ Vgl. AEM Nr. 49 (Deutsches Messbuch 1988, 38*).

¹⁶⁶ Vgl. Rupert BERGER, Gabenbereitung und Gabengebet. in: Theodor MAAS-EWERD – Klemens RICHTER (Hgg.), *Gemeinde im Herrenmahl. Zur Praxis der Messfeier*, Freiburg i. B. u. a. ²1976, 264 – 271, hier: 266 – 269.

Allerdings sollte das Einsammeln der Kollekte vor dem Gabengebet abgeschlossen sein.¹⁶⁷ Da die Kollekte neben den anderen Vorgängen zur Gabenbereitung herläuft, kann sie oft bis zum Beginn des Hochgebetes oder noch länger andauern.¹⁶⁸ Im Film wird sie jedoch mit einem Teil der Interzessionen verbunden, die als Element des Hochgebets sehr spät im Messablauf zu finden sind, was ein Zusammentreffen der beiden Elemente sehr unwahrscheinlich macht.

3.3.4.2 Analyse der Interzessionen

In den Interzessionen zeigt sich einmal mehr, wie sehr die Feier der Eucharistie ein gesamtkirchliches Ereignis ist. Sie entfalten den Communio-Gedanken, warum man bei der Erneuerung der Messliturgie auf Interzessionen nicht verzichten wollte.¹⁶⁹

In ihnen tritt die konkrete Versammlung der Gläubigen, die dies in Gemeinschaft mit der irdischen wie mit der himmlischen Kirche tut, für die ganze Welt und die ganze Kirche bei Gott ein und empfiehlt sie ihm an. Stellvertretend für die irdische Kirche werden der Papst und der Ortsbischof mit Namen erwähnt. Um die umfassende Reichweite der eucharistischen Gemeinschaft zu unterstreichen, wird noch auf die übrigen Dienste Bezug genommen.¹⁷⁰

Im Folgenden werden der Text aus dem Messbuch und der Wortlaut im Film einander gegenübergestellt. Die Abweichungen sind dabei fett dargestellt. An die Stellen der rot markierten Platzhalter im Messbuchtext sollen die Namen des Papstes und des Bischofs eingefügt werden.

¹⁶⁷ Vgl. *Deutsches Messbuch* 1988, 343.

¹⁶⁸ Vgl. MEYER, *Eucharistie*, 343.

¹⁶⁹ Vgl. ebd, 348.

¹⁷⁰ Vgl. [EUCARISTIE-ONLINE], *Die Feier der Eucharistie – eucharistische Liturgie (liturgia eucharistica)*. URL: http://www.eucharistie-online.de/liturgia_eucharistica.htm#Interzessionen [Abruf: 30.10.2019].

Deutsches Messbuch ¹⁷¹	Film ¹⁷²
„Beschütze deine Kirche auf ihrem Weg durch die Zeit und stärke sie im Glauben und in der Liebe: deinen Diener, unseren Papst N., unseren Bischof N.* und die Gemeinschaft der Bischöfe, unsere Priester und Diakone, alle, die zum Dienst in der Kirche bestellt sind und das ganze Volk deiner Erlösen.“	„Beschütze deine Kirche auf ihrem Weg durch die Zeit und bestärke sie im Glauben und in der Liebe: deinen Diener, unseren Papst Johannis Paul II., unseren Bischof und die Gemeinschaft der Bischöfe, unsere Priester und Diakone, alle, die zum Dienst in der Kirche bestellt sind, und das ganze Volk deiner Erlöser.“
* Hier können auch die Koadjutoren und Weihbischöfe erwähnt werden.	

Die geringen Abweichungen im Wortlaut sind vernachlässigbar, da sie auf eine undeutliche Aussprache der Anfangs- und Endsilben rückführbar sind. Vergleicht man den Wortlaut mit dem aus dem lateinischen und spanischen Messbuche, liegt es nahe, dass an dieser Stelle des Films für die deutsche Übersetzung auf das deutsche Messbuch zurückgegriffen wurde. Zwar ist im Gegensatz zum lateinischen im spanischem der Wortlaut „bestärke“ und „Diakone“ vorhanden, doch finden die Worte „Pilger auf Erden“ oder die „Pilgerschaft auf Erden“, wie sie im spanischem und lateinischem Messbuch vorhanden sind, nicht Verwendung.

In der nun folgenden Tabelle wird der Wortlaut des lateinischen und spanischen Messbuches verglichen. Um dies leichter zu gestalten, werden die Texte übersetzt. In den Texten sind die zentralen Wörter für die oben angeführte Übersetzungsannahme fett dargestellt.

¹⁷¹ Deutsches Messbuch 1988, 497.

¹⁷² Die Versuchung des Padre Amaro, 11:11 – 11:28.

annähernd wörtliche Übersetzung	authentischer Wortlaut	authentischer Wortlaut	annähernd wörtliche Übersetzung
Stärke deine Kirche, die auf Pilgerschaft auf Erden ist, im Glauben und in der Liebe.	„Ecclésiā tuā, peregrinātem in terra , in fide et caritāte firmāre dignēris	„ Confirma en la fe y en la caridad a tu Iglesia, peregrina en la tierra :	Im Glauben und in der Liebe bestärke deine Kirche, die Pilger auf Erden ist:
Deinen Diener, unseren Papst N.	cum fāmulo tuo Papa nostro N.	a tu servidor, el Papa N. ,	deinen Diener, Papst N. ,
und unseren Bischof N. ,	et Episcopō nostro N. ,	a nuestro Obispo N. ,	unseren Bischof N. ,
die Ordnung der Bischöfe,	cum episcopālī ordine	al orden episcopal,	die Ordnung der Bischöfe,
und den gesamten Klerus	et univēso clero	a los presbíteros y diáconos ,	die Priester und Diakone ,
und das ganze Volk deiner Erlösten.	et omni pópulo acquisitiōnis tuæ.“	y a todo el pueblo redimido por ti.“	und die ganze Gemeinde deiner Erlösten.

Diesen Teil der deutschen Interzessionen hat man wohl auf Grund der Wortwahl mit „Weg durch die Zeit“ und „(be)stärke sie im Glauben und in der Liebe“ gewählt. Der reduzierte Text kann als Programm für den ganzen Film gesehen werden, da die Liebesbeziehung der

¹⁷³ *Missale Romanum Editio typica altera* 1975, 463 (Nr. 114).

¹⁷⁴ [SPANISCHES MESSBUCH 2], *ORDINARIO DE LA MISA*. URL: <http://www.ministranci.archpoznán.pl/wp-content/uploads/texto-ordinario-de-misa.pdf> [Abruf: 03.02.2020].

beiden Hauptfiguren erst am Beginn ihres Weges steht und ihre wesentlichen Charaktermerkmale Glaube und Liebe sind.

Sieht man den Text allerdings in seiner ganzen Form, so handelt es sich hier um eine Bitte für die Kirche als Kirche auf dem Weg, die weltweit denkt und die Nachbarschaft zu allen, besonders zu denen, die noch fern sind von Gott, sieht.¹⁷⁵

Der Gedanke der Weltoffenheit wird anders in den Film eingebracht, denn auffällig ist, dass zwar der Name des Papstes genannt wird, der zur Zeit der Filmveröffentlichung im Amt war, der Name des Bischofes allerdings nicht. Vermutlich will man den Film in keine bestimmte Region Mexikos verorten, da er kein örtlich beschränktes Thema behandelt. Dieser Umstand deckt sich mit den zu Beginn des Films einstimmenden Angaben von Ort und Zeit. Hier werden zwar die Stadt und das Jahr bekannt gegeben, allerdings werden diese Eckdaten mit einer Busreise verbunden. So kann der Rezipient eine genaue Verortung der Geschehnisse im Film nicht vornehmen.

3.3.4.3 Liturgiewissenschaftliche Vertiefung zu Interzessionen

Der Begriff „*intercessiones*“ taucht erstmals in den nachkonziliaren lateinischen Liturgiebüchern des II. Vatikanischen Konzils für bestimmte Teile des Hochgebets auf. Mit diesem Begriff werden Elemente des Hochgebetes zusammengefasst, die nicht alle notwendigerweise etwas miteinander zu tun haben. Daher wurde eine weitere Differenzierung des Begriffs empfohlen. Seit 1973 ist die Unterteilung zwischen den fürbittenden Gebeten, den Interzessionen im eigentlichen Sinn, und der ausdrücklichen Erwähnung der Gemeinschaft der Kirche anerkannt.¹⁷⁶

Nahezu alle aus dem Altertum überkommenen Liturgien kennen das interzessorische Element an unterschiedlichen Stellen im Hochgebet. Das älteste bekannte Zeugnis für Interzessionen ist der Brief *Cyprians von Karthago*, in dem die Verstorbenen in Verbindung mit dem Hochgebet genannt wurden. Das ist mitunter ein Grund, warum die Interzessionen in den neuen HG-Texten keineswegs aufgegeben sind. Bei der Reform des Messordo folgte man dem antiochenischen Schema, das nach Anamnese und Epiklese die Interzessionen stellt. Als Bitte sind sie im großen Dankgebet der Kirche, dem Eucharistischen Hochgebet, bedeutend, allerdings ist dafür Sorge zu tragen, dass sie nicht überhandnehmen.¹⁷⁷ Denn die

¹⁷⁵ Vgl. Bruno KLEINHEYER, *Erneuerung des Hochgebetes*. Regensburg 1969, 92 f.

¹⁷⁶ Vgl. Reiner KACZYNSKI, *Die Interzessionen im Hochgebet*. in: Theodor MAAS-EWERD – Klemens RICHTER (Hgg.), *Gemeinde im Herrenmahl. Zur Praxis der Messfeier*, Freiburg i. B. u. a.²1976, 303 – 313, hier: 303 – 311.

¹⁷⁷ Vgl. ebd.

großen Themen Dank- und Opfermahlgebet sind im Hochgebet wichtiger als die Bitten. Darüber hinaus sollen sich die Interzessionen organisch aus dem Grundmotiven des Hochgebetes ergeben und einordnen.¹⁷⁸

3.3.5 Fünftes Szenenbild: Einladung zur Kommunion

3.3.5.1 Analyse

In diesem Szenenbild wird nun die Konsequenz der vorgezogenen Kommunion deutlich. Eigentlich sollte nun der Priester ein Stück der gebrochenen Hostie über der Schale halten und zur Gemeinde sprechen. Da im Film die Brotbrechung mit der Priesterkommunion verbunden wurde, ist dies nicht möglich.

Der Wortlaut und deren Ablauf weichen von den Vorgaben im deutschen Messbuch ab. Allerdings bildet das deutsche Messbuch hier eine Ausnahme gegenüber anderssprachigen Messbüchern. Im deutschen Messbuch von 1975 folgt der Einladungsspruch erst der Antwort der Gemeinde, auch ein Kommunionvers kann hierfür genommen werden.¹⁷⁹ Da die Grundlage des mexikanisch-spanischen Films nicht das deutsche Messbuch ist, wurde somit der Ablauf richtig verfilmt. Erst mit der Übersetzung ins Deutsche zeichnet sich der Unterschied ab.

Dass zumindest in dieser Bildszene nicht auf das deutsche Messbuch eingegangen wurde, sieht man zusätzlich am Wortlaut der Übersetzung.

Die Sätze, die nach dem deutschen Messbuch bei der Einladung zur Kommunion gesprochen werden, haben eine biblische Grundlage.¹⁸⁰ Bei der Neuordnung der Messe wurde lange überlegt, ob es bei der altertümlich erscheinenden Formulierung der Gemeindeakklamation bleiben sollte. Mit der Begründung, dass die biblische Anspielung auf den Hauptmann von Kafarnaum ansonsten nicht mehr zu erkennen sei, hat man die Formulierung beibehalten.¹⁸¹

Diese biblische Anspielung ist im Film durch die andere Wortwahl schwer erkennbar.

Im Folgenden sind die Worte und die Abfolge nach dem deutschen Messbuch und dem Film gegenübergestellt. Zusätzlich sind die biblischen Quellen angegeben.

¹⁷⁸ Vgl. KLEINHEYER, *Erneuerung des Hochgebetes*, 89.

¹⁷⁹ Vgl. MEYER, *Eucharistie*, 355.

¹⁸⁰ Vgl. ADAM / HAUNERLAND, *Grundriss Liturgie*, 250.

¹⁸¹ Vgl. RICHTER, *Die Kommunion*, 52 – 54.

Deutsches Messbuch¹⁸²		Film¹⁸³	
Priester:	„Seht das Lamm Gottes, das hinwegnimmt die Sünde der Welt.“ ¹⁸⁴	Priester:	„Dies ist das Lamm Gottes, das die Sünden der Welt hinwegnimmt.“ „Selig sind die, die zum Mahl des Herrn geladen sind.“
Gemeinde:	„Herr, ich bin nicht würdig, daß du eingehst unter mein Dach, aber sprich nur ein Wort, so wird meine Seele gesund.“ ¹⁸⁵	Gemeinde:	„Herr, ich bin nicht würdig, dass du eingehst unter mein Dach, aber sag nur ein Wort, und meine Seele wird gesunden.“
Priester:	„Selig, die zum Hochzeitsmahl des Lammes geladen sind.“ ¹⁸⁶		

Obwohl für die Übersetzung dieses Szenenbildes nicht das deutsche Messbuch herangezogen wurde, sondern das spanische Messbuch, wie die Wortwahl „Dies ist“ und „Mahl des Herrn“ zeigen, stellen die Sätze der Kommunionseinladung dennoch eine annehmbare Alternative dar, da sie den Aussagesinn nicht verändern. Offenbar dürfte zumindest für die Übersetzung der Antwort der Gemeinde auf den lateinischen Wortlaut zurückgegriffen worden sein, wie die Wortwahl „Dach“ und „sag“ vermuten lassen.

In der nun folgenden Tabelle wird der Wortlaut des lateinischen und spanischen Messbuches verglichen. Um dies leichter zu gestalten, werden die Texte übersetzt. In den Texten sind die zentralen Wörter für die jeweilige Übersetzungsgrundlage fett dargestellt.

¹⁸² *Deutsches Messbuch* 1988, 521.

¹⁸³ *Die Versuchung des Padre Amaro*, 11:28 – 11:42.

¹⁸⁴ Joh 1,29.

¹⁸⁵ Vgl. Mt 8,8.

¹⁸⁶ Vgl. Offb 19,9.

annähernd wörtliche Übersetzung	authentischer Wortlaut	authentischer Wortlaut	annähernd wörtliche Übersetzung
Seht das Lamm Gottes, das die Sünde der Welt hinwegnimmt.	„Ecce Agnus Dei, ecce qui tollit peccáta mundi.“	„ Este es et Cordero de Dios, que quita el pecado del mundo.“	Dies ist das Lamm Gottes, das die Sünde der Welt hinwegnimmt.
Selig sind die, die zum Mahl des Lammes gerufen sind.	„Beáti qui ad cenam Agni vocáti sunt.“	„Dichosos los invitados a la cena del Señor .“	Selig sind die, die zum Mahl des Herrn geladen sind.
Herr, ich bin nicht würdig, dass du eintrittst unter mein Dach , aber sag nur ein Wort, und meine Seele wird heil.	„Dómine, non sum dignus ut intres sub tectum me: sed tantum dic verbo, et sanábitur ánima mea.“	„Señor, no soy digno de que entres en mi casa, pero una palabra tuya bastará para sanarme.“	Herr, ich bin nicht würdig, dass Du mein Haus betrittst, aber ein Wort von Dir wird ausreichen, um mich zu heilen.

3.3.5.2 Liturgiewissenschaftliche Vertiefung zur Einladung zur Kommunion

In diesem Punkt wird ausschließlich auf den Wortlaut der Einladung zur Kommunion nach dem deutschen Messbuch eingegangen.

Die Worte: „Seht das Lamm Gottes, ...“ wurden erst spät in die römische Messliturgie aufgenommen und erst im 16. Jahrhundert vorgeschrieben. Dieser Text eignet sich äußerst gut zum Zeigen der konsekrierten Hostie und schließt sehr gut an das *Agnus Dei* an, da in beiden Textstellen Christus als Lamm Gottes angesprochen wird. Hingegen neu im Missale

¹⁸⁷ *Missale Romanum Editio typica altera* 1975, 474 (Nr. 133).

¹⁸⁸ [SPANISCHES MESSBUCH], *Documentos: Ordinario de la Misa*. URL: <https://www.misas.org/docs/ordinario> [Abruf: 01.02.2020].

ist der Anschluss text: „Selig, die zum Hochzeitsmahl ...“ und soll den Kommunionritus um eine irdische und himmlische Perspektive erweitern.¹⁸⁹

Die Antwort „Herr, ich bin nicht würdig ...“ der Gemeinde, die gemeinsam mit dem Priester gesprochen wird, ist schon im 10. Jahrhundert als Gebet belegt, das der Kommunion vorausgeht. Anfangs wurde das Gebet nur einmal gesprochen, später wurde es dreimal wiederholt, wobei sich jedes Mal die Gläubigen an die Brust schlugen. Vor der Liturgiereform durch das II. Vatikanische Konzil betete der Priester zuerst allein dreimal das „Domine, non sum dignus ...“ vor seiner eigenen Kommunion. Bevor die Gemeinde das Gebet schließlich auch betete wurden noch das *Confiteor* und die Absolutionsformel sowie das „Ecce Agnus Dei ...“ dazwischengeschoben. Nun wird das Gebet gemeinsam in seiner ursprünglichen einmaligen Form direkt vor dem Kommunionempfang gebraucht. Es ist ein Akt des Glaubens und drückt aus, dass durch das gemeinsame Beten die eine Gemeinschaft der Gläubigen zu dem einen Mahl des Herrn geladen ist.¹⁹⁰

3.3.6 Sechstes und siebentes Szenenbild: Kommunionempfang

3.3.6.1 Analyse

Die Kommunionsspendung erfolgt im Film nur unter der Brotgestalt. Dabei sollte die Hostie jedem Kommunikanten gezeigt werden, indem der Priester sie ein wenig emporhebt, und mit den Worten „Der Leib Christi“ übergeben werden.¹⁹¹ Im Film scheint es so, als würde der Priester die Hostie so schnell wie möglich übergeben wollen. Das zeigen vor allem die Reaktionen der Kommunikanten, die manchmal erst nach dem Übergeben oder gar nicht mit dem hier vorgesehenen „Amen“ antworten.¹⁹²

Die Darstellung der Mundkommunion im Film ist eine Möglichkeit, wie die Gläubigen die Kommunion empfangen können und wird bevorzugt in besonders christlich konservativen Ländern durchgeführt.

Die Bildszene der Mundkommunion eignet sich gut, die Begegnung Padre Amaros und Amelias hervorzuheben. Denn hier werden die Blicke und ihre Reaktionen von der Kamera genauestens festgehalten. Durch die Mundkommunion wird die Nähe zwischen den beiden gezeigt. Diese Nähe wird im ersten Moment vom Rezipienten nicht bemerkt, da jedem Kommunikanten die Hostie auf den Mund gelegt wird. Verfolgt man die Szene genau, wird

¹⁸⁹ Vgl. HERMANS, *Die Feier der Eucharistie*, 304 f.

¹⁹⁰ Vgl. ebd.

¹⁹¹ Vgl. *Deutsches Messbuch* 1988, 522.

¹⁹² Vgl. ebd. und *Die Versuchung des Padre Amaro*, 11:51.

der Rezipient erst im Nachhinein durch Dionisias Kommentar auf die Anziehung zwischen Amelia und Amaro aufmerksam gemacht.

3.3.6.2 *Liturgiewissenschaftliche Vertiefung zur Kommunionsspendung der Gläubigen*

In den ersten Jahrhunderten der Kirche galt die Regel, dass die Gläubigen in jeder Messe kommunizierten. Auch war ein Nachhausetragen oder Mitführen der Kommunion auf langen Reisen möglich.¹⁹³ Dabei stellte die Handkommunion den üblicheren Kommunionempfang dar, indem die Hände übereinandergelegt wurden und besonders Acht gegeben wurde, dass kein Partikel auf die Erde fallen hätte können.¹⁹⁴

Die Häufigkeit des Empfangs der Kommunion ging schlagartig zurück und ab dem neunten Jahrhundert empfangen die Gläubigen nur noch zu Ostern die Kommunion, was auch das Laterankonzil von 1215 festlegte.¹⁹⁵ Teils ging die Teilnahme an der Kommunion so weit zurück, dass der Empfang der eucharistischen Speise durch die „Augenkommunion“ ersetzt wurde, die eine Anbetung Christi vor der Hostie zum Ziel hat.¹⁹⁶

Der Wechsel in der Spendungsfrequenz hat unterschiedliche Ursachen. Ein möglicher Grund ist, dass durch den Kampf gegen den Arianismus vielfach das Göttliche in Christus betont wurde und die Ehrfurcht vor dem Leib Christi das Bedürfnis des Kommunionempfangs überwog. Aber auch die ab dem zehnten Jahrhundert stetig zunehmende Forderung, jedes Mal vor dem Empfang der Kommunion beichten gehen zu müssen, senkte die Kommunionhäufigkeit. An ihre Stelle trat der Gedanke der Vertretung, in dem der Priester kommuniziere und das in Vertretung für die ganze Gemeinde tue, und die Idee der geistigen Kommunion.¹⁹⁷

Nicht nur die Häufigkeit, sondern auch die Form des Kommunionempfangs änderte sich.

Die Form der Mundkommunion nahm immer mehr zu. Ein möglicher Grund ist, dass durch die Mundkommunion und das Verbot, die heilige Speise mit nach Hause zu nehmen, die konsekrierte Hostie vor abergläubischem Missbrauch geschützt werden sollte. Jedoch zeigen mittelalterliche Berichte, dass Hostienmissbrauch durch die Mundkommunion nicht gänzlich auszuschließen war.¹⁹⁸

¹⁹³ Vgl. JUNGMAN, *MS II*, 446 – 448.

¹⁹⁴ Vgl. Otto NUßBAUM, *Die Handkommunion*, Köln 1969, 9 – 19. und JUNGMAN, *MS II*, 469 f.

¹⁹⁵ Vgl. JUNGMAN, *MS II*, 448 f.

¹⁹⁶ Vgl. RICHTER, *Die Kommunion*, 24.

¹⁹⁷ Vgl. JUNGMAN, *MS II*, 450 – 453.

¹⁹⁸ Vgl. NUßBAUM, *Die Handkommunion*, 25 – 27.

Auch der Film zeigt einen durchaus realistischen Vorgang, wie die Mundkommunion den Hostienmissbrauch nicht verhindern kann.¹⁹⁹

Ein anderer Grund für den Wechsel im Spendungsritus war die Tatsache, dass stets die Gefahr bestand, dass bei der Spendung in die Hand das eucharistische Brot zu Boden fallen hätte können. Mit der Spendung auf der Zunge wurden diese Bedenken gebannt.²⁰⁰

Einen neuen Durchbruch vor dem II. Vatikanischen Konzil brachten die Kommuniondekrete des Papstes Pius X., die die Häufigkeit des Kommunionempfangs fördern.²⁰¹

Erst im Zuge des II. Vaticanums wurde die Austeilung des heiligen Brotes in die Hand der Gläubigen neu erörtert. Nach Erprobung der wiedergefundenen Handkommunion für Laien wurde der Ritus in manchen Gegenden ohne Genehmigung eingeführt. Dies führte zu Diskrepanzen, durch die die Eucharistie als Sakrament der Einheit zum Anlass einer Spaltung unter den Gläubigen zu werden drohte.²⁰² Schließlich führte die Situation zum Erlass der Instruktion *Memoriale Domini* vom 29. Mai 1969, die zwar keine Änderungen am Kommunionritus für die Gesamtkirche vorsieht, allerdings den ansuchenden Bischöfen gestattet, die Handkommunion in ihren Diözesen wieder einführen zu können. Dabei soll die Freiheit der Gläubigen, die Form des Kommunionempfangs selbst zu wählen, gewahrt bleiben.²⁰³ Zwar wird meist der Leib Christi den Gläubigen gespendet, doch schließt die AEM die Kommunion unter beiden Gestalten, die Kelchkommunion, nicht aus, denn dadurch gewinnt die Kommunion ihre volle Zeichenhaftigkeit.²⁰⁴ So empfangen die Gläubigen das Blut des Herrn, indem sie direkt vom Kelch trinken, ein Röhrchen oder einen Löffel zu Hilfe nehmen, oder durch Eintauchen der Hostie.²⁰⁵

¹⁹⁹ Vgl. *Die Versuchung des Padre Amaro*, 12:05.

²⁰⁰ Vgl. NURBAUM, *Die Handkommunion*, 28.

²⁰¹ Vgl. EMMINGHAUS, *Die Messe*, 147.

²⁰² Vgl. NURBAUM, *Die Handkommunion*, 32 – 38.

²⁰³ Vgl. MEYER, *Eucharistie*, 355.

²⁰⁴ Vgl. AEM Nr. 240 (Deutsches Messbuch 1988, 60*).

²⁰⁵ Vgl. AEM Nr. 200 (Deutsches Messbuch 1988, 56*).

3.4 Analyse der wichtigsten Requisiten

3.4.1 Hostie

Im Film werden Priesterhostie und Hostien für die Gemeinde gezeigt. Da zumindest die Priesterhostie mit christlichen Symbolen bedruckt ist, dürften für den Film authentische Hostien zum liturgischen Gebrauch verwendet worden sein.²⁰⁶ Diese sollen aus reinem Weizenmehl bereitet, frisch und ungesäuert sein.²⁰⁷

3.4.2 Altar

In jeder Kirche soll ein Altar sein, auf dem das eucharistische Opfer gefeiert wird.²⁰⁸

Da die Handlungen im Film am Altar aus der Froschperspektive, d.h. diagonal von unten nach oben, gefilmt werden, ist ein genauer Blick auf den Altar während der gesamten Szene nicht möglich. Die gewählte Perspektive stellt so nicht den Altar in den Mittelpunkt, sondern Padre Amaro.²⁰⁹ Er steht als Priester kraft seines Amtes in der Person Christi der versammelten Gemeinde vor.²¹⁰ Dennoch ist eine Analyse des Altares möglich.

Der Altar im Film ist wie in der AEM beschrieben mit einem weißen Tuch bedeckt, das in Form, Ausmaß und Schmuck zu ihm passt.²¹¹ Zwei Glasgefäße, die wahrscheinlich Wasser und Wein enthalten, stehen eher seitlich am Altar.²¹² Eigentlich sollten diese am Kredenz Tisch vorbereitet sein und von Kirchendienern zur Gabenbereitung herbeigebracht und nicht am Altar abgestellt werden.²¹³ Des Weiteren befinden sich ein Kelch sowie das Messbuch und die dafür notwendige Halterung am Altar. Im weiteren Verlauf der Szene kann der Rezipient eine Patene und eine goldene Hostienschale auf dem Altar entdecken. Diese liturgischen Geräte werden zur Eucharistiefeier gebraucht.²¹⁴

Der Altar wurde weitgehend korrekt zur Eucharistiefeier vorbereitet. Allerdings sollten auf dem Altar oder in dessen Nähe Leuchter aufgestellt werden, die den festlichen Charakter der

²⁰⁶ Vgl. *Die Versuchung des Padre Amaro*, 10:48. und ebd., 12:00.

²⁰⁷ Vgl. AEM Nr. 282 (Deutsches Messbuch 1988, 68*) und CIC 1983, can. 924 § 2.

²⁰⁸ Vgl. CIC 1983, can. 1235 § 1 u. § 2.

²⁰⁹ Vgl. *Die Versuchung des Padre Amaro*, 10:38 – 11:08.

²¹⁰ Vgl. AEM Nr. 54 (Deutsches Messbuch 1988, 39*) und Weihbischof Dominikus SCHWADERLAPP, *Katholische Kirche. Wie geht das?* Folge 4: Messgewand (WBSVideoblog), 27.12.2012, Köln, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=0wp1Pclu7Z4> [Abruf: 30.11.2019].

²¹¹ Vgl. AEM Nr. 268 (Deutsches Messbuch 1988, 65*) und *Die Versuchung des Padre Amaro*, 10:38 – 11:08.

²¹² Vgl. *Die Versuchung des Padre Amaro*, 10:38 – 11:08.

²¹³ Vgl. AEM Nr. 80 (Deutsches Messbuch 1988, 45*) und *Deutsches Messbuch* 1988, 344.

²¹⁴ Vgl. *Die Versuchung des Padre Amaro*, 10:38 – 11:08.

Feier betonen.²¹⁵ Sie werden in erster Linie als Zeichen des Ausdrucks der Verehrung der Feier des Herrengedächtnisses und des Mahles gesehen.²¹⁶

Zusätzlich soll sich ein Kreuz in der Nähe oder auf dem Altar befinden, das für die ganze Gemeinde gut sichtbar sein soll.²¹⁷ Das Kreuz ist hier zentral, da es an den erinnert, der hier der eigentlich Handelnde ist, Jesus Christus. Denn das Kreuz ist der Ort der Selbsthingabe und des Opfertodes Christi und rückt dabei die Bedeutung der Eucharistie als Opfer symbolisch in den Vordergrund.²¹⁸ Da seit dem II. Vatikanischen Konzil die Feier zum Volk hin möglich ist, sahen manche die Gefahr, dass durch die Gegenüberstellung des Priesters mit dem Volk eine in Gemeinschaft danksagende Anbetung des eucharistischen Opfers nicht darzubringen wäre, und empfehlen daher eine gemeinsame Gebetsrichtung von Priester und Volk. Das Kreuz als das Symbol für den gekreuzigten Christus soll hier Abhilfe schaffen. Es soll nun der gemeinsame Blickpunkt für Priester und Gemeinde sein.²¹⁹

Möglichkeiten, das Kreuz anzubringen, gäbe es viele. Vor oder hinter dem Altar oder seitlich von ihm, aber auch an der Rückwand des Altarraumes wäre die Aufstellung eines Kreuzes möglich. Dabei sollte vermieden werden, dass das Kreuz die Sicht auf das Geschehen am Altar hindert. Ein Kreuz, das auf dem Altar liegt und nur für den Priester sichtbar ist, ist nicht erwünscht.²²⁰ Da in der Eucharistie-Szene Leuchter und Kreuz fehlen und diese als wesentliche Elemente zur Ausstattung des Altares gesehen werden, ist die Darstellung des Altares im Film unzureichend.

3.4.3 Liturgische Gewänder

*„In der Kirche, dem Leib Christi, haben die einzelnen Glieder verschiedene Aufgaben. Die Vielfalt der Dienste wird im Gottesdienst durch eine unterschiedliche liturgische Kleidung verdeutlicht. Sie soll auf die verschiedenen Funktionen derer, die einen besonderen Dienst versehen, hinweisen und zugleich den festlichen Charakter der liturgischen Feier hervorheben.“*²²¹

²¹⁵ Vgl. AEM Nr. 269 (Deutsches Messbuch 1988, 65*).

²¹⁶ Vgl. LENGELING, *Die neue Ordnung der Eucharistiefeier*, 382 f.

²¹⁷ Vgl. AEM Nr. 270 (Deutsches Messbuch 1988, 65*).

²¹⁸ Vgl. HERMANS, *Die Feier der Eucharistie*, 213.

²¹⁹ Vgl. HOPING, *Mein Leib für euch gegeben*, 395.

²²⁰ Vgl. LENGELING, *Die neue Ordnung der Eucharistiefeier*, 383.

²²¹ AEM Nr. 297 (Deutsches Messbuch 1988, 69*).

Im Film trägt Padre Amaro über der Soutane eine Albe, darüber das Messgewand, eine weiß-goldene Kasel, und zum Schluss noch zum Messgewand farblich passend eine Stola, die über beide Schultern gelegt wurde.²²²

Das Messgewand wird auch Kasel genannt und soll verdeutlichen, dass Christus der Handelnde in der Messe ist, und auch an der Gemeinde und an dem Priester handelt, darum soll der Priester hinter Christus treten. Messgewänder sind schön und kostbar gestaltet, um den feierlichen Charakter einer Messe zu betonen. Dazu trägt der Priester über seiner alltäglichen Kleidung ein Schultertuch, das das kostbare Messgewand schützen soll.²²³ Darüber trägt er die Albe, die ein weißes sackartiges Gewandstück mit oder ohne Spitzenbesatz ist.²²⁴ Wenn es notwendig ist, wird diese mit einem Zingulum um den Bauch befestigt.²²⁵

Über der Albe wird die Stola getragen. Die Stola ist eine Insignie des empfangenen Weiheordos und kommt nur den Diakonen, Priestern und Bischöfen zu.²²⁶ Der Priester trägt die Stola über beide Schultern nach vorne, ohne sie zu kreuzen.²²⁷ Im Gegensatz dazu ruht die Stola auf der linken Schulter der Diakone und wird rechts unter dem Arm zusammengebunden.²²⁸

Darüber trägt der Priester die Kasel, durch die er hinter der Persona Christi verschwindet.²²⁹ Die Kasel ist ein skapulierartiger Überwurf, der über Brust und Rücken herabfällt und die Arme unbedeckt lässt. Die Grundform weist in den einzelnen Ländern Unterschiede auf. So lassen sich vier Typen unterscheiden: ein römischer, französischer, spanischer und deutscher Typus.²³⁰ Im Film trägt Padre Amaro eine Kasel nach dem spanischen Typus.²³¹ Dieser Typus liegt an den Schultern schmal auf, hat einen kleinen Durchlass für den Kopf und erweitert sich nach unten geigenförmig.²³²

²²² Vgl. *Die Versuchung des Padre Amaro*, 11:46.

²²³ Vgl. SCHWADERLAPP, *Katholische Kirche. Wie geht das?* Folge 4: Messgewand (WBSVideoblog), 27.12.2012, Köln, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=0wp1Pclu7Z4> [Abruf: 30.11.2019]. und AEM Nr. 298 f (Deutsches Messbuch 1988, 69*).

²²⁴ Vgl. Joseph BRAUN, *Die liturgische Gewandung im Occident und Orient*. Nach Ursprung und Entwicklung, Verwendung und Symbolik, Darmstadt 1907 [Nachdruck: Freiburg i. B. 1907], 57.

²²⁵ Vgl. AEM Nr. 298 (Deutsches Messbuch 1988, 69*).

²²⁶ Vgl. BRAUN, *Gewandung*, 563.

²²⁷ Vgl. AEM Nr. 302 (Deutsches Messbuch 1988, 69*).

²²⁸ Vgl. BRAUN, *Gewandung*, 562.

²²⁹ Vgl. SCHWADERLAPP, *Katholische Kirche. Wie geht das?* Folge 4: Messgewand (WBSVideoblog), 27.12.2012, Köln, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=0wp1Pclu7Z4> [Abruf: 30.11.2019].

²³⁰ Vgl. BRAUN, *Gewandung*, 149 – 152.

²³¹ Vgl. *Die Versuchung des Padre Amaro*, 11:46.

²³² Vgl. BRAUN, *Gewandung*, 151.

Da im Film die Stola auf dem Messgewand liegt, ist die Reihenfolge der Gewänder abgeändert. Ob nun die Stola über beide Schultern als Zeichen, dass Padre Amaro Priester ist, deshalb deutlich zu sehen ist oder die geänderte Reihenfolge der Gewänder als klassischer Filmfehler zu verbuchen ist, muss offenbleiben. Zusätzlich verdeckt die Kasel durch ihre festliche Gestaltung die Stola und kann erst bei genauem Blick entdeckt werden. Fest steht, dass im Film Padre Amaro als Hauptfigur im Mittelpunkt steht. Um die Hauptfigur als Priester zu charakterisieren, eignet sich die Stola allein nicht. Das liturgische Messgewand sowie die dargestellten Handlungen der gesamten Eucharistie-Szene charakterisieren die Hauptfigur deutlicher.

3.4.4 liturgische Farbe: WEISS

Farben werden in verschiedenen Kulturen mit unterschiedlicher Bedeutung beladen. Denkt man an ein Brautkleid, symbolisiert Weiß im Westen Unschuld, Reinheit und Neuanfang.²³³ In östlichen Kulturen ist Weiß Symbol für Alter, Herbst Trauer und Tod. So tragen die Menschen dort im Trauerfall weiße Kleider.²³⁴

„Die verschiedenen Farben der liturgischen Kleidung sollen den besonderen Charakter der jeweils gefeierten Glaubensgeheimnisse und den Weg des christlichen Lebens im Verlauf des liturgischen Jahres verdeutlichen.“²³⁵

Die ersten Keime zu einer liturgischen Farbunterscheidung im römischen Ritus reichen in das frühe 9. Jahrhundert zurück. Der Ursprung eines vollständigen Farbenkanons liegt in den symbolisierenden Tendenzen des 12. Jahrhunderts, die zwischen dem Charakter der einzelnen Farben, ihrer Wirkung auf das Gemüt und der eigentümlichen Atmosphäre der verschiedenen kirchlichen Feste Verbindungen sahen. In der mittelalterlichen Kirche unterschieden sich die regionalen Anordnungen im Hinblick auf die liturgischen Farben.²³⁶ Papst Innozenz III. gilt als Erster, der eine genaue Beschreibung der liturgischen Farben zu seiner Zeit vornahm.²³⁷ Erst das Missale von 1570 nahm den römischen Farbenkanon auf und machte ihn zur Norm, wo nicht bereits seit zweihundert Jahren ein eigenes Missale vorhanden war.²³⁸

²³³ Vgl. Markus WÄGER, *Das ABC der Farben*, Bonn 2017, 174.

²³⁴ Vgl. Birgit HELLER, Einführung in die Hindu-Religionen. (Vortrag), Universität Wien: Vorlesung, 08.03.2016, Wien.

²³⁵ AEM Nr. 307 (Deutsches Messbuch 1988, 70*).

²³⁶ Vgl. BRAUN, *Gewandung*, 728 – 752.

²³⁷ Vgl. ADAM / HAUNERLAND, *Grundriss Liturgie*, 119.

²³⁸ Vgl. BRAUN, *Gewandung*, 728 – 752.

Das Zweite Vatikanische Konzil änderte schließlich den liturgischen Farbkanon noch einmal, indem die Farbe Rosa aufgenommen und Schwarz als außerordentliche Farbe durch Violett nun ersetzt werden kann. Als liturgische Farben werden nun Weiß, Rot, Grün, Violett und Rosa verwendet. Schwarz kann bei der Liturgie für Verstorbene verwendet werden.²³⁹

Als liturgische Farbe steht Weiß neben Unversehrtheit, Unschuld und Reinheit auch für Christus als das Gotteslicht und Freude. Als besonders festliche Variante der weißen Farbe werden Gold und Silber, die nicht zu den liturgischen Farben zählen, gesehen.²⁴⁰

Die Farbe Weiß wird für Stundengebet und Messfeier in der Oster- und Weihnachtszeit, an den freudreichen Fest- und Gedenktagen des Herrn, der Gottesmutter, der Engel und der Heiligen, die nicht Märtyrer sind, getragen. Aber auch zu Allerheiligen und am Fest Johannes des Täufers, Johannes des Evangelisten, Kathedra Petri und Pauli Bekehrung.²⁴¹

Zu welchem Anlass im Jahreskreis, zu dem die liturgische Farbe Weiß verwendet werden soll, die Messe gefeiert wird, ist im Film nicht ersichtlich.²⁴² Aus dem Kontext der Filmszene geht hervor, dass es sich um eine Sonntagsmesse handelt²⁴³. Doch könnte die weiße Farbe bewusst ausgewählt worden sein.

Da zu Beginn des Films die Charaktere vorgestellt werden und die Beziehung zwischen Amelia und Padre Amaro noch aufgebaut werden muss, kann Padre Amaro als unschuldig und rein charakterisiert werden, was über die Farbsymbolik ausgedrückt wird. Das weiße Messgewand wird daher nicht auf Grund liturgischer Absicht, sondern wegen der westlichen Farbsymbolik verwendet.

3.5 Bedeutung der Eucharistie im Film

Die Szene, in der die Eucharistie dargestellt wird, beginnt mit 00:10:38 und endet mit 00:12:42. Somit ist sie in der ersten Sequenz verortet und soll die Ausgangssituation der Hauptfiguren besonders verdeutlichen. Im Film stehen nicht das Sakrament oder die Theologie selbst im Mittelpunkt, sondern der zwischenmenschliche Kontakt während der

²³⁹ Vgl. AEM Nr. 308 (Deutsches Messbuch 1988, 70*).

²⁴⁰ Vgl. BRAUN, *Gewandung*, 728 – 752.

²⁴¹ Vgl. AEM Nr. 308 (Deutsches Messbuch 1988, 70*).

²⁴² Vgl. *Die Versuchung des Padre Amaro*, 10:38 – 12:42.

²⁴³ Vgl. ebd., 5:30.

Eucharistiefeier zwischen Gemeinde und Priester und die Aufgabe des Priesters. Denn unter all den Sakramenten in der katholischen Kirche eignet sich die Eucharistie am besten, dem Rezipienten zu Beginn des Films zwei wichtige Informationen zu verdeutlichen.

Zum einen stellt die Szene Padre Amaro als geweihten Priester dar, da der Zelebrant, der in der Person Christi das Sakrament der Eucharistie zu vollziehen vermag, nur der gültig geweihte Priester sein darf.²⁴⁴ Das sollen die ersten drei Szenenbilder der Eucharistie-Szene, in denen Padre Amaro vor dem Altar gezeigt wird und die Konsekration der Hostie angedeutet wird, zeigen. Aber auch durch die Kleidung Padre Amaros soll sein Amt verdeutlicht werden. Zusätzlich soll die Farbe der priesterlichen Gewänder ihn als einen unschuldigen und reinen Menschen in einem kirchlichen Amt charakterisieren.

Zum anderen soll die besondere Anziehung zwischen Amelia und Padre Amaro, die sich inmitten der Gemeindemitglieder kennen lernen, noch einmal verdeutlicht werden. Dafür ist der zweite Teil der Szene, in dem die versammelte Gemeinde zur Kommunion eingeladen wird und sie empfängt, gedacht. Die besondere Anziehung zwischen Amelia und Padre Amaro wird für den Rezipienten nicht nur durch das Verhalten der beiden während des Kommunionempfangs gezeigt, sondern auch zusätzlich von Dionisia in Worte gefasst. Der Schwerpunkt der Szene liegt daher eindeutig auf der wachsenden Beziehung zwischen Amelia und Amaro, womit man die chaotische Aneinanderreihung und die zum Teil unzureichenden Darstellungen der Szenenbilder erklären kann.

²⁴⁴ Vgl. CIC 1983, can. 900 § 1.

4 Taufe

Die Taufe ist neben Eucharistie und Firmung ein Sakrament der Eingliederung in die Kirche und gleichzeitig die Voraussetzung zum Empfang der anderen Sakramente.²⁴⁵ Damit ist die Taufe ein Neubeginn, in der Gott seine Liebe anbietet und uns zu einem Leben tätiger Liebe anregt.²⁴⁶ Da ihr Empfang neben Firmung und Weihe ein Prägemaß in die menschliche Seele eindrückt, kann sie nicht wiederholt werden.²⁴⁷ Der Empfang des Sakraments der Taufe befreit die Menschen von den Sünden auch von der Erbsünde, da die Trennung des Menschen von Gott aufgehoben wird. Auch gliedert sie den Menschen in die Kirche ein, was zugleich bedeutet, dass der Mensch Anteil am Pascha-Mysterium Christi bekommt und mit dem Heiligen Geist erfüllt wird. Die Taufe ist nicht nur ein äußeres Aufnahme-ritual in eine menschliche Institution, sondern ein wahrer Neubeginn, der das ganze Leben des Menschen umfasst. Mit der Hoffnung auf das ewige Leben, das der Mensch durch die Aufnahme in die Gemeinschaft mit Gott erhalten soll, wirkt die Taufe über das irdische Leben hinaus.²⁴⁸

In den nachfolgenden Abschnitten dieser Arbeit soll zuerst die Reform der Kindertaufe durch das II. Vatikanische Konzil beschrieben werden. Danach wird die Filmszene der Kindertaufe beschrieben und analysiert.

4.1 Die Reform der Kindertaufe durch das II. Vatikanische Konzil

Die Reform des Taufritus nach dem II. Vatikanischen Konzil ist die entscheidendste und umfassendste im Hinblick auf die Taufordnung für Kinder. Denn obwohl die Säuglingstaufe ab dem vierten Jahrhundert vorherrschend wurde, gibt es nun erstmals für die Feier der Initiation Unmündiger ein eigenes situationsangepasstes Ritual.²⁴⁹

Zugleich bewahrt aber auch der überarbeitete *Ordo Baptismi parvulorum* die Kontinuität.²⁵⁰

Der Taufritus für Kinder, der vor der Reformarbeit zuletzt für die Bistümer Deutschlands in der *Collectio Rituum* vorlag, wies verschiedene Mängel auf, die historisch bedingt

²⁴⁵ Vgl. CIC 1983, can. 842 § 1 u. § 2.

²⁴⁶ Vgl. Ingrid JORISSEN – Hans Bernhard MEYER, *Die Taufe der Kinder*. Anleitung für das Taufgespräch, Text und Ritus der Kindertaufe mit Gesängen aus dem künftigen Einheitsgesangbuch, Zur religiösen Erziehung des Kleinkindes, Innsbruck u. a. 1972, 15 f.

²⁴⁷ Vgl. CIC 1983, can. 845 § 1.

²⁴⁸ Vgl. ADAM / HAUNERLAND, *Grundriss Liturgie*, 175 – 177.

²⁴⁹ Vgl. ebd., 189.

²⁵⁰ Vgl. Bruno KLEINHEYER, *Sakramentliche Feiern I*. Die Feiern der Eingliederung in die Kirche (GdK 7,1), Regensburg 1989, 171.

waren.²⁵¹ Der ausschlaggebendste Übelstand war wohl der Umstand, dass das Kindertaufritual nichts anderes als eine verkürzte Taufordnung für Erwachsene war.²⁵² Dieser Umstand erklärt, dass der Ritus einen fiktiven Dialog zwischen Priester und Täufling kannte, in dem das unmündige Kind seinen Willen zur Taufe selbst kundgeben sollte. Da das Kind das nicht tun konnte, antwortete der Pate stellvertretend.²⁵³

Des weiteren erklärt die Nähe des Kindertaufritus zur Taufordnung für Erwachsene die bevorzugte Stellung des Paten oder der Patin gegenüber den Eltern, denn für den mündigen Erwachsenen brauchten die Eltern nicht einzutreten. Der Pate ist der Bürge des Katechumenen, der seinen Schützling auf dem Weg in die Gemeinde begleiten und für ihn einstehen sollte.²⁵⁴ Erschwert wurde die Teilnahme der Eltern, besonders der Mutter, durch die enge Auslegung des kanonischen Rechts von 1917, in dem es hieß, dass die Taufe in den ersten Tagen nach der Geburt sein sollte.²⁵⁵

Da diese Umstände der tatsächlichen Situation der Kinder nicht entsprachen, war eine Reform notwendig. Neben einigen Aussagen des Grundsatzkapitels der Liturgiekonstitution (SC 27 und 34) und den Artikeln, die von der Taufe handeln (SC 64 – 70), ist für die Erneuerung des Kindertaufrituals der Artikel 67 zentral. In ihm wird die Überarbeitung des Kindertaufritus gefordert, der der tatsächlichen Situation der Kinder und der Rolle der Eltern und Paten und ihren Pflichten gerecht werden soll.²⁵⁶ Besonders die Zulassung der Muttersprache durch die Instruktion „Inter Oecumenici“ vom 26.9.1964 war ein markanter Meilenstein für die Realisation weiterer Ziele bei der Reform des Taufrituals.²⁵⁷

Eines der obersten Ziele war, dass die Feier vom kleinen Kreis in der Familie wieder zu einer Feier der Gemeinde werden sollte. Deshalb soll die Taufe in der Pfarrkirche gefeiert werden und mehrere Kinder sollten in einer gemeinsamen Feier getauft werden. Auch ist die Neuerung, dass der Zelebrant die Gemeinde zum gemeinsamen Beten des Glaubensbekenntnisses einlädt oder die Zustimmung zum Glaubensbekenntnis durch das „Amen“ der Gemeinde einfordert, unter diesem Reformziel zu betrachten.²⁵⁸

²⁵¹ Vgl. Johannes Joachim DENGENHARDT, *Taufpastoral*. Handreichung zur Vorbereitung und Spendung der Taufe, Paderborn 1972, 64.

²⁵² Vgl. KLEINHEYER, *Sakramentliche Feiern I*, 166.

²⁵³ Vgl. DENGENHARDT, *Taufpastoral*, 64.

²⁵⁴ Vgl. ebd., 64 f.

²⁵⁵ Vgl. KLEINHEYER, *Sakramentliche Feiern I*, 175.

²⁵⁶ Vgl. SC 27 (DEL 1, 27), SC 34 (DEL 1, 34). und SC 64 – 70 (DEL 1, 64 – 70).

²⁵⁷ Vgl. KLEINHEYER, *Sakramentliche Feiern I*, 174 f.

²⁵⁸ Vgl. ebd., 175 – 178.

Unter dem Reformziel, die Feier der Kindertaufe den tatsächlichen Umständen anzupassen, sind die Änderungen zur Eröffnung am Portal, die Reduktion und Verschiebung der Katechumenatsriten und die nun direkte Befragung der Eltern und Paten zu sehen. So wurde der Effata-Ritus aus dem Kreis der vorbereitenden Riten herausgenommen und zu den ausdeutenden Riten hinzugefügt. Neben der Änderung, dass nun nicht mehr Ohren und Nase mit Speichel berührt werden, sondern Ohren und Mund von der priesterlichen Hand berührt werden, soll die geänderte Platzierung des Effata-Ritus zeigen,²⁵⁹

*„daß die unmündigen Neugetauften auf eine andere Art Katechumenen sind, bis sie, durch die Gnade Gottes und durch das Vorbild der Eltern und Paten unterwiesen, in das volle Leben der Kirche und ihren Glauben hineingewachsen sind.“*²⁶⁰

Des Weiteren sind bei den Elementen der unmittelbaren Vorbereitung die Anvertrauung des Credo und das Abverlangen des Vaterunsers vom unmündigen Kind entfallen sowie die Verbindung der Abschwörung mit der Katechumenatssalbung aufgelöst worden. Neu hinzugekommen ist der Wortgottesdienst. Da der bevorzugte Platz der Taufe die Ostervigil mit ihrem ausgedehnten Lesegottesdienst ist, ist diese Neuerung durchaus verständlich.²⁶¹

Von Bedeutung ist auch die Reform des Gebetes über dem Wasser, das nun wieder ein Element jeder Tauffeier ist. Der Text des Gebetes wurde grundlegend reformiert. So sind die Komponenten der Anamnese und der Epiklese deutlicher erkennbar. Das Gebet wird durch die Berührung des Wassers unterstützt, das als ein epikletisches Zeichen gesehen wird. Zusätzlich gibt es für die Osterzeit und außerhalb dieser Zeit eine Anpassung des Gebetes.²⁶² So enthält die Ordnung vier Gebete zur Taufwasserweihe, unter denen man frei wählen kann außer in der Osterzeit, da in dieser Zeit das in der Osternacht geweihte Taufwasser verwendet werden muss.²⁶³ Noch vor der Reform durch das II. Vatikanische Konzil gab es den Brauch, lediglich mit dem Wasser aus der Osternacht, das mit Öl versetzt wurde, zu taufen. Nun gilt die Vorschrift, das Wasser solle natürlich und rein sein auf Grund des Symbolgehalts und auch aus hygienischen Gründen.²⁶⁴

Ein weiteres wichtiges Ziel der Reform war die Berücksichtigung der Eltern in der Tauffeier in ihrer Funktion als Erziehungsberechtigte. Dazu verhalf unter anderem eine Lockerung der

²⁵⁹ Vgl. KLEINHEYER, *Sakramentliche Feiern I*, 177 – 181.

²⁶⁰ Ebd., 178.

²⁶¹ Vgl. ebd., 177 f.

²⁶² Vgl. ebd., 178 f.

²⁶³ Vgl. JORISSEN / MEYER, *Die Taufe der Kinder*, 92.

²⁶⁴ Vgl. ADAM / HAUNERLAND, *Grundriss Liturgie*, 199 f.

Terminierung der Feier der Kindertaufe, die nun innerhalb der ersten Wochen ihres Lebens vorzunehmen ist. Dies ermöglicht auch der Mutter die Teilnahme an der Feier, die gemeinsam mit dem Vater verschiedene Funktionen bei der Feier erfüllen soll. So sollen die Eltern nach dem Zelebranten als Erste das Kind mit dem Kreuzzeichen bezeichnen. Sie schwören dem Bösen ab und bezeugen den Glauben. Die Mutter soll das Kind beim Übergießen halten und der Vater soll die Taufkerze an der Osterkerze entzünden. Auch zum Schluss der Feier sollen sie als Erste den Segen mit ihrem Kind empfangen. Auch wenn nach den Eltern oftmals die Paten deutlich erwähnt werden, die viele dieser Funktionen ebenfalls erfüllen sollen, wird die besondere Stellung der Eltern durch ihre Vorreihung gezeigt.²⁶⁵

Das nun geltende Ritual wurde 1969 durch das Dekret der Gottesdienstkongregation veröffentlicht und die deutsche adaptierte Ausgabe trat schließlich bis Anfang 1973 unter dem Titel „Die Feier der Kindertaufe“ im ganzen deutschen Sprachgebiet in Kraft. Zu erwähnen ist die Verordnung über die Verpflichtung zum vorbereitenden Taufgespräch, die am 24.9.1970 von der Deutschen Bischofskonferenz beschlossen wurde.²⁶⁶ Im Taufgespräch sollen die Eltern über ihre Pflichten während der Tauffeier und welche Vorbereitungen zu treffen sind aufgeklärt werden, gleichzeitig sollen sie aber nicht bevormundet werden.²⁶⁷ Da es bereits 1973 notwendig war, die im Jahr 1969 veröffentlichte Ordnung der Kindertaufe erneut zu drucken, erschien eine zweite Ausgabe dieses liturgischen Buches, die kleine Änderungen und Ergänzungen vorsah. Unter der Berücksichtigung der Erfahrungen der vergangenen Jahrzehnte mit dem Ritus der Kindertaufe wurde im Jahr 2007 schließlich die zweite Auflage des liturgischen Buches „Die Feier der Kindertaufe“ im deutschen Sprachgebiet approbiert.²⁶⁸

4.2 Ablauf der Tauffeier im Film²⁶⁹

Im Film lädt Don Chato Aguilar zu einer großen Tauffeier auf seinem Anwesen ein. Während dieser Feier wird das Kind im Garten über einem eigens dafür errichteten Becken getauft. Dieses Becken besteht aus einer Halbsäule, auf die ein silberglänzender Behälter gestellt wurde. Auf der Halbsäule stehen weitere Utensilien wie eine Dose, in der wohl ein

²⁶⁵ Vgl. KLEINHEYER, *Sakramentliche Feiern I*, 175 f.

²⁶⁶ Vgl. ebd., 182.

²⁶⁷ Vgl. JORISSEN / MEYER, *Die Taufe der Kinder*, 74.

²⁶⁸ Vgl. ADAM / HAUNERLAND, *Grundriss Liturgie*, 189.

²⁶⁹ Vgl. *Die Versuchung des Padre Amaro*, 31:24 – 31:37.

Öl aufbewahrt wird, ein Büchlein und ein Glasfläschchen, in dem Weihwasser sein wird. Diese Utensilien befinden sich zwar im Szenenbild, doch kommen sie nicht zur Verwendung.

Die Taufszenen beginnt mit dem Übergießen des weinenden Kindes, das mit einem weißen Kleid bekleidet ist. Dabei wird das Kind von einer älteren Frau über das Taufbecken gehalten und das Köpfchen des Kindes einmal mit Weihwasser übergossen. Der Priester spricht gleichzeitig die Worte: „Ich taufe dich auf den Namen Maria Elena.“

Während dieses Vorgangs stehen Don Chato Aguilar und seine Frau, die wohl die Eltern des Kindes sind, etwas abseits vom Taufbecken und beobachten freudig das Ereignis. Weiters steht im Hintergrund eine weitere Person, die die brennende Taufkerze hält.

Der Priester schließt mit einem Kreuzzeichen, das die übliche Handgeste unterstützt und die versammelten Personen somit auffordert, sich zu bekreuzigen und mit „Amen“ zu antworten, den Taufritus. Der Bildwechsel auf den Fotografen, der während der gesamten Tauffeier arbeitet, schließt die Taufszenen und leitet zu einer Fotoserie, mit der die Gartenparty gezeigt wird, über.

4.3 Analyse der Taufszenen

In den nachfolgenden Absätzen soll die gezeigte Taufszenen im Film näher erörtert werden. Zuerst werden die Handlungen, die vom Priester vollzogen werden, analysiert und mit den Vorgaben in den liturgischen Büchern und mit dem Kanonischen Recht verglichen. Anschließend sollen die Umstände, unter denen die Taufe gespendet wird, erklärt werden.

4.3.1 Priesterliche Handlungen

4.3.1.1 Taufritus

Die Worte des Priesters, mit denen er das Kind im Film tauft, sind so nicht in den autorisierten liturgischen Büchern der römisch-katholischen Kirche zu finden. Eigentlich sollte der Zelebrant im Film folgende Worte sprechen und dabei das Kind dreimal mit Wasser aus dem Taufbecken übergießen:

„Maria Elena, ich taufe dich im Namen des Vaters (erstes Übergießen)
und des Sohnes (zweites Übergießen)

und des Heiligen Geistes (drittes Übergießen)“²⁷⁰.

Da in der lateinischen Kirche mit diesen Worten und mit dem dreimaligen Übergießen oder Untertauchen des Kindes die Taufe gespendet wird, zeigt die Szene im Film keinen gültigen Empfang des Sakraments.

Ob die Änderungen im Wortlaut und in der Handlung absichtlich vollzogen wurden, da das Sakrament der Taufe nur einmal empfangen werden kann und das Kind im Film durchaus bereits getauft sein könnte, oder ob es sich hier um einen oftmals beobachtbaren Fehler der Filmemacher handelt, muss offenbleiben.

4.3.1.2 Abschluss des Taufrituals: Kreuzzeichen

Sogleich nach dem Ritus der Taufe schließt die Szene mit dem Bekreuzigen der anwesenden Personen. Nach den liturgischen Büchern ist diese liturgische Handlung im Verlauf der gesamten Tauffeier so nicht zu finden. Allerdings ist diese Geste mit der Bezeichnung mit dem Kreuz vergleichbar, die ein Element bei der Eröffnung der Tauffeier bildet. Dabei wird dem Kind vom Priester, den Eltern, Paten, Geschwistern und allen anderen mitfeiernden Personen mit dem Finger schweigend ein Kreuz auf die Stirn gezeichnet.

Da die Aufforderung zum Kreuzzeichen im Film an eine übliche Abschlussgeste eines Gebets erinnert, markiert sie für den Rezipienten den Abschluss des Taufrituals, auch wenn die Taufe nach den liturgischen Büchern nicht so abrupt endet.

Zusammenfassend kann man sagen, dass der Taufritus im Film unzureichend dargestellt wird, da sowohl die richtigen liturgischen Worte fehlen als auch die dazugehörige liturgische Handlung und der Ablauf der Feier unvollständig dargestellt werden.

4.3.2 Umstände

Dass die Szene nicht den liturgischen Vorgaben entspricht, zeigen auch manche Umstände, unter denen das Kind getauft wird.

4.3.2.1 Funktion der beteiligten Personen

Seit dem II. Vatikanischen Konzil wird die Funktion der Eltern bei der Taufe ihres Kindes hervorgehoben.²⁷¹ So sollte bei der Taufe selbst ein Elternteil das Kind über das Taufbecken

²⁷⁰ *Die Feier der Kindertaufe*. In den Bistümern des deutschen Sprachgebietes, Zweite authentische Ausgabe auf der Grundlage der Editio typica altera 1973, Freiburg i. B. u. a. 2007, 62 (Nr. 62).

²⁷¹ Vgl. JORISSEN / MEYER, *Die Taufe der Kinder*, 77.

halten.²⁷² Im Film wird das Kind von einer älteren Frau über das Taufbecken gehalten, die wohl nicht die Mutter, sondern die Taufpatin zu sein scheint.²⁷³ Dies war vor der Liturgiereform des II. Vatikanischen Konzils üblich.²⁷⁴ Die Szene zeigt damit keine authentische Taufe einer nachkonziliaren Feier.

Im Gegensatz dazu wird die Funktion des Priesters, der neben Bischof und Diakon zu den ordentlichen Spendern des Sakraments zählt, durchaus korrekt dargestellt.²⁷⁵

In den Praenotanda generalia heißt es im Bezug zu den Diensten und Ämtern bei der Feier der Taufe, dass bei der Feier der Taufe das Gottesvolk nicht nur durch den engsten Familienkreis vertreten werden soll, sondern auch nach Möglichkeit Freunde und Nachbarn beim freudigen Ereignis dabei sein sollten.²⁷⁶ Vergleicht man diese Angaben mit der Szene im Film, werden sie durchaus umgesetzt.²⁷⁷

4.3.2.2 Liturgische Gewänder

Der Priester trägt im Film über der Albe ein Messgewand und eine weiße Stola.²⁷⁸

Die liturgische Farbe bei einer Taufe ist weiß. Die liturgisch richtige Farbe wird also im Film verwendet. Doch sollte der Priester bei der Feier der Kindertaufe außerhalb der heiligen Messe mit Albe oder Talar und Chorrock und Stola bekleidet sein.²⁷⁹ Da der Priester im Film das Messgewand trägt, das zur Feier der Eucharistie getragen werden soll, und die Taufe außerhalb der heiligen Messe stattfindet, ist er unsachgemäß gekleidet.²⁸⁰

4.3.2.3 Taufgewand und Taufkerze

Bei der Taufe im Film trägt das Kind bereits ein weißes Taufgewand und im Hintergrund brennt längst die Taufkerze.²⁸¹ Beide Elemente zählen zu den ausdeutenden Riten, die gemeinsam mit der Chrisamsalbung und dem fakultativen Effata-Ritus erst nach der Taufe

²⁷² Vgl. *Ordo baptismi parvulorum* Editio typica 1969, 44 (Nr. 97). sowie *Die Feier der Kindertaufe* 2007, 62 (Nr. 62).

²⁷³ Vgl. *Die Versuchung des Padre Amaro*, 31:28.

²⁷⁴ Vgl. ADAM / HAUNERLAND, *Grundriss Liturgie*, 193.

²⁷⁵ Vgl. *Die Versuchung des Padre Amaro*, 31:24 – 31:37. und *Ordo baptismi parvulorum* Editio typica 1969, 10 (Nr. 11).

²⁷⁶ Vgl. *Ordo baptismi parvulorum* Editio typica 1969, 9 (Nr. 7). sowie *Die Feier der Kindertaufe* 2007, 11 f (Nr. 7*).

²⁷⁷ Vgl. *Die Versuchung des Padre Amaro*, 31:24 – 31:37.

²⁷⁸ Vgl. ebd., 31:28.

²⁷⁹ Vgl. *Ordo baptismi parvulorum* Editio typica 1969, 36 (Nr. 74). sowie *Die Feier der Kindertaufe* 2007, 32 (Nr. 32).

²⁸⁰ Vgl. *Die Versuchung des Padre Amaro*, 31:24 – 31:37.

²⁸¹ Vgl. ebd., 31:28.

durchgeführt werden.²⁸² Der dargestellte Umstand, dass die ausdeutenden Riten des Taufgewandes und der brennenden Taufkerze vorgezogen sein könnten, wird somit einer realen Taufsituation nicht gerecht.

Das Taufkleid und die Taufkerze sollten von den Eltern oder von den Paten selbst bestellt werden.²⁸³ Das Taufkleid symbolisiert Reinheit, die in der Taufe empfangen wird, und stellt eine erste Verpflichtung zum Bewahren dieser Reinheit dar.²⁸⁴ Deshalb sollte der Zelebrant das Kleid nach der Taufe überreichen.

Als Zeichen der Erleuchtung und des Glaubens soll die Taufkerze ebenfalls nach dem Taufakt an der Osterkerze entzündet werden, die als Zeichen der Auferstehung Christi entzündet wird.²⁸⁵

4.3.2.4 Taufort

Nach dem Kanonischen Recht ist der Ort der Taufe eine Kirche oder eine Kapelle.²⁸⁶ Im Notfall darf auch im Krankenhaus oder in Privathäusern getauft werden.²⁸⁷

Der eigene Garten als Ort der Taufspendung, so wie es im Film gezeigt wird, entspricht nicht den rechtlichen Vorgaben und sollte daher für den gültigen Empfang der Taufe vermieden werden.

In jeder Pfarrkirche muss ein Taufbrunnen vorhanden sein.²⁸⁸ Allein in der Praenotanda generalia ist eine nähere Angabe zum Taufbrunnen oder Taufgefäß zu finden. Es heißt hier, dass dieser sauber und formschön sein soll.²⁸⁹ Zumindest diese Vorgabe wird im Film erfüllt.²⁹⁰

4.3.3 Zusammenfassung

Der Taufritus im Film wird, abgesehen von der Darstellung der versammelten Gemeinde, der Funktion des Priesters und der liturgischen Farbe, dilettantisch dargestellt. Besonders zu bekräftigen ist der fehlerhafte Taufritus, der sowohl auf der Ebene der Spendeformel als auch

²⁸² Vgl. *Ordo baptismi parvulorum* Editio typica 1969, 44 f (Nr. 98 – 101). sowie *Die Feier der Kindertaufe* 2007, 63 – 66 (Nr. 65 – 69).

²⁸³ Vgl. JORISSEN / MEYER, *Die Taufe der Kinder*, 77.

²⁸⁴ Vgl. ebd., 32.

²⁸⁵ Vgl. ebd., 31.

²⁸⁶ Vgl. CIC 1983, can. 857 § 1.

²⁸⁷ Vgl. ebd., can. 860.

²⁸⁸ Vgl. ebd., can 858 § 1.

²⁸⁹ Vgl. *Ordo baptismi parvulorum* Editio typica 1969, 11 (Nr. 19). sowie *Die Feier der Kindertaufe* 2007, 14 (Nr. 19*).

²⁹⁰ Vgl. *Die Versuchung des Padre Amaro*, 31:28.

auf der Ebene der liturgischen Handlung mangelhaft ist. Zusätzlich lassen der Ort der Tauffeier, die hervorgehobene Funktion der Patin, die Zurückstellung der Eltern und die Andeutung, dass die ausdeutenden Riten vorgezogen wurden, den Ritus umso problematischer erscheinen.

Würde man den dargestellten Ritus der Taufe im realen Leben auf die gleiche Weise vollziehen, wäre bei einer gründlichen Überprüfung das Ergebnis, dass eine Wiederholung des Sakraments schon allein auf Grund der unsachgemäßen Spendeformel und Zeichenhandlung beim Taufritual nötig sei.²⁹¹

4.4 Einbettung der Taufe in den Film

Die Taufszene beginnt bei Minute 32 und endet in Minute 33. Obwohl die Taufszene nur 13 Sekunden dauert, soll sie dem Rezipienten nicht den Sinn des Sakraments, sondern die Beziehung zwischen Don Chato Aguilar und Padre Benito vor Augen führen.

Diese Annahme stützt sich auf zwei Beobachtungen.

Zum einen ist die Szene innerhalb der zweiten Sequenz des Films verortet, die die Umstände und zwischenmenschlichen Beziehungen der Filmfiguren ausführlicher schildern soll.

Zum anderen verweist die mangelnde Darstellung des Taufrituals auf einen Aussagesinn abseits des christlichen Glaubens. Die Szene vermittelt dem Rezipienten eigentlich eine Feier, die, obwohl sie mit Verwandten, Freunden und Nachbarn gefeiert wird und somit den gemeinschaftlichen Charakter der Feier betonen soll, doch einen elitären Charakter hat, zu dem nicht alle Zugang haben. Besonders die Wahl des Privatgartens als Taufort, der dem kanonischen Recht und den liturgischen Anforderungen nicht gerecht wird, und der Dialog vor der Taufszene, in dem es um den Bau des Krankenhauses geht, weist auf den eigentlichen Aussagesinn der Taufszene hin. Mit Hilfe der Feier der Kindertaufe soll die enge geschäftliche und freundschaftliche Beziehung zwischen Don Chato Aguilar und Padre Benito ausführlicher verdeutlicht werden. Denn Padre Benito nutzt seine Stellung als Priester zum einen, um mit der Unterstützung des Drogenbarons Aguilar ein Krankenhaus bauen zu können, zum anderen, um für Don Chato Aguilar das Drogengeld „rein zu waschen“.

²⁹¹ Vgl. CIC 1983, can. 845 § 2. und ebd., can. 869 § 1.

5 Bußsakrament

Buße ist ein innerer Vorgang des Umdenkens und Umkehrens. Da die Sünde den Menschen von der Gemeinschaft mit Gott und seinen Mitmenschen trennt, stellt das Bußsakrament eine Versöhnung mit Gott und eine Wiedereingliederung in die volle Gemeinschaft der Kirche dar.²⁹² Grundlegend und erstmals findet die vollkommene Sündenvergebung in der Taufe statt, daher gilt sie auch als „paenitentia prima“. Doch ist der Mensch nicht davor gefeit, nach der Taufe zu sündigen. Daher setzte sich die „paenitentia secunda“ als „zweite Buße“ durch, um nach der Taufe begangene Sünden zu vergeben.²⁹³

Heute stellen „das persönliche und vollständige Bekenntnis und die Absolution“ den „einzigen ordentlichen Weg“ des Bußsakraments dar. Ist es dem Pönitenten aus physischen oder moralischen Gründen unmöglich, solch ein Bekenntnis abzulegen, kann auch auf „andere Weise“ Versöhnung erreicht werden.²⁹⁴

Im nun Folgenden soll die Reform der Buße durch das II. Vatikanische Konzil erläutert werden. Da im Film *Die Versuchung des Padre Amaro* ausschließlich die Feier der Versöhnung für einzelne dargestellt wird, wird auf die Neustrukturierung der Einzelbeichte besonders hingewiesen. Im Anschluss werden die drei Filmszenen beschrieben und mit den Vorgaben in den liturgischen Büchern verglichen.

5.1 Die Reform der Buße durch das II. Vatikanische Konzil

Vor der Reform durch das II. Vatikanische Konzil lag das Hauptaugenmerk nur auf den beiden wichtigen Elementen Bekenntnis und Absolution und führte so zu einem stark reduzierten Ritus.²⁹⁵ Zusätzlich wurde die Auffassung vertreten, dass das Sakrament der Buße nur die Sünde jedes einzelnen vor Gott vergibt. Die Wiederentdeckung des ekklesialen Bezugs der Buße, dass das wesentliche Geschehen des Bußsakraments nicht nur die Sündenvergebung durch Gott ist, sondern auch eine Aussöhnung mit der Gemeinde und somit eine Wiederaufnahme in die Gemeinschaft der Kirche stattfindet, bildet die Grundlage

²⁹² Vgl. Rupert BERGER, *Buße*, in: *Pastoralliturgisches Handlexikon*⁵, 66.

²⁹³ Vgl. Martin RIß, *Feiern der Buße und Versöhnung*. Zur Reform des Bußsakraments (Theologie der Liturgie 11), Regensburg 2016, 30 – 32.

²⁹⁴ Vgl. CIC 1983, can. 960.

²⁹⁵ Vgl. Franz NIKOLASCH, *Die Feier der Buße*. Theologie und Liturgie, Würzburg 1974, 75.

der Reform durch das II. Vatikanische Konzil. Auch wird die Tätigkeit der gesamten Kirche durch Gebet oder Beispiel für den reuigen Sünder erwähnt, die auf dem Weg zur Aussöhnung mit Gott helfen soll.²⁹⁶

Der Artikel 72 der Liturgiekonstitution hat nur eine kurze Aussage zur Überprüfung des Bußritus²⁹⁷, doch lassen sich Themen bestimmen, die die Reformarbeit leiteten²⁹⁸. So wurde die Handauflegung als Zeichen der Versöhnung wiederhergestellt, indem der Priester in den Rubriken angewiesen wird, bei der Lossprechung die Hände oder wenigstens die rechte Hand über das Haupt des Gläubigen zu strecken.²⁹⁹ Die Handauflegung, die bis in das hohe Mittelalter hinein ein wesentlicher Gestus der Versöhnung war, wurde im *Rituale Romanum* von 1614 nur noch als Erhebung der rechten Hand zum Beichtenden hin durchgeführt und schließlich durch die Verbreitung des Beichtstuhls beinahe ganz aufgegeben.³⁰⁰ Beim letzten Satz der Lossprechung macht der Priester ein Kreuzzeichen über den Beichtenden.³⁰¹ Diese Geste soll den Zusammenhang zwischen Kreuzestod Christi und die Versöhnung des Pönitenten mit Gott und der Kirche zeichenhaft verdeutlichen.³⁰²

Auch wurde die Absolutionsformel überarbeitet. Im Zuge der ersten Phase der Reformarbeit von 1966 bis 1969 wurden drei neue Formeln vorgeschlagen sowie die alte Formel umformuliert. Es wurde bestrebt von einer deklarativen Formulierung wieder an die ältere Tradition der deprekativen Formulierung anzuknüpfen „sowie die Versöhnung mit der Kirche in den Texten ausdrücklich zu erwähnen“.³⁰³ Der *Ordo paenitentiae* von 1973 enthält zwei neue Absolutionsformeln. Eine ist für die Einzelabsolution vorgesehen, die andere ist für die Generalabsolution formuliert worden. Die Erwähnung, dass die Wiederversöhnung mit der Kirche eine unmittelbare Wirkung des Bußsakramentes ist, fand leider nicht Eingang in die neue Formulierung.³⁰⁴ Doch wird die ekklesiale Dimension durch die Erwähnung der Worte „Durch den Dienst der Kirche schenke er dir Verzeihung und Frieden.“

²⁹⁶ Vgl. NIKOLASCH, *Die Feier der Buße*, 42.

²⁹⁷ Vgl. SC 72 (DEL 1, 72). Der genaue Wortlaut des Artikels lautet: „Ritus und Formeln des Bußsakramentes sollen so revidiert werden, daß sie Natur und Wirkung des Sakramentes deutlicher ausdrücken.“

²⁹⁸ Vgl. Reinhard MEßNER u. a. (Hgg.), *Sakramentliche Feiern I/2. Feiern der Umkehr und Versöhnung* (GdK 7,2), Regensburg 1992, 211.

²⁹⁹ Vgl. ebd. und *Ordo paenitentiae* Editio typica 1974, 27 (Nr. 46). sowie *Die Feier der Buße nach dem neuen Rituale Romanum*. Studienausgabe, hg. v. den LITURGISCHEN INSTITUTEN SALZBURG, TRIER, ZÜRICH, Freiburg i. B. u. a. 1974, 32 (Nr. 46).

³⁰⁰ Vgl. Otto NUßBAUM, *Die Liturgie der Buße und Versöhnung im Ordo paenitentiae von 1973 II. Teil*, in: LJ 25 (1975) 224 – 258, hier: 227.

³⁰¹ Vgl. *Ordo paenitentiae* Editio typica 1974, 27 (Nr. 46). sowie *Die Feier der Buße* 1974, 33 (Nr. 46) (dt. Studienausgabe).

³⁰² Vgl. Rupert BERGER, *Bußsakrament*, in: *Pastoralliturgisches Handlexikon*⁵, 68 – 71, hier: 70.

³⁰³ Vgl. MEßNER, *Sakramentliche Feiern I/2*, 211.

³⁰⁴ Vgl. ebd., 222.

ausgedrückt.³⁰⁵ Die neue Formel der Einzelabsolution ist zweiteilig wie die alte Formel.³⁰⁶ Der erste Teil wurde ausnahmslos erneuert. Die frühere knappe Anrufung wurde durch ein trinitarisches Gebet ersetzt.³⁰⁷ Der Teil der Formel ist optativ formuliert und enthält eine Anamnese, die an 2 Kor 5 angelehnt ist und das Heilswerk als ein Werk des dreifaltigen Gottes deutet.³⁰⁸ Der zweite Teil der Formel schließt sich eher lose an den ersten Teil an. In der deutschen Übersetzung versucht man durch das Wort „so“ anstelle des lateinischen Wortes „et“ die Verbindung der beiden Teile besser zu zeigen, um so das Handeln des Priesters als „konkrete Ausübung des Dienstes der Kirche“ zu deuten.³⁰⁹ Auf die Worte „Ego te absolvo“ wurde bei der Reform der Absolutionsformel nicht verzichtet und so wurde auf die ältere Tradition der deprekativen Formulierung nicht zurückgegriffen.³¹⁰

Die traditionelle Form der Einzelbeichte bildet im *Ordo paenitentiae* von 1973 die Form A. Diese Form wurde nicht nur in der Absolutionsformel neu gestaltet und durch die Wiederherstellung des sakramentalen Zeichens der Handausstreckung bereichert, sondern es wurde auch dem kargen Ritus ein Feiercharakter gegeben.³¹¹ Zwar blieb die wesentliche Struktur wie im *Rituale Romanum* von 1614 erhalten, doch weist der Ritus trotzdem einige Neuerungen auf.³¹² Denn neu ist, dass dem vertraulichen Geschehen der Einzelbeichte ein gottesdienstlicher Rahmen gegeben wurde und nun die Feier mit einer Begrüßung beginnt und mit einem Element der Danksagung endet.³¹³ Auch neu ist, dass in der Feier der Versöhnung für den einzelnen nun eine kurze fakultative Schriftlesung vorgesehen ist, die vom Priester oder vom Beichtenden gelesen werden kann.³¹⁴ Dieses Hören auf das Wort Gottes soll den Pönitenten zur Umkehr rufen und Vertrauen auf die Barmherzigkeit Gottes erwecken.³¹⁵

Neben der traditionellen Form der Einzelbeichte, die nun unter Form A zu finden ist, wurden auch andere Formen der Buße im *Ordo paenitentiae* von 1973 eingeführt. So wird in der

³⁰⁵ Vgl. Heinrich ZWECK, *Reformschritte in der Bußliturgie*. Aufgezeigt nach den Akten und Dokumenten, in: Theodor MAA-EWERD (Hg.), *Lebt unser Gottesdienst? Die bleibende Aufgabe der Liturgiereform*, Freiburg i. B. u. a. 1988, 107 – 133, hier: 116.

³⁰⁶ Vgl. MEßNER, *Sakramentliche Feiern I/2*, 222.

³⁰⁷ Vgl. ZWECK, *Reformschritte in der Bußliturgie*, 107 – 133, hier: 116.

³⁰⁸ Vgl. MEßNER, *Sakramentliche Feiern I/2*, 222.

³⁰⁹ Vgl. NURBAUM, *Die Liturgie der Buße und Versöhnung*, 224 – 258, hier: 226 f.

³¹⁰ Vgl. MEßNER, *Sakramentliche Feiern I/2*, 223.

³¹¹ Vgl. Hans Bernhard MEYER, *Neuordnung der kirchlichen Buße*. Zum *Ordo paenitentiae* 1974, in: HLD 28 (1974) 112 – 116, hier: 113.

³¹² Vgl. RIß, *Feiern der Buße und Versöhnung*, 116.

³¹³ Vgl. MEßNER, *Sakramentliche Feiern I/2*, 220.

³¹⁴ Vgl. NURBAUM, *Die Liturgie der Buße und Versöhnung*, 224 – 258, hier: 225.

³¹⁵ Vgl. *Ordo paenitentiae* Editio typica 1974, 17 (Nr. 17). sowie *Die Feier der Buße* 1974, 19 (Nr. 17) (dt. Studienausgabe).

Form B die nichtöffentliche Einzelbeichte mit einem gemeinschaftlich gefeierten Wortgottesdienst verbunden, in dem die einzelnen Pönitenten ihre Sünden bekennen und die Absolution erlangen, gemeinsam aber mit anderen durch das Hören des Wortes Gottes auf die Buße vorbereitet werden und die Feier von den Gläubigen mit einem gemeinsamen Dank und einem Lobgebet geschlossen wird.³¹⁶ Vorbild für diese Form waren französische Versuche in den fünfziger Jahren, die die Beichte mit der Bußandacht verbinden sollten.³¹⁷

Zusätzlich wurde Form C entwickelt, die eine gemeinschaftliche Feier der Versöhnung mit allgemeinem Bekenntnis und Generalabsolution vorsieht.³¹⁸ Diese Form kommt den Wünschen der afrikanischen und lateinamerikanischen Bischöfe entgegen, die aufgrund von Priestermangel Handlungsbedarf sahen.³¹⁹ In Verbindung mit der Generalabsolution soll hier zumindest das Dokument *Normae pastorales* aus dem Jahr 1972 erwähnt werden, das der Reform enge Grenzen setzte.³²⁰ Denn neu ist, dass das Dokument eine für die gesamte Kirche gegebene Regelung zur Spendung der sakramentalen Generalabsolution ohne vorhergehendes Einzelbekenntnis darstellt.³²¹

Die Generalabsolution mit allgemeinem Bekenntnis darf aber nur in Situationen erteilt werden, in denen der Priester nicht ausreichend Zeit hat, die Einzelbekenntnisse zu hören, wie bei Todesgefahr oder in schweren Notlagen, bei denen nicht genügend Beichtväter vorhanden sind und die Pönitenten ohne eigene Schuld gezwungen wären, die heilige Kommunion für längere Zeit nicht zu empfangen. So eine Notlage ist allerdings nicht ein großes Fest oder eine Wallfahrt, bei denen nicht genügend Beichtväter zur Verfügung stehen.³²²

Auf Initiative von Papst Paul VI. wurden die Bußfeiern nach langer Diskussion in das Rituale aufgenommen. Sie werden entsprechend den *Normae pastorales* als Vorbereitung auf die Beichte betrachtet, denn man sieht sie nicht als eine Form des Bußsakraments.³²³ Allerdings werden die Bußgottesdienste als fester Bestandteil der Gemeindeliturgie betrachtet.³²⁴

³¹⁶ Vgl. *Ordo paenitentiae* Editio typica 1974, 18 – 20 (Nr. 22 – 30). sowie *Die Feier der Buße* 1974, 31 – 23 (Nr. 22 – 30) (dt. Studienausgabe).

³¹⁷ Vgl. MEßNER, *Sakramentliche Feiern* I/2, 212.

³¹⁸ Vgl. ebd., hier: 211 f.

³¹⁹ Vgl. RIß, *Feiern der Buße und Versöhnung*, 93.

³²⁰ Vgl. MEßNER, *Sakramentliche Feiern* I/2, 213 f.

³²¹ Vgl. Hans Bernhard MEYER, *Auf dem Weg zu einer erneuerten Bußdisziplin*. in: LJ 23 (1973) 69 – 82, hier: 73.

³²² Vgl. CIC 1983, can. 961 § 1 1° + 2°.

³²³ Vgl. MEßNER, *Sakramentliche Feiern* I/2, 218 f.

³²⁴ Vgl. MEYER, *Neuordnung der kirchlichen Buße*, 112 – 116, hier: 114.

Nach zwei Etappen der Reformarbeit (1966 bis 1969 und 1972 bis 1973) erfolgte die Promulgation des neuen *Ordo paenitentiae* am 2. Dezember 1973. Die deutsche Übersetzung erschien 1974 als Studienausgabe mit dem Titel „Die Feier der Buße“. Die Studienausgabe ist nun seit 45 Jahren in Gebrauch und soll dazu dienen, Erfahrungen aus der Praxis zu sammeln, um gegebenenfalls vorzunehmende Anpassungen in eine endgültige deutschsprachige Ausgabe einfließen zu lassen. Diese endgültige Fassung ist noch ausständig.³²⁵

5.2 Struktur der Einzelbeichte

Im Folgenden wird nun die Grundstruktur der Einzelbeichte nach dem Rituale „Die Feier der Buße“ beschrieben. Anschließend werden die drei Einzelbeichtsszenen im Film näher beschrieben.

5.2.1 Ablauf der Einzelbeichte nach dem Rituale „Die Feier der Buße“³²⁶

Der Priester begrüßt den Pönitenten/die Pönitentin freundlich, fordert den Pönitenten/die Pönitentin zum Kreuzzeichen auf und ermutigt ihn/sie zum Vertrauen auf Gott. Nach einer freigestellten Lesung soll der Pönitent/die Pönitentin mit dem Sündenbekenntnis beginnen, indem er/sie mit einem allgemeinen Sündenbekenntnis, zum Beispiel „Ich bekenne ...“, beginnt. Wenn es nötig ist, soll der Priester ihm/ihr helfen seine/ihre Sünden vollständig zu beichten, ihm/ihr mit Rat zur Seite stehen und ihn/sie zur Reue ermahnen. Dann schlägt der Priester ein Bußwerk vor, das der Pönitent/die Pönitentin zur Genugtuung der Sünden und zur Besserung seines/ihrer Lebens auf sich nimmt. Darauf folgt ein kurzes Gebet, in dem die Reue des Pönitenten/der Pönitentin zum Ausdruck gebracht werden soll. Der Priester streckt seine Hände oder wenigstens seine rechte Hand über das Haupt des Gläubigen aus und spricht die Absolution. Die Formel zur Lossprechung lautet:

„Gott, der barmherzige Vater, hat durch den Tod und die Auferstehung seines Sohnes die Welt mit sich versöhnt und den Heiligen Geist gesandt zur Vergebung der Sünden. Durch den Dienst der Kirche schenke er dir Verzeihung und Frieden. SO SPRECHE

³²⁵ Vgl. Riß, *Feiern der Buße und Versöhnung*, 107.

³²⁶ Vgl. *Ordo paenitentiae* Editio typica 1974, 26 – 28 (Nr. 41 – 47). sowie *Die Feier der Buße* 1974, 31 – 33 (Nr. 41 – 47) (dt. Studienausgabe).

ICH DICH LOS VON DEINEN SÜNDEN IM NAMEN DES VATERS UND DES SOHNES UND DES HEILIGEN GEISTES.“³²⁷

Der Gläubige antwortet mit „Amen“. Nach der Lossprechung soll noch dem Herrn gedankt werden, dann wird der Pönitent/die Pönitentin entlassen.

Die wesentlichen Elemente bei der Feier des Bußsakraments sind somit die Reue des Pönitenten/der Pönitentin, das Schuldbekenntnis, die Genugtuung für die Sünden und die Lossprechung.³²⁸

5.2.2 Ablauf der Einzelbeichten im Film

5.2.2.1 Einzelbeichte I (Anstoß)

Die erste Beichtszene beginnt mit dem Wechsel der Pönitenten. Die Frau des Bürgermeisters tritt dabei aus dem Beichtstuhl, begrüßt Amelia, die gerade in den Beichtstuhl treten möchte, und übergibt Padre Amaro, der die Beichte abnimmt, eine großzügige Geldspende für den Bau des Krankenhauses.³²⁹

Padre Amaro nimmt das Geld verwundert entgegen, bedankt sich und setzt mit den Worten „Heilige Jungfrau Maria, ...“ die Feier des Bußsakramentes fort. Amelia ist nun diejenige, die ihre Sünden bekennt. Sie beginnt ihre Beichte mit der Weiterführung des Satzes von Padre Amaro „... die du empfangen hast ohne Sünde.“ Padre Amaro fordert nun Amelia auf ihre Sünden zu beichten. Nach kurzem Zögern von Amelia und weiterer Aufforderung von Amaro entsteht zwischen den beiden ein „Beichtgespräch“. In diesem Gespräch erörtert Amelia ihre sinnlichen Vorstellungen und diskutiert mit Padre Amaro, ob sinnliches Verlangen Sünde sei. Padre Amaro sieht Sinnlichkeit nicht als Laster oder Sünde an und begründet seinen Standpunkt mit der untrennbaren Verbindung von Körper und Geist. Als jedoch die sinnlichen Vorstellungen schließlich mit Jesus Christus verknüpft werden, setzt Padre Amaro hier eine Grenze und definiert diese Vorstellungen klar als Sünde. Mit dieser Feststellung endet die erste Beichtszene im Film.³³⁰

³²⁷ *Die Feier der Buße* 1974, 32 (Nr. 46) (dt. Studienausgabe).

³²⁸ Vgl. *Ordo paenitentiae* Editio typica 1974, 12 – 14 (Nr. 6). sowie *Die Feier der Buße* 1974, 12 – 14 (Nr. 6) (dt. Studienausgabe).

³²⁹ Vgl. *Die Versuchung des Padre Amaro*, 17:56 – 18:57.

³³⁰ Vgl. ebd., 18:58 – 20:34.

5.2.2.2 Einzelbeichte II

Die zweite Beichtszene beginnt in Minute 101 wieder mit dem Wechsel der Pönitenten. Mit dem in Film verwendeten Eröffnungssatz des Priesters „Heilige Jungfrau Maria,...“ und der Antwort „... die du empfangen hast ohne Sünde.“ wird die zweite Beichte Amelias eingeleitet. In dieser Szene entsteht nun kein Beichtgespräch, da Padre Amaro sogleich mit der Lossprechung Amelias beginnt. Jedoch entsteht ein Gespräch, indem Padre Amaro nun Zeugnis ablegt, wie er über die Liebe und vor allem über seine Liebe zu Amelia denkt. Außerdem kommt es zu ersten Zärtlichkeiten im Beichtstuhl.³³¹

5.2.2.3 Einzelbeichte III

Die dritte Szene, in der streng genommen keine Beichte stattfindet, beginnt in Minute 137. In dieser Szene spricht Padre Amaro kein Wort, da der Film kurz vor seinem Höhepunkt steht und so die emotionale Krise, in der sich Padre Amaro nun befindet, so am besten zum Ausdruck kommt. Dionisia, die zum Schein als Pönitentin in den Beichtstuhl kam, ist nun diejenige, die die Anweisungen gibt und mit Padre Amaro im Beichtstuhl den Termin für die Abtreibung seines Kindes vereinbart.³³²

5.3 Analyse der Einzelbeichte I im Film

Wie aus der Beschreibung der Einzelbeichtsszenen im Film hervorgeht, eignet sich zur Analyse des Beichtrituals nur die erste Szene, die in Minute 18 beginnt, da sie die Beichte im Film noch am nächsten darstellt.

5.3.1 Analyse der wichtigsten Elemente

Vergleicht man den Ablauf der Einzelbeichte I im Film mit den Elementen, die nach dem liturgischen Buch „Die Feier der Buße“ vorgegeben werden, lassen sich nur indirekt die wesentlichen Elemente der Reue und das Schuldbekenntnis finden. Andere wesentliche Element wie die Genugtuung und die Lossprechung werden in dieser Szene nicht dargestellt.

Reue drückt Amelia durch ihre Körperhaltung aus und indem sie vor der Schilderung ihrer sinnlichen Vorstellungen zurückscheut. Allerdings könnte es ihr auch peinlich sein, vor einem so jungen Priester ihre Vorstellungen offen zu legen. Da Reue auch immer mit dem

³³¹ Vgl. *Die Versuchung des Padre Amaro*, 1:00:16 – 1:02:04.

³³² Vgl. ebd., 1:36:58 – 1:37:16.

Vorsatz verbunden ist, fortan nicht mehr zu sündigen, und diese Absicht nicht aus dem Gespräch hervorgeht, könnte dieses wesentliche Element auch in dieser Filmszene fehlen.³³³

Das Bekenntnis hängt immer vom Willen des Pönitenten/der Pönitentin ab, sich dem Priester zu öffnen, und von der geistigen Urteilsfähigkeit des Beichtvaters, der über Erlassen oder Nichterlassen der Sünde entscheidet.³³⁴ Da Amelia schließlich doch über ihre sinnlichen Vorstellungen berichtet und Padre Amaro diese Vorstellungen mit Jesus verknüpft als Sünde sieht, ist zumindest dieses wesentliche Element in dieser Szene enthalten.³³⁵

5.3.2 Ort und Zeit der Feier

Was den Ort zur Spendung des Bußsakraments betrifft, so verweist die pastorale Einführung auf das Recht.³³⁶ Seit ungefähr 400 Jahren ist das der Beichtstuhl, aber auch Beichtzimmer sind heutzutage durchaus als Ort der Beichte möglich.³³⁷ Außerhalb des Beichtstuhls darf das Sakrament der Buße aber nur aus gerechten Gründen gespendet werden.³³⁸ Auch im Film wird der Beichtstuhl als Ort zum Spenden des Bußsakraments verwendet.

Für die Zeit zum Spenden des Sakraments schließt das Rituale nur die Zeit der Messfeier in der selben Kirche aus. Seit dem apostolischen Schreiben *Misericordia dei* aus dem Jahr 2002 von Papst Johannes Paul II kann aber auch die Beichte während der Messfeier abgenommen werden.³³⁹

Der Film, der 2001 gedreht wurde und 2002 veröffentlicht wurde, zeigt die Spendung des Sakraments der Buße außerhalb der Messfeier und entspricht daher den Vorgaben des Rituale.

5.3.3 Spender und liturgische Kleidung

Nur der Priester, der nach einer Prüfung oder aus anderen geeigneten Gründen eine Befugnis zur Absolutionserteilung hat, darf die Beichte abnehmen.³⁴⁰ Da im Film Amaro ein geweihter Priester ist und durchaus wahrscheinlich ist, dass er diese Befugnis besitzt, ist die filmische Darstellung vom Spender des Bußsakraments richtig.

³³³ Vgl. *Ordo paenitentiae* Editio typica 1974, 12 (Nr. 6a). sowie *Die Feier der Buße* 1974, 13 (Nr. 6a) (dt. Studienausgabe). und *Die Versuchung des Padre Amaro*, 18:58 – 20:34.

³³⁴ Vgl. *Ordo paenitentiae* Editio typica 1974, 12 (Nr. 6b). sowie *Die Feier der Buße* 1974, 13 (Nr. 6b) (dt. Studienausgabe).

³³⁵ Vgl. *Die Versuchung des Padre Amaro*, 18:58 – 20:34.

³³⁶ Vgl. *Ordo paenitentiae* Editio typica 1974, 16 (Nr. 12). sowie *Die Feier der Buße* 1974, 17 (Nr. 12) (dt. Studienausgabe).

³³⁷ Vgl. ADAM / HAUNERLAND, *Grundriss Liturgie*, 274.

³³⁸ Vgl. CIC 1983, can. 964 § 3.

³³⁹ Vgl. ADAM / HAUNERLAND, *Grundriss Liturgie*, 274.

³⁴⁰ Vgl. CIC 1983, can. 965, can. 966 § 1 u. § 2. sowie can. 970.

Das Rituale gibt für die Feier des Bußsakraments keine liturgische Kleidung vor und verweist auf die Vorschriften des zuständigen Ortsordinarius.³⁴¹ Im Normalfall sollten die Priester aber zumindest die violette Stola tragen³⁴², was im Film durchaus richtig dargestellt wird.³⁴³

5.4 Einbettung der Einzelbeichte im Film

Vergleicht man die drei Szenen der Einzelbeichte im Film, so wird schnell klar, dass nicht das Ritual im Vordergrund steht, sondern diese Szenen erzähltechnische Funktion tragen. Ein Indiz für diese Feststellung ist die Tatsache, dass von Einzelbeichtszene zu Einzelbeichtszene sukzessive die wichtigsten Elemente für den richtigen Ablauf der Feier der Versöhnung für einen einzelnen eliminiert werden. Sind in der ersten Einzelbeichtszene wenigstens noch die wesentlichen Akte Reue und Bekenntnis, die für die Feier des Bußsakraments unbedingt notwendig sind, zu finden, findet sich in der zweiten Einzelbeichtszene nur noch der Ansatz einer Lossprechung und in der dritten Szene kein einziges wesentliches Element für die Feier des Bußsakraments.

Im Zentrum des Films steht also nicht die richtige Darstellung des Bußsakraments und ihr liturgisch richtiger Ablauf, sondern die Tatsache, dass bei der „Ohrenbeichte“ zwei Menschen unter Ausschluss der Öffentlichkeit sprechen können.

Daher kommt dem Ort der Einzelbeichte, dem Beichtstuhl, im Film besonders große Bedeutung zu, denn er bietet eine vertrauensvolle Umgebung, wo üblicherweise das Beichtgeheimnis gegenüber Dritten und eine gewisse Anonymität gegenüber dem Priester gewahrt ist. Im Film wird aber gerade diese Funktion des Beichtstuhls zum Besprechen „heikler“ Themen und moralisch fraglicher Vorhaben, die vor der Öffentlichkeit unbedingt geheim gehalten werden sollen, missbraucht.

Die Fixierung auf das Gespräch zwischen dem Priester, Padre Amaro, und der Pönitentin lässt sich auch damit erklären, dass sie die filmtechnische Funktion von Wendepunkten übernehmen oder kurz vor oder nach Sequenzübergängen zu finden sind. Der Rezipient

³⁴¹ Vgl. *Ordo paenitentiae* Editio typica 1974, 16 (Nr. 14). sowie *Die Feier der Buße* 1974, 18 (Nr. 14) (dt. Studienausgabe).

³⁴² Vgl. ADAM / HAUNERLAND, *Grundriss Liturgie*, 275.

³⁴³ Vgl. *Die Versuchung des Padre Amaro*, 17:56 – 20:34.

erhält besonders in diesen Szenen Einblick in die Beweggründe der Hauptfiguren, und es werden notwendige Informationen vermittelt, um der gesamten filmischen Erzählung folgen zu können.

So erfährt der Rezipient in der ersten Einzelbeichtszene, dass Padre Amaro einer körperlichen Liebe grundsätzlich nicht abgeneigt ist. Die zweite Einzelbeichtszene vermittelt dem Rezipienten, dass Padre Amaro und Amelia ihre Beziehung ausbauen und gleichzeitig vor der Gemeinde geheim halten wollen. Die dritte Einzelbeichtszene informiert den Rezipienten über die definitive Entscheidung zur Abtreibung und ihre terminliche Fixierung.

6 Conclusio

Die Frage, ob die sakramentalen Rituale den vorgegebenen Richtlinien der autorisierten gottesdienstlichen Bücher entsprechen, muss insgesamt mit NEIN beantwortet werden.

Zwar entspricht der Text in der Eucharistie-Szene dem Wortlaut des deutschen beziehungsweise des spanischen Messbuchs, doch folgt der Ablauf der gezeigten Gemeindefeier nicht den Vorgaben in den liturgischen Büchern. Da die Szene in der ersten Sequenz verortet wird und diese die Aufgabe hat, dem Rezipienten die Hauptfiguren und ihre Beziehungen näher zu beschreiben, stellt die Szene nicht das Sakrament und dessen Theologie in den Mittelpunkt, sondern charakterisiert Amaro als katholischen Priester näher und schildert das Verhalten der Gemeindemitglieder ausführlich. Dabei steht die besondere Anziehungskraft zwischen Amelia und Amaro im Vordergrund. So lässt sich der falsche Ablauf der Gemeindemesse und die falsche Reihenfolge der liturgischen Kleidung erklären.

Dilettantisch wird die Taufe im Film dargestellt. Bei der Taufe eines Säuglings werden weder die richtigen liturgischen Worte gebraucht noch wird die richtige liturgische Handlung durchgeführt. Da in der Szene Form und Materie falsch dargestellt werden, handelt es sich hier um eine ungültige Taufe. Hinzu kommen noch die Umstände, unter denen die Taufe im Film gespendet wird. Zwar vollzieht die Taufe ein ordentlicher Spender, der Priester, doch entsprechen weder der Ort noch der liturgische Verlauf der Taufe den Vorschriften in den autorisierten liturgischen Büchern, da angedeutet wird, dass die ausdeutenden Riten, die nach der Taufe ihren Platz haben, vorgezogen wurden. Auch

entspricht die Rolle der Eltern in der Filmszene nicht jener, die auf Grund der Reform durch das II. Vatikanische Konzil ihnen als Erziehungsberechtigte zugestanden wird. Die Taufszene stellt nicht den Ritus der Taufe in den Mittelpunkt, sondern schildert die Beziehung zwischen Don Chato Aguilar und Padre Benito näher, da sie in der zweiten Sequenz des Films verortet ist, die die Umstände und zwischenmenschlichen Beziehungen der Filmfiguren ausführlicher beschreiben soll.

Die Einzelbeichte wird im Film in drei Szenen dargestellt, doch steht sie in einer erzähltechnischen Funktion, da die wichtigsten Elemente für den richtigen Ablauf der Feier der Versöhnung für einen einzelnen sukzessive eliminiert werden. Im Film finden sich zumindest ansatzweise der Akt der Reue und des Bekenntnisses sowie die Lossprechung. Somit steht nicht die richtige Darstellung des Bußsakraments im Zentrum der Szenen, sondern die Tatsache, dass bei der „Ohrenbeichte“ zwei Menschen unter Ausschluss der Öffentlichkeit sprechen können, da in den Szenen zum größten Teil Themen und moralisch fragliche Vorhaben wie die Abtreibung besprochen werden.

Findet sich im Film *Die Versuchung des Padre Amaro* eine authentische Schilderung der postkonziliaren Liturgie? Bei näherer Betrachtung zeigt sich, dass die Sakramente nur partiell nach den vorgeschriebenen Texten und Rubriken dargestellt werden. Zum größten Teil findet sich eine mangelnde und fehlerhafte Umsetzung der sakramentlichen Feiern. Daher darf man die Darstellung der Sakramente im Film nicht als Beispiel für eine postkonziliare Liturgie sehen.

Der Spielfilm beeindruckt durch sein Thema und seine spannende Erzählstruktur und ist daher trotzdem sehenswert, wenn man über die unzureichende Darstellung der Sakramente in einzelnen Szenen hinwegsehen kann.

Literaturverzeichnis

Grundlegendes

Die Versuchung des Padre Amaro [OV: El crimen del Padre Amaro]. Der ohne Sünde ist, werfe den ersten Stein, Regie: Carlos CARRERA; ALAMEDA FILMS u. a. [Online-Video stream] MEX / ESP / FRA / ARG, 2002.

Alle Bibelzitate sind entnommen aus:

KATHOLISCHES BIBELWERK, Die Bibel. Einheitsübersetzung der Heiligen Schrift, Stuttgart¹2016.

II. VATIKANUM, Konstitution über die heilige Liturgie Sacrosanctum Concilium [4. Dezember 1963], (dt. Ausgabe in: Dokumente zur Erneuerung der Liturgie, Bd. 1: Dokumente des Apostolischen Stuhls 1963–1973, hg. v. Heinrich RENNINGS unter Mitarb. von Martin KLÖCKENER, Kevelaer 1983, 37 – 76).

Allgemeine Einführung ins Römische Messbuch, in: Messbuch. Die Feier der heiligen Messe. Für die Bistümer des deutschen Sprachgebietes, Authentische Ausgabe für den liturgischen Gebrauch, Kleinausgabe, Das Messbuch deutsch für alle Tage des Jahres, hg. im Auftrag der BISCHOFSKONFERENZEN DEUTSCHLANDS, ÖSTERREICHS UND DER SCHWEIZ SOWIE DER BISCHÖFE VON LUXEMBURG, BOZEN-BRIXEN UND LÜTTICH, Freiburg i. B. u. a. 1988, 25* – 75*.

Codex des kanonischen Rechts. Lateinisch-Deutsche Ausgabe mit Sachverzeichnis, Kevelaer⁶2009.

Die Feier der Buße nach dem neuen Rituale Romanum. Studienausgabe, hg. v. den LITURGISCHEN INSTITUTEN SALZBURG, TRIER, ZÜRICH, Freiburg i. B. u. a. 1974.

Die Feier der Kindertaufe in den Bistümern des deutschen Sprachgebietes, Zweite authentische Ausgabe auf der Grundlage der Editio typica altera 1973, Freiburg i. B. u. a.²2007.

Messbuch. Die Feier der heiligen Messe. Für die Bistümer des deutschen Sprachgebietes, Authentische Ausgabe für den liturgischen Gebrauch, Kleinausgabe, Das Messbuch deutsch für alle Tage des Jahres, hg. im Auftrag der BISCHOFSKONFERENZEN DEUTSCHLANDS, ÖSTERREICHS UND DER SCHWEIZ SOWIE DER BISCHÖFE VON LUXEMBURG, BOZEN-BRIXEN UND LÜTTICH, Freiburg i. B. u. a. 1988.

Missale Romanum ex decreto Sacrosancti Oecumenici Concilii Vaticani II instauratum Auctoritate Pauli PP. VI promulgatum. Editio typica altera, Vatikanstadt²1975.

Ordo baptismi parvulorum ex decreto Sacrosancti Oecumenici Concilii Vaticani II instauratum auctoritate Pauli PP. VI promulgatum. Editio typica, Vatikanstadt 1969.

Orodo paenitentiae ex decreto Sacrosancti Oecumenici Concilii Vaticani II instauratum auctoritate Pauli PP. VI promulgatum. Editio typica, Vatikanstadt 1974.

Literatur zur Filmanalyse

BEIL, Benjamin u. a. (Hgg.), Studienhandbuch Filmanalyse. Ästhetik und Dramaturgie des Spielfilms, Paderborn ²2016.

BOHRMANN, Thomas, Die Dramaturgie des populären Films. in: BOHRMANN, Thomas u. a. (Hgg.), Handbuch Theologie und populärer Film. Band 1, Paderborn u. a. 2007.

CAMPBELL, Joseph, Der Heros in tausend Gestalten. Frankfurt a.M. 1953 (Original: The Hero With a Thousand Faces. New York 1949).

EICK, Dennis, Drehbuchtheorien. Eine vergleichende Analyse, Konstanz 2006.

FAULSTICH, Werner, Grundkurs Filmanalyse, Paderborn ³2013.

FIELD, Syd, Das Drehbuch. Die Grundlagen des Drehbuchschreibens. Schritt für Schritt zum fertigen Drehbuch (übers. v. WINTER, Kerstin), Berlin 2007.

HASENBERG, Peter – LULEY, Wolfgang – MARTIG, Charles, Spuren des Religiösen im Film. Meilensteine aus 100 Jahren Filmgeschichte, Mainz 1995.

SCHÜTTE, Oliver, Die Kunst des Drehbuchlesens, Bergisch Gladbach 1999.

VOGLER, Christopher, Die Odyssee des Drehbuchschreibers. Über die mythologischen Grundmuster des amerikanischen Erfolgskinos (übers. v. KUHNKE, Frank), Frankfurt a.M. ⁵2007.

WÄGER, Markus, Das ABC der Farben, Bonn 2017.

Literatur zur Liturgie

ADAM, Adolf – HAUNERLAND, Winfried (Hgg.), Grundriss Liturgie, Freiburg i. B. u. a. ¹¹2018.

BERGER, Rupert, Gabenbereitung und Gabengebet. in: MAAS-EWERD, Theodor – RICHTER, Klemens (Hgg.), Gemeinde im Herrenmahl. Zur Praxis der Messfeier, Freiburg i. B. u. a. ²1976.

- BERGER, Rupert, Buße, in: Rupert BERGER, Pastoralliturgisches Handlexikon, Freiburg i. B. u. a. 2013, 66.
- BERGER, Rupert, Bußsakrament, in: Rupert BERGER, Pastoralliturgisches Handlexikon, Freiburg i. B. u. a. 2013, 68 – 71.
- BRAUN, Joseph, Die liturgische Gewandung im Occident und Orient. Nach Ursprung und Entwicklung, Verwendung und Symbolik, Darmstadt 1907 [Nachdruck: Freiburg i. B. 1907].
- DEGENHARDT, Johannes Joachim, Taufpastoral. Handreichung zur Vorbereitung und Spendung der Taufe, Paderborn 1972.
- EMMINGHAUS, Johannes Heinrich, Die Messe. Wesen – Gestalt – Vollzug, Klosterneuburg ⁵1992.
- HELLER, Birgit, Einführung in die Hindu-Religionen. (Vortrag), Universität Wien: Vorlesung, 08.03.2016, Wien.
- HERMANS, Jo, Die Feier der Eucharistie. Erklärung und spirituelle Erschließung (übers. v. SAVELSBERG, Ernst), Regensburg 1984.
- HOPING, Helmut, Mein Leib für euch gegeben. Geschichte und Theologie der Eucharistie, Freiburg i. B. u. a. 2011.
- JORISSEN, Ingrid – MEYER, Hans Bernhard, Die Taufe der Kinder. Anleitung für das Taufgespräch, Text und Ritus der Kindertaufe mit Gesängen aus dem künftigen Einheitsgesangbuch, Zur religiösen Erziehung des Kleinkindes, Innsbruck u. a. 1972.
- JUNGSMANN, Josef Andreas, Missarum Sollemnia. Eine genetische Erklärung der römischen Messe, Band II, Wien ⁵1962.
- KACZYNSKI, Reiner, Die Interzessionen im Hochgebet. in: MAAS-EWERD, Theodor – RICHTER, Klemens (Hgg.), Gemeinde im Herrenmahl. Zur Praxis der Messfeier, Freiburg i. B. u. a. ²1976.
- KLEINHEYER, Bruno, Sakramentliche Feiern I. Die Feiern der Eingliederung in der Kirche (Gottesdienst der Kirche, Handbuch der Liturgiewissenschaft, Teil 7,1), Regensburg 1989.
- KLEINHEYER, Bruno, Erneuerung des Hochgebetes. Regensburg 1969.
- LENGELING, Emil Joseph, Die neue Ordnung der Eucharistiefeier. Allgemeine Einführung in das Römische Meßbuch endgültiger lateinischer und deutscher Text Einleitung und Kommentar (Lebendiger Gottesdienst 17/18), Regensburg – Münster ⁴1972.

- MEßNER, Reinhard u. a. (Hgg.), Sakramentliche Feiern I/2. Feiern der Umkehr und Versöhnung (Gottesdienst der Kirche. Handbuch der Liturgiewissenschaft, Teil 7,2), Regensburg 1992.
- MEYER, Hans Bernhard, Auf dem Weg zu einer erneuerten Bußdisziplin. in: LJ 23 (1973) 69 – 82.
- MEYER, Hans Bernhard, Eucharistie. Geschichte, Theologie, Pastoral, Mit einem Beitrag von Irmgard PAHL (Gottesdienst der Kirche, Handbuch der Liturgiewissenschaft, Teil 4), Regensburg 1989.
- MEYER, Hans Bernhard, Neuordnung der kirchlichen Buße. Zum Ordo Paenitentiae 1974, in: HLD 28 (1974) 112 – 116.
- MUSCH, Hans (Hg.), Musik im Gottesdienst. Band 1: Historische Grundlagen – Liturgik – Liturgiegesang, Regensburg ⁵1994.
- NIKOLASCH, Franz, Brotbrechung Mischung und Agnus Dei. in: MAAS-EWERD, Theodor – RICHTER, Klemens (Hgg.), Gemeinde im Herrenmahl. Zur Praxis der Messfeier, Freiburg i. B. u. a. ²1976.
- NIKOLASCH, Franz, Die Feier der Buße. Theologie und Liturgie (Pastorale Handreichungen 8.), Würzburg 1974.
- NUßBAUM, Otto, Die Handkommunion, Köln 1969.
- NUßBAUM, Otto, Die Liturgie der Buße und Versöhnung im Ordo Paenitentiae von 1973 II. Teil, in: LJ 25 (1975) 224 – 258.
- RICHTER, Klemens, Die Kommunion. Gottesdienstliche Erneuerung zwischen Wirklichkeit und Anspruch, Münster 2002.
- RIß, Martin, Feiern der Buße und Versöhnung. Zur Reform des Bußsakraments nach dem II. Vatikanischen Konzil (Theologie der Liturgie 11), Regensburg 2016.
- SCHÜTZEICHEL, Harald, Die Messe. Ein kirchenmusikalisches Handbuch, Düsseldorf 1991.
- ZWECK, Heinrich, Reformschritte in der Bußliturgie. Aufgezeigt nach den Akten und Dokumenten, in: Theodor MAA-EWERD (Hg.), Lebt unser Gottesdienst? Die bleibende Aufgabe der Liturgiereform, Freiburg i. B. u. a. 1988, 107 – 133.

Internetquellen

[EUCCHARISTIE-ONLINE], Die Feier der Eucharistie – eucharistische Liturgie (liturgia eucharistica). URL: http://www.eucharistie-online.de/liturgia_eucharistica.htm#Interzessionen [Abruf: 30.10.2019].

[IMDb] Die Versuchung des Padre Amaro. Awards, URL: https://www.imdb.com/title/tt0313196/awards?ref_=ttfc_q1_op_1 [Abruf: 30.07.2019].

[IMDb] Die Versuchung des Padre Amaro. URL: https://www.imdb.com/title/tt0313196/?ref_=ttco_co_tt [Abruf: 30.07.2019].

[movieplot] Die Versuchung des Padre Amaro. URL: <https://www.moviepilot.de/movies/die-versuchung-des-padre-amaro/besetzung> [Abruf: 30.07.2019].

[SPANISCHES MESSBUCH], Documentos: Ordinario de la Misa. URL: <https://www.misas.org/docs/ordinario> [Abruf: 01.02.2020].

[SPANISCHES MESSBUCH 2], ORDINARIO DE LA MISA. URL: <http://www.ministranci.archpozn.pl/wp-content/uploads/texto-ordinario-de-misa.pdf> [Abruf: 03.02.2020].

LITURGIEWISSENSCHAFT UND SAKRAMENTENTHEOLOGIE, Religiöse Rituale im Film. URL: <https://lit-ktf.univie.ac.at/forschung/forschungsprojekte/religioese-rituale-im-film-religious-rituals-in-film/#c324592> [Abruf: 27.07.2019].

MUNKER, Barbara, Kassenknüller und Skandalfilm. URL: <https://www.mz-web.de/kultur/kassenknueller-und-skandalfilm-kinostart-15-mai---die-versuchung-des-padre-amaro--9787744> [Abruf: 26.07.2019].

SCHWADERLAPP, Dominikus, Katholische Kirche. Wie geht das? Folge 4: Messgewand (WBSVideoblog), 27.12.2012, Köln, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=0wp1Pclu7Z4> [Abruf: 30.11.2019].

ZSOLT, Wilhelm, Luxuriös, 4D und kein Projektor: Im Kino der Zukunft. Neue Technologien und höherer Komfort sollen Menschen trotz Netflix und Flatscreens ins Kino holen, URL: <https://www.derstandard.at/story/2000092707119/luxurioes-4d-und-kein-projektor-im-kino-der-zukunft> [Abruf: 26.07.2019].

Abkürzungsverzeichnis

AEM	Allgemeine Einführung ins Römische Messbuch
CIC	Codex Iuris Canonici
GdK	Gottesdienst der Kirche
HID	Heiliger Dienst (Vierteljahreszeitschrift)
IMDb	Internet Movie Database
MS II	Missarum Sollemnia Band II
SC	Sacrosanctum Concilium, Liturgiekonstitution des II. Vatikanischen Konzils

Abstracts

Deutsch

In dieser Arbeit war das Ziel festzustellen, ob die Sakramente Eucharistie, Buße und Taufe im Film *Die Versuchung des Padre Amaro* aus dem Jahr 2002 den liturgischen Vorschriften nach den autorisierten gottesdienstlichen Büchern entsprechen und warum ausgerechnet diese Feiern in den einzelnen Filmszenen dargestellt werden.

Im ersten Teil wurde der Film *Die Versuchung des Padre Amaro* einer Filmanalyse unterzogen. Die meisten populären Filme folgen einer Drei-Akt-Struktur. Die einzelnen Akte (Exposition, Konfrontation und Auflösung) werden in Oliver Schüttes Modell in acht Sequenzen unterteilt. Zwei besondere Punkte sind nach Oliver Schüttes der Anstoß, der der erste Wendepunkt ist und die Geschichte in Gang setzt, und die Klimax, die die Geschehnisse wendet und die Spannung des ganzen Films auflösen soll. Die sinnlichen Schilderungen Amelias im Zuge der ersten Beichte vor Amaro stellen den Anstoß im Film dar. Die Klimax im Film ist der Tod Amelias aufgrund des Abtreibungsversuches in einer illegalen Klinik. Die *Heldenreise* ist eine Grundstruktur in populären Filmen. Der Held verlässt die gewohnte Welt aufgrund eines Rufes. Er wird durch einen oder mehrere Mentoren auf Prüfungen vorbereitet, die er bewältigen muss. Schließlich erlangt er eine Belohnung und kehrt mit seinem erlangten Elixier zurück. Der Film *Die Versuchung des Padre Amaro* folgt auch dieser Grundstruktur. Da der Film ein audio-visuelles Medium ist, wird im letzten Schritt die Filmmusik näher betrachtet.

Im zweiten Teil der Arbeit wird der Frage nachgegangen, ob die sakramentalen Rituale den vorgegebenen Richtlinien der autorisierten gottesdienstlichen Bücher entsprechen. Diese Frage muss insgesamt mit NEIN beantwortet werden. Zwar entspricht der Text in der Eucharistie-Szene dem Wortlaut des deutschen beziehungsweise des spanischen Messbuchs, doch folgt der Ablauf der gezeigten Gemeindefeier nicht den Vorgaben in den liturgischen Büchern, da die Szene den Charakter Amaros und Amelias verdeutlichen soll. Dilettantisch wird die Taufe im Film dargestellt. Bei der Taufe eines Säuglings werden weder die richtigen liturgischen Worte gebraucht noch wird die richtige liturgische Handlung durchgeführt. In dieser Szene steht die nähere Schilderung der Beziehung zwischen Don Chato Aguilar und Padre Benito im Mittelpunkt. Die Einzelbeichte wird im Film minimalistisch dargestellt. Sie steht in einer erzähltechnischen Funktion, da die wichtigsten Elemente für den richtigen Ablauf der Feier der Versöhnung für einen einzelnen sukzessive eliminiert werden. Im Film finden sich zumindest ansatzweise der Akt der Reue und des Bekenntnisses sowie die Lossprechung.

English

The aim of this paper was to determine whether the sacraments of Eucharist, Penance and Baptism in the film *The Crime of Padre Amaro* from 2002 correspond to the liturgical prescriptions according to the authorized books of worship and why of all things these celebrations are shown in the individual film scenes.

In the first part the film *The Crime of Padre Amaro* was subjected to a film analysis. Most popular films follow a three-act structure. The individual acts (exposure, confrontation and dissolution) are divided into eight sequences in Oliver Schütte's model. According to Oliver Schütte there are mostly two special points in a story. One is set as a turning point in between the first and the second sequence and brings the story in motion. The other turning point is the climax which turns the events a last time around and is supposed to release the tension of the whole film. The sensual descriptions of Amelia in the course of her first confession to Amaro represent the first turning point in the film. The climax in the film is Amelia's death due to an attempted abortion in an illegal clinic. The basic question in the film, how the love relationship between the two will end, is thus answered for the recipient and hence the story ends in a closed form. *The journey of the hero* is a basic structure in popular films. The hero leaves the familiar world because of a calling. He is prepared by one or more mentors for exams which he has to pass. Finally he receives a reward and returns with his acquired elixir. The film *The Crime of Padre Amaro* also follows this basic structure. Since film is an audio-visual medium, the next step is to take a closer look at the film music.

In the second part of the paper the question is examined whether the sacramental rituals correspond to the given guidelines of the authorized worship books. This question must be answered in the negative. Although the text in the Eucharist scene corresponds to the wording of the German or Spanish missal, the sequence for the congregational celebration shown does not follow the guidelines in the liturgical books, since the scene is intended to illustrate the character of Amaro and Amelia. The baptism is presented in the film in a dilettante way. When the infant is baptized, neither the correct liturgical words are used nor is the correct liturgical action performed. In this scene, the focus is on a more detailed description of the relationship between Con Chato Aguilar and Father Benito. The individual confession is presented in the film in a minimalist manner. It has a narrative function, since the most important elements for the proper course of the celebration of reconciliation for the individual are successively eliminated. In the film, at least to some extent, we find the acts of repentance and confession as well as absolution.