

ZPTh

Zeitschrift
für Pastoraltheologie

Beton

ISSN: 0555-9308

45. Jahrgang, 2025-1

Was wir theologisch von Bud Spencer lernen können¹

Abstract

Der Filmschauspieler Carlo Pedersoli alias Bud Spencer verstand sich als gläubiger Christ und wollte sowohl in seinen Filmen als auch in seinen laienphilosophischen bzw. laientheologischen Büchern christliche Werte vermitteln. Als Ikone der Pop-Kultur übte und übt Bud Spencer auf viele Menschen Einfluss aus. Seine Filme – vom Italowestern bis zur Actionkomödie – enthalten theologisch relevante Aspekte, wie das humorvolle Plädoyer für die Option für Arme und Schwache. Theologie und Glaubenspraxis können sich von ihm inspirieren lassen, insbesondere im Blick auf Ambiguitätstoleranz, Leibfreundlichkeit und Humor.

Film actor Carlo Pedersoli, alias Bud Spencer, considered himself a devout Christian and sought to convey Christian values in both his films and his lay philosophical and theological books. As a pop culture icon, Bud Spencer has influenced many people. His films—from Spaghetti Westerns to action comedies—contain theologically relevant aspects, such as the humorous plea for the option for the poor and weak. Theology and religious practice can draw inspiration from him, particularly with regard to tolerance of ambiguity, kindness to the body, and humor.

1. Theologie und Film

Der italienische Filmschauspieler und bekennende katholische Christ Carlo Pedersoli alias Bud Spencer (1929–2016) hat mehrere Generationen junger Menschen, vor allem in Italien und Deutschland, stark geprägt – zunächst mit seinen erfolgreichen Kinofilmen in den Siebziger- und Achtzigerjahren an der Seite von Terence Hill und später durch die unzähligen, regelmäßigen Ausstrahlungen dieser Filme im Fernsehen. Bis auf das schmale (nicht ins Deutsche übersetzte) Buch „Spaghetti con Gesù Cristo! La teologia di Bud Spencer“ des italienischen katholischen Theologen Samuele Pinna von 2017 gibt es bisher keine Reflexionen zu Bud Spencer aus theologischer Perspektive. Nach dem Tod des Schauspielers wurde im ausführlichen Nachruf von epd-Film, der Filmzeitschrift des wichtigsten evangelischen Medienunternehmens in Deutschland, nicht einmal erwähnt, dass dieser ein gläubiger Christ war, dem es am Herzen lag, christliche Werte zu vermitteln (vgl. Heger 2016).

Die Theologie beschäftigte sich lange Zeit teilweise eher zurückhaltend mit den Themen Film und Fernsehen (vgl. Thomas 1998, 260). Vor allem der populärkulturelle Unterhaltungsfilm gilt manchen Theolog:innen – nicht nur, aber möglicherweise auch aufgrund kulturkonservativer Vorurteile – traditionell als nichtssagend. Dabei spiegeln Filme – und seit einigen Jahren zunehmend auch die neuen hochwertigen Serien (vgl. Eckhardt 2020, 67) – die aktuellen Erfahrungen, Wünsche, Ängste und Welt-

1 Gewidmet meinem ältesten Freund André Wimmers.

erschließungsmodelle breiter Bevölkerungsschichten wider. Sie ermöglichen ein Verständnis dessen, „was die Menschen umtreibt, was sie berührt, was sie als sinnstiftend verstehen, welche Sprache, Atmosphäre, Tempo, Ästhetik und Zugänge heute ersehnt werden“ (Sengelmann 2020, 78). Kann heute überhaupt sinnvoll Theologie betrieben werden ohne eine theologische Kulturhermeneutik im Blick auf das Medium Film, die einen Dialog zwischen gegenwartskulturellen und theologischen Diskursen und damit eine Plausibilisierung christlicher Inhalte im Rahmen eines zeitgemäßen Weltbildes erst ermöglicht?

Nach dem Zweiten Weltkrieg begann die evangelische Filmarbeit als wenig beachtetes Nischenprojekt der EKD, das zunächst im Sinne eines kirchlichen moralpädagogischen Wächteramtes und seit Mitte der Sechzigerjahre mit halbherzig dialogischem Anspruch betrieben wurde (vgl. Herrmann 2001, 66ff.). In der deutschsprachigen evangelischen Theologie publizierten lange Zeit nur vereinzelt Praktische Theologen, wie Hans-Martin Gutmann (vgl. Gutmann 1998), oder kirchliche Medienverantwortliche zu den Themen Film und Fernsehen. Dabei ging es meist um eine kulturtheologische Reflexion fernsehspezifischer Sinnvermittlung in der Tradition Paul Tillichs bzw. um eine religionssoziologische Reflexion (quasi-)religiöser Funktionen des Fernsehens im Anschluss u. a. an Hans-Jürgen Benedict (vgl. Thomas 1998, 297ff.). Tatsächlich lässt es sich kaum bestreiten, dass populärkulturelle Artefakte, insbesondere Filme, „die Funktionen der Sinnstiftung, der Wertevermittlung, der Welterklärung, der Identitätskonstitution und der soziokulturellen Integration übernommen [haben], die in den traditionellen Gesellschaften Religion, Ritual und Mythologie innehatten“ (Herrmann 2001, 48). Außerdem beschäftigen sich Filme und Serien häufig implizit (existenzielle Fragen) und teilweise auch explizit mit Religion. Die neuen Narrationsmuster können für die Theologie sowohl im Blick auf Selbstreflexion als auch als Gesprächsgrundlage gewinnbringend sein (vgl. Sengelmann 2020, 79). Nach Ingo Reuter „sind christliche Tradition und populäre Kultur in der Lage, sich wechselseitig zu erhellen, zu interpretieren und zu kritisieren“ (Reuter 2012, 61). Filme und vor allem Serien müssten außerdem verstärkt als zeitgemäße Medien der Evangeliumskommunikation entdeckt werden.

Visuelle Massenmedien können aus theologischer bzw. religionssoziologischer Perspektive – entsprechend dem jeweils vorausgesetzten Religionsbegriff – entweder als eine eigene verkappte Form von Religion (vgl. Cox 1974, 14) interpretiert werden oder (wahrscheinlich angemessener) als Institutionen, die nicht auf inhaltlicher, sondern auf struktureller Ebene in der säkularisierten Gesellschaft wesentliche Funktionen von Religion übernommen haben, wie moralische Orientierung, Sinnstiftung und Identitätsbildung (vgl. Hickethier 2000, 43). Es handelt sich also um ein „funktionales Äquivalent von Religion“ (Reichertz 2000, 247). Angesichts gesellschaftlicher Modernisierungsprozesse, die Verhaltensänderungen erfordern, bei gleichzeitigem religiösem Traditionsabbruch, postmoderner Pluralisierung und entsprechend wachsenden Freiheits-spielräumen bieten Filme und Fernsehen bzw. Streamingdienste moralische Orientierung in Form von Verhaltensmodellen und Reflexionsanregungen an.

Nach Peter Berger und Thomas Luckmann spielen die visuellen Massenmedien eine zentrale Rolle für Sinnstiftung (auf die Menschen aufgrund mangelnder Instinktorientierung angewiesen sind), indem sie Sinnangebote und Problemdeutungen zu allen Lebensbereichen liefern, mittels derer sie die Bearbeitung von Erfahrungen ermöglichen und zwischen kollektiver und individueller Erfahrung vermitteln (vgl. Berger & Luckmann 1995, 57). Manche sprechen sogar von einer Vermittlung transzendenten Sinns durch das Fernsehen bzw. Streamingdienste, indem diese – anstelle der Religionen – das „Versprechen erlangbaren menschlichen Glücks“ (Reichertz 2000, 205) verkündigten. Die „Frohe Botschaft des Fernsehens“ laute: „Alles ist machbar [...]! Alles wird gut! Das Fernsehen ist für alle da, und egal, was Du getan hast, es gibt jemanden (im Fernsehen), der Dir zuhört, Dich versteht und Dir auch hilft!“ (a. a. O., 220) Das Fernsehprogramm strukturiert den Alltag, begleitet diesen quasi-liturgisch, stiftet Verlässlichkeit und Sicherheit und vermittelt ein Bild vom idealen Leben. Für Streamingdienste gilt der strukturierende Effekt natürlich nicht mehr im gleichen Maße. Filme sind eine Form „kultureller Sinnkodierung [...] in der Form einer Bildererzählung“ (Herrmann 2001, 94). In spätmodernen Gesellschaften werden Individuen in eine zwiespältige, orientierungsbedürftige Autonomie entlassen und können sich der herausfordernden (stets kulturell vermittelten) Identitätsbildungs-Aufgabe mit ihren unüberschaubaren Wahlmöglichkeiten nicht entziehen. Unterstützung bei der dazu erforderlichen Selbstreflexion erhalten insbesondere Heranwachsende heute nicht zuletzt durch die in Filmen und Serien angebotenen Identitäts-Bilder (Reichertz 2000, 252f.). „Kinder und Jugendliche suchen in diesen Medien nach ihren Entwicklungs- und Lebensthemen. [...] Sie dienen in umfassender Weise der Selbstfindung [...]: Stil-, Geschmacks, Geschlechterrollen-, Gefühls-, Sinn- und Wertorientierung“ (Gräb 2008, 52).

Die Welt konstituiert sich aus Geschichten, Menschsein bedeutet In-Geschichten-Verstricktsein (vgl. Schapp 2012). Die visuellen Massenmedien produzieren Mythen und Geschichten zu den elementaren Lebensthemen, indem sie die alten Mythen (damit sind „gesellschaftlich akzeptierte Geschichten, die um gefeierte Helden, um Ursprung und Identität kreisen“², gemeint) fortschreiben. Der Kulturtheoretiker Joseph Campbell arbeitete die Struktur einer typischen Heldenreise als Muster erfolgreicher Erzählungen heraus (vgl. Campbell 2022), das sich auch auf populärkulturelle Filme anwenden lässt. Dabei wird die unübersichtliche Komplexität der Realität reduziert: „Das Undurchsichtige, Chaotische, Sinnlose erscheint als einfach, durchschaubar, letztlich sinnhaft – weil das Erzählschema es in ein geschlossenes Ganzes einfügt“ (Gräb 2002, 236). Die Grenze zwischen Realität und Fantasie wird im Filmerlebnis in Form einer *Unio Mystica* aufgehoben (vgl. Reuter 2012, 51). So entlastet der Medienkonsum von der Härte des Lebens bzw. von den Zwängen der Realität und ermöglicht – im Sinne einer geradezu kathartisch zu nennenden Wirkung – Kontingenzbewältigung sowie die Hoffnung auf ein gutes Ende (gegen den Augenschein) auch in der realen Welt, d. h. auf Erlösung.

2 Michael Real, zitiert nach: Thomas 1998, 175.

Die Typifizierung in Gut und Böse und Recht und Unrecht sowie der Triumph des Guten und die Befreiung vom Bösen im Happy End gewähren den Zuschauenden die Möglichkeit, sich mit Menschen zu identifizieren, die ihr Schicksal in der Hand haben (Galtung & Ruge 1973, 57). Dies verhilft nicht nur dem Einzelnen zu einem Sicherheitsgefühl und zu Alltagsbewältigungs-Resilienz, sondern verstärkt auch gesellschaftliche Solidarität und Sozialintegration bzw. inszeniert gesellschaftliche Einheit und soziale Zugehörigkeit – in den Achtzigerjahren als der Blütezeit der Bud-Spencer-Filme vermutlich noch stärker als heute. Insbesondere Superhelden verkörpern als Kämpfer für das Gute, Beschützer und Retter „das Idealbild menschlicher Kraft und ritterlicher Gesinnung“ (Bohrmann 2009, 201). Bud Spencer gehört zwar nicht zu den klassischen Superhelden im engen Sinne, passt aber in einem übertragenen Sinne durchaus in dieses Schema.

2. Biografie und Bedeutung Bud Spencers als Schauspieler

Carlo Pedersoli wurde 1929 in Neapel in einem großbürgerlichen Elternhaus geboren. Nach der Zerstörung der Fabrik seines Vaters durch einen Bombenangriff im Zweiten Weltkrieg zog die Familie nach Rom, wo er bereits mit 16 Jahren ein Chemiestudium begann. Dies musste er abbrechen, als seine Eltern beschlossen, sich in Südamerika eine neue Existenz aufzubauen. Als er Anfang zwanzig war, kehrte die Familie aber schon wieder nach Rom zurück. Er begann ein Jurastudium, das er jedoch ebenfalls nicht abschloss. Stattdessen konzentrierte er sich nun auf seine sportliche Karriere. Er wurde italienischer Meister im Schwimmen, nahm an den Olympischen Spielen 1952 und 1956 teil und spielte in der Wasserball-Nationalmannschaft. Nach einem der Selbstfindung dienenden und von harter körperlicher Arbeit bestimmten erneuten mehrjährigen Aufenthalt in Südamerika kehrte er in seine Heimat zurück und heiratete Maria Amato, mit der er mehr als 50 Jahre verheiratet war und drei Kinder hatte.

Er arbeitete nun hauptsächlich als Komponist und Musiker und trat gelegentlich in kleineren Nebenrollen in Kinofilmen auf. 1967 spielte er seine erste von vielen weiteren Hauptrollen – unter dem Pseudonym Bud Spencer und häufig zusammen mit seinem Filmpartner Mario Girotti alias Terence Hill. In dieser Zeit entdeckte er auch den christlichen Glauben für sich. Neben seiner Schauspielertätigkeit gründete er (als begeisterter Hobbypilot) eine Fluggesellschaft sowie eine Firma für Kinderbekleidung, meldete zwölf Patente an (u. a. für einen Spazierstock mit ausklappbarem Stuhl und Tisch oder für eine Einwegzahnbürste mit integrierter Zahnpasta), veröffentlichte ein Musikalbum mit italienischen Liedern, kandidierte als Lokalpolitiker und publizierte vier autobiografische und laienphilosophische Bücher. Im Jahr 2016 verstarb er im Kreis seiner Familie (Spencer 2018a, 20, 52, 98 und 122).

Bud Spencer kann als charakteristisches Produkt der Populärkultur bzw. Popkultur, wenn nicht sogar als Pop-Ikone, bezeichnet werden. Popkultur bezeichnet kulturelle Erzeugnisse, die seit dem 20. Jahrhundert als (kommerzielle) Massenkultur Verbreitung

finden bzw. massenhaft rezipiert werden. Typisch für die Popkultur sind das Streben nach Neuem (Modeprinzip), eine spektakuläre Ästhetik (verbunden mit der dekontextualisierbaren Selbstreferenzialität von Motiven), die Aufhebung einer klaren Trennung zwischen Realität und Fiktion sowie die Befriedigung des Bedürfnisses nach intensiven emotionalen Erlebnissen. Die Kunstfigur Bud Spencer lebt in Rückbindung an Carlo Pedersoli und bewegt sich – zwischen Realität und Fiktion, auch außerhalb der Filme – „als Kunstfigur [...] mit ihrem leiblichen Substrat in Magazinen, Shows und der realen Welt“ (Lickhardt 2017). Die Merkmale Bud Spencers (körperliche Imposanz, lakonische Mimik, charakteristische Schlagtechniken) und die Merkmale der Spencer/Hill-Filme (choreografierte Schlägereien mit akustischer Untermauerung, Fressgelage, Sprüche) sind aufgrund des hohen Wiedererkennungseffekts leicht dekontextualisierbar und selbstreferenziell und können in beliebigen Kontexten reproduziert werden bzw. in beliebigen Filmgenres in Serie gehen (ebd.). Die kreative Fankultur um Bud Spencer (T-Shirts im Che Guevara-Design, Whiskysorten, Computerspiele, Fan-Homepages, Festivals, Bronzestatue in Budapest, eigenes Museum in Berlin, Bud Spencer-Freibad in Schwäbisch-Gmünd) wurde 2017 sogar selbst zum Gegenstand cineastischer Betrachtung: „Sie nannten ihn Spencer“ (vgl. Heger 2019, 135).

Die Filme mit Bud Spencer (insbesondere die Spencer/Hill-Filme) waren in Deutschland mit insgesamt 95 Millionen Kinobesuchern kommerziell außerordentlich erfolgreich.³ Und auch heute noch erreichen die regelmäßigen Fernsehausstrahlungen (vor allem an Feiertagen) häufig über eine Million Zuschauer.⁴ Auch wenn Bud Spencer – anders als Terence Hill – nie eine schauspielerische Ausbildung genossen hat und gewisse Mängel in Darstellung und Handlung teilweise unübersehbar sind, wäre eine differenzierte filmwissenschaftliche Wahrnehmung und Würdigung der Spencer/Hill-Filme wünschenswert. Immerhin legen diese nicht nur den Grundstein für die moderne Westernparodie als und die moderne Actionkomödie, sondern treten auch „das große Erbe des wohl berühmtesten Duos der Filmgeschichte an: von Stan Laurel und Oliver Hardy“ (Heger 2019, 8). Regisseur Enzo Barboni, der Schöpfer des Konzepts des spezifischen Zusammenspiels von Bud Spencer und Terence Hill, orientierte sich explizit an den klassischen Laurel-und-Hardy-Filmen, und die Spencer/Hill-Filme enthalten offensichtlich entsprechende Referenzen (vgl. a. a. O., 66f. und 70). Als weitere Vorbilder seiner schauspielerischen Darstellung nennt Bud Spencer Charlie Chaplin, Wallace Beery und Victor McLaglen (vgl. a. a. O., 85). Eine andere Inspirationsquelle Barbonis liegt im italienischen Volkstheater des 16. Jahrhunderts, der *Commedia dell'arte*, in der die Publikumsliebhaber die beiden unterprivilegierten „Zani“ waren, ein listiger Frauenheld und ein schwerfälliger Vielfraß (vgl. Glinka 2017, 38).

3 Vgl. <https://www.insidekino.com/SP/SPACT/SPSpencerBud.htm> [24.4.2025].

4 Vgl.

https://www.dwld.de/zahlezzentrale/102127/spencer__hill_rumen_bei_kabel_eins_ab_arte_strm_t_top_20/ [24.4.2025].

Die Spencer/Hill-Filme sind zutiefst volkstümlich „in dem Sinn, dass sich das Duo stets für die Belange Unterdrückter aus dem einfachen Volk gegen Reiche und Mächtige einsetzt“ (Lickhardt 2017) im Sinne von David gegen Goliath. Dadurch und durch die Projektionsfläche, die das Genre des Buddy-Films (grundverschiedene Freunde, die sich immer wieder zusammenraufen) bietet, wirkt das Zusammenspiel der beiden Schauspieler stets sympathisch und authentisch. Der spielerische Zwist zwischen den grundverschiedenen Gefährten (bzw. in den frühen Filmen sogar Brüdern) wurde von Christian Heger als Analogie zum inneritalienischen politischen Konflikt zwischen Nord- und Süditalien, die ihre staatliche Einheit mitunter als unliebsame Zwangsgemeinschaft empfinden, gedeutet. Während Terence Hill die bewegliche und innovationsfreundliche Mentalität des Nordens verkörpert, steht Bud Spencer für die traditionelle und schwerfällige Mentalität des Südens. Aber beide sind aufeinander angewiesen (Heger 2019, 74ff.).

Ihren ersten gemeinsamen Auftritt in Hauptrollen hatten Bud Spencer und Terence Hill im Italowestern „Gott vergibt – Django nie!“ von 1967. Nach zwei weiteren Italowestern feierten sie ihren endgültigen schauspielerischen Durchbruch 1970 mit der Westernparodie „Die rechte und die linke Hand des Teufels“ und ihren größten kommerziellen Erfolg mit der Fortsetzung „Vier Fäuste für ein Halleluja“ von 1971. Insofern sind sie ein nicht wegzudenkender Bestandteil des Filmgenres Western mit seiner komplexen Geschichte. Vom Beginn des 20. Jahrhunderts bis in die Siebzigerjahre war der Western das wichtigste Genre der amerikanischen Filmproduktion. Inhaltlich stand der amerikanische Mythos der Eroberung des Landes durch die europäischen Siedler im Vordergrund. Seine Hochphase erlebte der klassische Western in den Vierziger- und Fünfzigerjahren (z.B. „Zwölf Uhr mittags“, 1952). Als der amerikanische Western zunehmend ausgereizt erschien, kamen neue Impulse aus Europa. Zunächst erschienen die deutschen Karl-May-Filme in den Sechzigerjahren (z.B. „Der Schatz im Silbersee“, 1962). Darin kämpfen sehr biedere deutsche Helden familientauglich für Gerechtigkeit – möglicherweise ein historisch bedingtes Bemühen um Rehabilitation. Mit dem Film „Für eine Handvoll Dollar“ begann im Jahr 1964 die Phase der gewaltaffinen und zynischen Italowestern, von denen innerhalb von nur acht Jahren über 500 gedreht wurden. Der Spencer/Hill-Film „Die rechte und die linke Hand des Teufels“ von 1970 markierte schließlich den Übergang zur Westernparodie. Die seit den Neunzigerjahren vereinzelt entstandenen, teilweise sehr erfolgreichen Western, die ein zeitkritisches Bild zeichnen, werden schließlich zu den Spätwestern oder Post-Western gerechnet (z.B. „Der mit dem Wolf tanzt“, 1990).

Der Italowestern grenzt sich vom amerikanischen (und deutschen) Western vor allem durch den Verzicht auf moralisch eindeutig gute Helden ab. Stattdessen handelt es sich bei den Protagonisten um unberechenbare, perspektivlose, resignative bis zynische Antihelden. Anstelle von Handlung oder Dialogen steht die Ästhetik im Vordergrund: ausdrucksstarke Mimik und Gestik, Nahaufnahmen, detailreiche Ausstattung, Symbolik, realistische Gewaltdarstellungen, musikalische Effekte (vgl. Striss 2018, 29ff. und 41f.).

Die häufig geäußerte Kritik an der Brutalität lässt die Tatsache außer Acht, dass den Italowestern eine realistischere und authentischere Darstellung der historischen Zustände gelingt, wodurch auch eine angemessene Dekonstruktion der politisch motivierten romantischen Mythisierung amerikanischer Western stattfindet (vgl. Blumenberg 1999, 8f.). Michael Striss würdigt die brutale Darstellung sogar theologisch als „Aufklärungsarbeit“ (Striss 2018, 563) im Sinne eines pessimistischen christlichen Menschenbildes, das – ebenso wie biblische Texte – die Erlösungsbedürftigkeit und das Böse ernst nimmt. Häufig enthalten die Filme außerdem eine soziale Kritik an den ökonomischen Verhältnissen Italiens in den Sechzigerjahren: Die Verbrecher sind oft hemmungslose Kapitalisten, ihre Opfer sind ohnmächtig und ihre Sehnsucht nach Gerechtigkeit bleibt unerfüllt (vgl. a. a. O., 75 und 308). Der Italowestern hat nicht nur den amerikanischen Western sowie einzelne Regisseure (wie Stanley Kubrick oder Quentin Tarantino), sondern die gesamte nachfolgende Filmgeschichte und -ästhetik erkennbar beeinflusst (vgl. a. a. O., 28).

Im Italowestern spielen religiöse bzw. christliche Bezüge (wenn auch teilweise gebrochen) eine größere Rolle als in wahrscheinlich jedem anderen Genre:

„Die Filmhelden [...] nennen sich Halleluja, Amen, Spirito Santo, Trinita, Requiescant, Jerusalem oder Weihwasser-Joe. Zum Stammpersonal gehören Pfarrer, Priester, Ordensleute und andere Christen unterschiedlicher Denominationen. Häufig wird die Bibel zitiert und gebetet. Dem Zuschauer begegnen Huren und Heilige, wahre Teufel ebenso wie Racheengel oder messianische Erlöserfiguren. Er erlebt Passion, Kreuzigung, Auferstehung, aber auch die Hölle und das göttliche Endgericht“ (a. a. O., 563).

Die Kirche als Institution und die Heuchelei einzelner Christen werden negativ dargestellt, aber der christliche Glaube wird durchaus ernst genommen (vgl. a. a. O., 114f.). Die Perspektive des klassischen amerikanischen Westerns war, so Wolfgang Luley, deutlich vom calvinistisch bzw. puritanisch geprägten Protestantismus amerikanischer Spielart beeinflusst: Motive von Landnahme, neuem Jerusalem und Heilsgeschichte, doppelte Prädestination bzw. klare moralische Abgrenzung von Gut und Böse, Askese (vgl. Luley 1997). In Abgrenzung dazu ist die Perspektive des Italowesterns eindeutig römisch-katholisch geprägt (kirchliche Orte und Rituale, Sünde und Erlösungsbedürftigkeit, Leibfreundlichkeit, Martyriums-Ikonografie). Nikolaj Nikitin beschreibt diesen Gegensatz unter Rückgriff auf Max Webers Charakterisierung des Calvinismus (die sich bei kritischer Betrachtung jedoch eigentlich nur auf eine spezifische Variante des Puritanismus bezog) im Blick auf die Darstellung des Essens. Während der asketische Held des amerikanischen Westerns scheinbar niemals etwas isst, zelebrieren Italowestern „anti-asketische Freßorgien“ (Nikitin 1999, 59). Es handelte sich bei dieser cineastischen Umwertung der amerikanischen Werte zugunsten eigener Traditionen (mediterrane Lebensfreude und „katholische“ Völlerei statt Leistungsgesellschaft) möglicherweise um einen subversiven Akt gegen die nach dem Krieg Italien kontrollierende Siegermacht (vgl. a. a. O., 61 und 63).

Da die schauspielerischen Möglichkeiten beim Italowestern nicht im Vordergrund standen, konnten auch Darsteller wie Bud Spencer erfolgreich sein, die vordringlich über eine aussagekräftige Physiognomie verfügten. Er war „der erste wirklich körperlich betonte Westendarsteller“ (a. a. O., 60) und weitete – gemeinsam mit Terence Hill – nicht nur die Völlerei-Szenen, sondern auch die humoristischen Ansätze des Italowestens exzessiv aus, wodurch schließlich das neue Genre der Westernparodie entstand, das den Italowestern ablöste. Zynismus und blutige Gewalt wichen nun einer familienfreundlichen „entwaffnenden Kindlichkeit [...]: Gut gegen Böse in herrlich manichäischer Einfachheit“ (Heger 2016). So wie der Polizei- und Kriminalfilm (Poliziottesco) im italienischen Kino den Italowestern in einem anderen Rahmen fortsetzte, führten die späteren Spencer/Hill-Actionkomödien letztlich nur ihre Westernparodien in anderen Szenerien fort.

3. Theologisch relevante Aspekte in den Filmen Bud Spencers

Die Westernparodie im Stil Bud Spencers überwindet gleichermaßen den puritanischen Moralismus der amerikanischen Western als auch den zynischen Antimoralismus der Italowestern. Ganz ohne moralischen Zeigefinger und ohne jeden Versuch, die eigene Unvollkommenheit zu kaschieren, verkörpert Bud Spencer bestimmte ethische Werte, die ihn für viele zum Vorbild machen. Er selbst betont, dass er stets nur solche Rollenangebote angenommen habe, die eine in seinen Augen positive Botschaft vermittelten (vgl. Spencer 2018b, 172). Auch wenn Religion nur sehr selten explizit thematisiert wird (wie in der kritischen Auseinandersetzung mit der Katholischen Kirche des 19. Jahrhunderts in „Zwei Missionare“ von 1974), handelt es sich bei dieser positiven Botschaft – nicht nur nach dem Selbstverständnis Bud Spencers – um durchaus christliche Werte.⁵ Während in den Siebziger- und Achtzigerjahren in Filmen sonst eher Werte eines gesteigerten Individualismus, wie Erlebnis, Lust, Intensität und Materialität, vermittelt wurden und erst in den Filmen seit den späten Neunzigerjahren Werte wie Engagement, Freundschaft, Ehrlichkeit und Verantwortung wiederentdeckt wurden, nachdem die Spaßkultur ins Leere gelaufen, die Familie als Sehnsuchtsthema wiederentdeckt worden und Ethik wieder angesagt war (vgl. Herrmann 2001, 17), ist Bud Spencer in dieser Hinsicht seiner Zeit voraus. Nach dem katholischen Theologen Samuele Pinna ist der familienfreundliche Verzicht der Bud Spencer-Filme auf Vulgarität, Bosheit und verletzende Gewalt im Bereich des modernen Films etwas Außergewöhnliches, ebenso wie die Vermittlung eines klaren Bewusstseins für das Gute, für das man im wahrsten Sinne des Wortes kämpfen muss (vgl. Pinna 2017, 56).

⁵ Ich verwende den nicht unproblematischen Begriff „Werte“ in diesem Beitrag weder in einem moralisierenden noch in einem ökonomisierenden, politisch instrumentalisierenden oder Scheler'schen Sinne.

Den Vorwurf einer infantilen Moralvermittlung seitens einzelner Kritiker beantwortete Bud Spencer mit der Erklärung, dass er gerade diesen als Kompliment empfinde. Er wolle Werte vermitteln, die überall auf der Welt verständlich seien, nämlich Ehrlichkeit, Güte, Respekt und Solidarität. Er wolle vorbildhaft zeigen, dass man Schwache, insbesondere Kinder und ältere Menschen, beschützen müsse. Und er wolle diese Haltungen nicht mit ernsthaften rhetorischen Mitteln, sondern mit einem Vergnügen vermitteln, wie man es sonst nur aus dem Umgang mit Kindern kennt (vgl. Spencer 2018b, 26 und 30). Denn auch durch kindgerechte Abenteuerfilme könne man, so Bud Spencer, an die ethische Vernunft appellieren, „den Schwächeren Beistand zu leisten, die Kinder zu beschützen und sich mit einem Lächeln von der Bitternis des Alltags zu befreien. Und die Fans haben die Botschaft sofort verstanden, überall, in jedem Alter und in jeder Weltgegend“ (Spencer 2018d, 30). Dass Bilder dabei mächtiger als Worte sein können, müssen nicht nur, aber möglicherweise gerade auch evangelische Theolog:innen neu lernen angesichts einer mitunter missverstandenen Engführung der reformatorischen Wort-Theologie. So wie viele von der Theologie der Befreiung neu lernen mussten, dass sich der Gedanke einer Option für die Armen und Schwachen wie ein roter Faden durch die ganze Bibel zieht: Gott steht an der Seite der Armen und Schwachen und wird ihnen ihr Recht verschaffen. Insofern ist Bud Spencers Kampf für die Schwachen, ohne Angst davor, sich die Hände schmutzig zu machen, durchaus vorbildlich christlich – mindestens in seinen Filmrollen, und, folgt man Samuele Pinna, auch in seinem Privatleben (vgl. Pinna 2017, 11).

Ebenso wie der reale Bud Spencer nie einen Hehl daraus machte, in seinem Leben viele Fehler gemacht zu haben, sind auch die Helden, die Bud Spencer auf der Leinwand verkörpert, unvollkommene Helden. Das macht sie nicht nur sympathisch, sondern auch kompatibel mit einem christlichen, insbesondere evangelischen, Menschenbild. Martin Luther betonte, dass auch jeder mit Gott versöhnte Mensch gleichwohl ein Sünder bleibt („*simul iustus et peccator*“). Viele biblische Texte sind moralisierungsskeptisch, indem sie Gebrochene und Lumpen zu Heiligen erklären, das Scheitern gutgemeinter Handlungen beschreiben und vor Selbstgerechtigkeit warnen (vgl. Thomas 2022). Auch wenn Christ:innen „als Beter des Vaterunsers um die Grenzen ihrer Handlungen in einer noch unerlösten Welt“ (ebd.) wissen (weder können noch müssen sie die Welt erlösen bzw. das Reich Gottes herbeiführen), spielen in modernen Medien, seien es Filme oder Computerspiele, selbst in postheroischen Gesellschaften die Gedanken, „dass ein einzelner Mensch die Welt retten könne, dass Heldentum positiv und notwendig sei, dass das Böse im offenen und direkten Kampf konfrontiert werden müsse“ (Piasecki 2020, 96) nach wie vor eine wichtige Rolle und erinnern die Zuschauer:innen im Sinne des „*usus theologicus legis*“ an das Gute und ethisch Geforderte.

4. Der Christ und Lamentheologe Bud Spencer

Bud Spencer beschreibt sich selbst nicht als fromm (was er gemäß seiner Prägung an unregelmäßigem Kirchgang und unregelmäßiger Beichte festmacht), aber als gläubig. Die Inhalte des Glaubens wurden ihm von seinen Eltern als Kind vermittelt, allerdings wurde ihm erst im Alter von fast vierzig Jahren bewusst, dass er gläubig war. Und je älter er wurde, desto wichtiger und unzweifelhafter wurde ihm dieser Glaube. Es handelt sich dabei keineswegs um einen unspezifischen Glauben, sondern um ein bewusstes Festhalten an den offiziellen dogmatischen Lehrsätzen der römisch-katholischen Kirche, wie Existenz Gottes, Gottessohnschaft Jesu, Jungfrauengeburt, Opfer Christi, unsterbliche Seele und Jüngstes Gericht (vgl. Spencer 2018d, 199, 204 und 212f.). Und es handelt sich auch nicht um einen abstrakten, sondern um einen existenziellen Glauben:

„Ich brauche den Glauben. Ich glaube an Gott, und das ist, was mich rettet. Und ich bete [...], weil ich immer stärker erkenne, wie nichtig all das ist, worauf ich früher großen Wert gelegt habe. Der Sport, als ich groß rauskommen wollte, die Berühmtheit. Wer sich nur für diese vergänglichen Dinge in die Brust wirft, wer nur nach Ruhm und Erfolg strebt, der ist ein Dummkopf“ (Vogelsang 2015).

Der biografische Auslöser seines Sinneswandels war seine zweite Reise nach Südamerika, bei der er erkannte, dass er viel weniger zum Leben braucht, als er bisher dachte, sich infolgedessen fragte, wer er eigentlich sei und an was er glaube, und schließlich im Zuge der beobachtenden Teilnahme an einem spiritistischen Totenbeschwörungsritual in einer ihn tief beeindruckenden Weise an die Unsterblichkeit der Seele erinnert und in der Folge zum Nachdenken über das Opfer Christi angeregt wurde (vgl. Pinna 2017, 114). Die Gewissheit vom Leben nach dem Tod erlaubte es Bud Spencer, mit der eigenen Sterblichkeit gelassen umzugehen, sowohl angesichts einer schweren Krankheitsdiagnose mit Mitte vierzig als auch im hohen Alter. Sein Vertrauen auf Gott ließ ihn die Unverfügbarkeit der eigenen Lebenszeit nicht als beängstigend empfinden (vgl. Spencer 2018d, 199).

Der Lamentheologe Bud Spencer vertrat (nur nebenbei bemerkt: mit einer ähnlichen Argumentation wie der Theologe Paul Tillich) die These, dass alle Menschen an irgendetwas glauben (vgl. Spencer 2018a, 230). Atheist:innen bekräftigen nach Bud Spencer durch ihre Leugnung lediglich die Existenz Gottes, die ohnehin denknotwendig sei, da der Mensch sonst keinen Begriff vom Vollkommenen hätte, da die Welt nicht vom Nichts erzeugt worden sein könne und weil das Leben sonst ohne Bedeutung wäre, was kontraintuitiv sei (vgl. Spencer 2018d, 198, 206 und 331). Auch im Blick auf sein Verhältnis zur Aufklärung vertrat Bud Spencer – vermutlich unbewusst – eine ähnliche Position wie Tillich, indem er einerseits den Wert der Rationalität betonte (gegen Aberglauben und Fanatismus sowie Wissenschafts- und Fortschrittsfeindlichkeit) und andererseits die Grenzen der Rationalität anmahnte (erkenntnistheoretische Bescheidenheit statt Dogmatisierung eines einseitigen aufklärerischen Weltzugangs, Fantasie

und Verrücktheit statt kalter Mathematik) (vgl. Spencer 2018c, 167f. und 315; vgl. Spencer 2018d, 81, 205 und 331). Auf das Theodizeeproblem, nach Bud Spencer „die Gretchenfrage aller Gretchenfragen“ (Spencer 2018d, 202), das er in seiner ganzen Tiefe empfand – „Wenn ein Kind stirbt, ist das nicht nur grausam, sondern fast eine Beleidigung Gottes“ (Spencer 2018b, 250) –, fand auch er keine befriedigende Antwort (wobei er die menschliche Freiheit für einen großen Teil der Übel verantwortlich machte). Theologisch durchaus angemessen behandelte er dieses Thema weniger abstrakt als vielmehr existenziell in seiner eigenen Glaubensperspektive. Für das Festhalten am Glauben im Leid nahm er sich die immer wieder verfolgten Juden zum Vorbild (vgl. Spencer 2018d, 203). Dass er als Jugendlicher bei einem Luftangriff knapp dem Tod entging und sich in seinem späteren Leben ein Tumor zurückbildete, wollte er nicht als göttlich-liebevollenes Eingreifen deuten, da die daraus folgende Konsequenz, dass Gott andere, die dieses Glück nicht hatten, weniger lieben sollte, ihm theologisch undenkbar erschien (vgl. Spencer 2018a, 32; vgl. Spencer 2018d, 204).

Insgesamt hat die Laientheologie Bud Spencers einen etwas einseitig ethischen Fokus. Jesus faszinierte ihn insbesondere als Lehrer der Nächstenliebe, sein letztes geplantes Filmprojekt „Der Opa von Jesus“ konnte leider nicht mehr realisiert werden (vgl. Spencer 2018d, 98; vgl. Spencer 2018b, 201). Nächstenliebe ist seines Erachtens (ganz im Sinne eines aufklärerisch-moralischen Religionsverständnisses) der gemeinsame Nenner aller ernstzunehmenden Religionen (vgl. Spencer 2018b, 202). Das – aus lutherischer Sicht etwas zu optimistische – Menschenbild Bud Spencers betont die Willensfreiheit des Menschen, zwischen Gut und Böse zu wählen (der Teufel wird als Metapher für dieses negative Potenzial gedeutet). Auch wenn eine Minderheit der Menschen ihre tierischen Bedürfnisse nicht unter Kontrolle hält, ändert dies für ihn nichts an der angeborenen Neigung und Fähigkeit des Menschen zum Guten, die er mit der Gottebenbildlichkeit identifiziert. Insofern ist der Mensch auch für alle seine Taten voll verantwortlich und wird danach von Gott gerichtet werden (vgl. Spencer 2018d, 8gf., 212f., 231 und 320; vgl. Spencer 2018c, 249).

Ohne dass er jeden seiner Gedanken explizit theologisch begründen musste, war Bud Spencers Lebensphilosophie zutiefst christlich geprägt: Er plädierte im Sinne christlicher Ethik für Anstand und im Sinne christlichen Vertrauens für Gelassenheit (vgl. Lk 12,22ff.), er schätzte im Sinne christlicher Lebensklugheit Ehe, Familie und Freundschaft und im Sinne christlicher Leibfreundlichkeit gutes Essen. Als Quellen der Gelassenheit empfahl er erstens Dankbarkeit für das göttliche Geschenk des Lebens (vgl. Spencer 2018c, 320), zweitens Bescheidenheit angesichts der Tatsache, dass wir wie „Ameisen sind, die erst kürzlich erschienen sind und auch irgendwann wieder verschwinden werden“ (Spencer 2018d, 357) und drittens ironischen Humor und Optimismus – der „von ganz oben“ (a. a. O., 332) kommt – im Blick auf die unvermeidlichen Schwierigkeiten und grotesken Seiten des Lebens, wie es das neapolitanische Sprichwort „Futtetenne“ („Scheiß drauf“) zum Ausdruck bringt, das er regelmäßig zitierte.

Dass ihn das Schicksal mit seiner Ehefrau Maria und mit seinem besten Freund Mario alias Terence Hill zusammenführte, nahm Bud Spencer jeweils als eine göttliche Fügung wahr (vgl. Spencer 2018d, 160 und 166). Er lebte seine Ehe gemäß der traditionell katholischen Auffassung, wonach die Ehe das Zeichen für Gottes Liebe und zugleich die Gemeinschaft ist, durch die diese Liebe erfahrbar wird. Gleichzeitig sah er das wunderbare Geheimnis seiner Ehe darin, dass die Liebe seiner Frau für ihn stets unverfügbar blieb (vgl. Vogelsang 2015). Der Filmtitel „Chi trova un amico, trova un tesoro“ (Deutsch: „Zwei Asse trumpfen auf“, 1981), ein Zitat aus der Bibel (Sir 6,14: „Ein treuer Freund ist ein starker Schutz; wer den findet, der findet einen großen Schatz.“), setzt für die Freundschaft der beiden Protagonisten auch im realen Leben ein Zeichen.

5. Impulse aus Bud Spencers Filmen und Gedanken für Theologie und Glaubenspraxis

Sicherlich können Theologie und Glaubenspraxis viele interessante Impulse von Bud Spencer erhalten. An dieser Stelle sollen lediglich drei Aspekte näher betrachtet werden: Ambiguitätstoleranz, Leibfreundlichkeit und Humor. In den letzten Jahren erlebte die deutsche Gesellschaft einen Trend zur Moralisation, d. h. nahezu alle Handlungen in allen Bereichen des gesellschaftlichen Lebens werden primär unter moralischen Gesichtspunkten bewertet, jede Handlung oder Meinung ist nun gut oder böse, mit Andersdenkenden möchte kaum noch jemand etwas zu tun haben. Anstatt jedoch die säkulare Moralisation (im Sinne der paulinisch-reformatorischen Rechtfertigungslehre) zu transzendieren, übernimmt die gegenwärtige Kirche diese und radikalisiert sie sogar noch (vgl. Dietz 2024, 16ff.).

Was der Gesellschaft und auch der Kirche häufig fehlt, ist Ambiguitätstoleranz. Dieser Begriff bezeichnet ein Persönlichkeitsmerkmal, das in der Fähigkeit sichtbar wird, die Begegnung mit mehrdeutigen, widersprüchlichen und unkontrollierbaren Situationen und Menschen auszuhalten und dabei freundlich zu bleiben, kurz: wenn man nicht alles in Schwarz und Weiß einteilen und auf alles, was nicht der eigenen Vorstellung entspricht, aggressiv reagieren muss (vgl. Reis 1997). Eigentlich müssten Christ:innen darin besonders hervorstechen, da das Wissen um ihre eigene Erlösungsbedürftigkeit und Begrenztheit sowie um die moralische Ambivalenz der gesamten Wirklichkeit und aller Handlungen nicht Jakobinismus, sondern Barmherzigkeit nahelegt. Aber vielleicht müssen wir erst wieder von Bud Spencer daran erinnert werden, dass niemand vollkommen ist und das Recht hat, sich über andere zu erheben, auch nicht der Fromme, auch nicht der Kämpfer für eine gute Sache, nicht einmal der sympathische Held. Auch ein solcher Held hat mitunter übergroßen Appetit und hält nicht immer die andere Wange hin (Mt 5,39) – und das ist angesichts mancher Umstände auch gut so. Die Filmrollen, die Bud Spencer spielt, sind in der Regel Menschen, die einfach nur in Ruhe gelassen werden wollen und das Motto „leben und leben lassen“ überzeugend verkörpern.

Friedrich Nietzsches Vorwurf der Leibfeindlichkeit des Christentums stößt seit vielen Jahrzehnten in Kirche und Theologie auf Resonanz und Bereitschaft zur Selbstkorrektur. In der Regel wird betont, dass die ursprüngliche biblische Anthropologie und Ethik nicht leibfeindlich gewesen, aber in der frühen Kirchengeschichte über Gnostizismus, Manichäismus und Neuplatonismus dualistische, leibfeindliche Sichtweisen in das Christentum eingedrungen seien. Doch mittlerweile hätten Kirche und Theologie ihre ursprünglichen leibfreundlichen Traditionen wiederentdeckt, die in den Vorstellungen von der Fleischwerdung Gottes, der leiblichen Auferstehung sowie dem Leib als dem Tempel des Heiligen Geistes (vgl. 1Kor 6,19) kulminierten. Trotz diesen Beteuerungen sind – möglicherweise insbesondere die evangelische – Theologie und Glaubenspraxis nach wie vor eher von einem leibfeindlichen Puritanismus geprägt, wie er auch im klassischen amerikanischen Western hervortritt.

Leider hat sich an dieser Stelle innerhalb des Protestantismus nicht die lutherische Tradition durchgesetzt, die eine größere Nähe zum leibfreundlichen Italowestern bzw. zu den Spencer/Hill-Filmen aufweist.⁶ Durch seine ganze Erscheinung setzte Bud Spencer in seinen Filmen ein Zeichen gegen (den sonst von Filmstars unterstützten) Körperkult und durch seine hemmungslose Essensdarstellung setzte er ein Zeichen für leibliche Lebensfreude. Er vertrat die These, dass seine Filme nicht zufällig gerade bei den disziplinierten und arbeitseifrigen Deutschen besonders beliebt seien, nämlich als „befreiender Kontrapunkt“ (Spencer 2018b, 29). Im Film „Vier Fäuste für ein Halleluja“ von 1971 sagt der Vater der Protagonisten nach einem Tischgebet seiner Frau: „Beim Saufen lässt du den Meister aus dem Spiel. Wenn er hier wäre, würde er genauso schlucken wie wir.“ Angesichts des Vorwurfs der Gegner des historischen Jesus, es handele sich bei ihm um einen „Fresser und Weinsäufer“ (Lk 7,34), ist diese Einschätzung wahrscheinlich nicht unangemessen. Auch im realen Leben schätzte Bud Spencer Essen, Tanz und Musik als Ausdruck der Lebensfreude (vgl. Pinna 2017, 140). Mit einem Augenzwinkern resümierte er am Ende seines letzten Buches: „Ich habe kein Rezept für das absolute Glück anzubieten, höchstens kann ich ein paar Rezepte für gute Mahlzeiten anbieten, wenn man die Sorgen und Nöte nicht allein meistern kann, und dadurch wird das Ganze sicherlich weniger beschwerlich“ (Spencer 2018d, 368). Vielleicht lassen sich Kirche und Theologie von ihm dazu anregen, nach neuen Formen lebensfroher Spiritualität zu suchen.

6 Martin Luther: „Man muss bisweilen mehr trinken, spielen, Kurzweil treiben und dabei sogar irgendeine Sünde riskieren, um dem Teufel Abscheu und Verachtung zu zeigen, damit wir ihm ja keine Gelegenheit geben, uns aus Kleinigkeiten eine Gewissenssache zu machen. Aus was für einem andern Grunde glaubt ihr, dass ich – so wie ich’s tue – kräftiger trinke, zwangloser plaudere, öfter esse, als um den Teufel zu verspotten und zu plagen, der mich plagen und verspotten wollte?“ Zitiert nach Blail 1982, 47f. Auch im Wildwest-Roman „Winnetou“ des dezidiert lutherischen Schriftstellers Karl May von 1893 wird der Konsum ungeheurer Fleischmengen der Protagonisten ausführlich thematisiert. Vgl. May 1951, 74.

Bud Spencer wollte mit seinen Filmen die Menschen zum Lachen bringen und ihnen dabei sowohl Lebensbewältigungs-Resilienz als auch ethische Impulse vermitteln. Sören Kirkegaard versteht den Humor als eine Art Vorstufe zum Glauben (vgl. Bohrmann & Reichelt 2009b, 86) und der Theologe Werner Thiede sieht im Humor eine „himmlische Gabe“ und bringt ihn in Verbindung mit der Religion: „Das Trotzdem-Lachen des Humors gründet in der Fähigkeit, sich über eine unglückliche Lage oder eine ärgerliche Situation geistig hinwegzusetzen, [... insofern ist Humor] ein Vorgang sowohl der Welt als auch der Selbsttranszendierung“ (Thiede 2024, 110 und 108). Eine ähnliche Sicht vertritt der Religionssoziologe Peter Berger, nach dem die Transzendierung unserer Alltagswelt durch das Komische ein erlösendes Element beinhaltet und auf das Göttliche verweist (vgl. Berger 1998, 241ff.). Thomas Morus betete: „Herr schenke mir Sinn für Humor, gib mir die Gnade, einen Scherz zu verstehen, damit ich ein wenig Glück kenne im Leben und anderen davon mitteile.“⁷ Tatsächlich wirkt das Christentum jedoch auf Außenstehende oft eher humor- und freudlos, was mitunter zur Missverständlichkeit des Evangeliums beigetragen hat (vgl. Thiede 2024, 111). Werner Schneider-Quindeau formuliert die Hoffnung: „Vielleicht lernen Christen im Kino entdecken, was Unterhaltung bedeutet, damit gähnende Langeweile und lähmender Ernst in Gottesdiensten einem lebendigen, öfter auch fröhlichen Geschehen Platz machen kann.“⁸

Literaturverzeichnis

- Berger, Peter (1998). Erlösendes Lachen. Berlin: de Gruyter.
- Berger, Peter & Luckmann, Thomas (1995). Modernität, Pluralismus und Sinnkrise. Gütersloh: Bertelsmann Stiftung.
- Blail, Gerhard (1982). Vom getrosteten Leben. Martin Luthers Trostbriefe, Stuttgart: Steinkopf.
- Blumenberg, Hans-Christoph (²1999). Der italienische Western – ein Fazit nach sechs Jahren, in: Studienkreis Film (Hg.), Um sie weht der Hauch des Todes. Bochum: Schnitt, 7–13.
- Bohrmann, Thomas (2009). „Aus großer Kraft folgt große Verantwortung“: Superhelden im Kino, in: Thomas Bohrmann u.a. (Hg.), Handbuch Theologie und populärer Film, Bd. 2. Paderborn: Brill, 199–212.
- Bohrmann, Thomas & Reichelt, Matthias (2009). Komik als Unterhaltung, in: Thomas Bohrmann u.a. (Hg.), Handbuch Theologie und populärer Film, Bd. 2. Paderborn: Brill, 83–98.
- Campbell, Joseph (2022). Der Heros in tausend Gestalten. Berlin: Insel.
- Cox, Harvey (1974). Verführung des Geistes. Stuttgart: Kreuz.

7 Zitiert nach: Thiede 2024, 112.

8 Zitiert nach: Herrmann 2001, 76.

- Dietz, Alexander (2024). Emotionalisierung – Moralisierung – Radikalisierung, in: Alexander Dietz (Hg.), Emotionalisierung – Moralisierung – Radikalisierung. Theologische Beiträge. Leipzig: Evangelische Verlagsanstalt, 9–27.
- Eckhardt, Simon (2020). Guckst du noch oder bingst du schon?, in: Simon Eckhardt u.a. (Hg.), Gott in Serie. Wiesbaden: Springer, 65–76.
- Galtung, Johan & Ruge, Mari (1973). Structuring and Selecting News, in: Stanley Cehen & Jock Young (Hg.), The Manufacture of News. London: Sage, 52–63.
- Glinka, Kai (2017). Bud Spencer. Stuttgart: Reclam.
- Gräb, Wilhelm (2002). Sinn fürs Unendliche. Gütersloh: Kaiser.
- Gräb, Wilhelm (2008). Das Fernsehen als religiöser Sinnproduzent, in: tv diskurs 2/2008, 48–53.
- Gutmann, Hans-Martin (1998). Der Herr der Heerscharen, die Prinzessin der Herzen und der König der Löwen. Religion lehren zwischen Kirche, Schule und populärer Kultur. Gütersloh: Gütersloher Verlagshaus.
- Heger, Christian (2016). Schauspieler Bud Spencer gestorben, abrufbar unter: <https://www.epd-film.de/meldungen/2016/schauspieler-bud-spencer-gestorben> [13.4.25].
- Heger, Christian (2019). Die rechte und die linke Hand der Parodie. Marburg: Schüren.
- Herrmann, Jörg (2001). Sinnmaschine Kino. Gütersloh: Kaiser.
- Hickethier, Knut (2000). Transformationen. Sinnstiftung, Wertevermittlung und Ritualisierung des Alltags durch das Fernsehen, in: Günter Thomas (Hg.), Religiöse Funktionen des Fernsehens? Wiesbaden: Westdeutscher Verlag, 29–44.
- Lickhardt, Maren (2017). Bud Spencer, das Nilpferd und die spektakulären Fremd- und Selbstreferenzen des Pop, abrufbar unter <https://pop-zeitschrift.de/2017/06/27/bud-spencer-das-nilpferd-und-die-spektakulaeren-fremd-und-selbstreferenzen-des-popvon-maren-lickhardt27-6-2017/> [24.4.25].
- Luley, Wolfgang (1997). Der Western als filmische Geschichtsschreibung des weißen Amerikas, in: Hauptabteilung Bildung des Erzbistums Köln (Hg.), Conquista und Mission. Köln: Selbstverlag, 107–113.
- May, Karl (1951). Winnetou, erster Band. Bamberg: Karl-May-Verlag.
- Niketin, Nikolaj (²1999). Iß die Bohne, in: Studienkreis Film (Hg.), Um sie weht der Hauch des Todes. Bochum: Schnitt, 59–63.
- Piasecki, Stefan (2020). Bildschirmkrieger: Heldenmythos, Heldenwege und Medienwirtschaft, in: Simon Eckhardt u.a. (Hg.), Theologische Rezeption populärer Narrationen. Wiesbaden: Springer, 92–112.
- Pinna, Samuele (2017). Spaghetti con Gesù Cristo! La teologia di Bud Spencer. Mailand: Ancora.
- Reichertz, Jo (2000). Die Frohe Botschaft des Fernsehens. Konstanz: Universitätsverlag.
- Reis, Jack (1997). Ambiguitätstoleranz. Beiträge zur Entwicklung eines Persönlichkeitskonstrukts. Heidelberg: Asanger.
- Reuter, Ingo (2012). Der christliche Glaube im Spiegel der Popkultur. Leipzig: Evangelische Verlagsanstalt.

- Schapp, Wilhelm (⁵2012). In Geschichten verstrickt: Zum Sein von Mensch und Ding. Frankfurt: Klostermann.
- Sengelmann, Julian (2020). Wo ist Gott im Fernsehen?, in: Simon Eckhardt u.a. (Hg.), Gott in Serie. Wiesbaden: Springer, 77–91.
- Spencer, Bud (2018a). Mein Leben, meine Filme. Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf.
- Spencer, Bud (2018b). In achtzig Jahren um die Welt. Berlin Schwarzkopf & Schwarzkopf.
- Spencer, Bud (2018c). Ich esse, also bin ich. Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf.
- Spencer, Bud (2018d). Was ich euch noch sagen wollte. Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf.
- Striss, Michael (2018). Gnade spricht Gott – Amen mein Colt. Marburg: Büchner.
- Thiede, Werner (2024). Himmlische Freude. Leipzig: Evangelische Verlagsanstalt.
- Thomas, Günter (1998). Medien Ritual Religion. Frankfurt: Suhrkamp.
- Thomas, Günter (2022). Unsere 13 Baustellen, in: Zeitzeichen online vom 15.8.2022, abrufbar unter <https://zeitzeichen.net/node/9933> [27.4.25].
- Vogelsang, Lucas (2015). „Ich bin daran gewöhnt, gestorben zu sein“, Interview mit Bud Spencer, in: Welt am Sonntag vom 30. 8.2015, abrufbar unter <https://www.welt.de/print/wams/article145780641/Ich-bin-daran-gewoehnt-gestorben-zu-sein.html> [28.4.25].

Prof. Dr. Alexander Dietz
Systematische Theologie und Diakoniewissenschaft
Hochschule Hannover
Fakultät V
Blumhardtstraße 2
30625 Hannover
[alexander.dietz\(at\)hs-hannover\(dot\)de](mailto:alexander.dietz(at)hs-hannover(dot)de)