

Kirchenväter das schöpfungsmäßige Gutsein wie das Erlöstsein auch des Leibes und insbesondere der Sexualität gegen deren gnostische Verleumdung verteidigen. Deshalb kam ihnen alles darauf an, daß Jesus auch biologisch gelebt hat und gestorben ist. Die heute manchmal so emphatisch aufgestellte These, es gehe um Theologie und nicht um Biologie, wäre ihnen deshalb recht leibfeindlich vorgekommen.

So kann man den Spieß auch umdrehen und sagen: Wenn heute viele ursprünglich realistisch gemeinte Aussagen nur noch als zeitbedingtes Vorstellungsmodell, als Chiffre, Symbol oder als Interpretament gedeutet werden, dann erhebt der alte Doketismus erneut sein Haupt. Wer verdrängt hier eigentlich: derjenige, welcher die leibhaftige Zeichenhaftigkeit der Jungfrauengeburt ernst nimmt, oder derjenige, welcher sie als nur-symbolisch deutet? Kommt also dem alten Glaubensartikel von der Jungfrauengeburt heute nicht wieder ganz neu ein Wächteramt zu im Dienst an einer realistischen Auffassung von unserem Heil in Jesus Christus?

Lieber Mitbruder, ich vermag nicht abzuschätzen, wie weit Dich dieser mein eigener Weg zu überzeugen vermag. Deshalb zum Schluß noch eine kleine Episode. In der Zeit, da ich selbst meine offenen Fragen hatte, fuhr ich einmal in meinem Auto zusammen mit Karl Rahner von Münster nach Frankfurt und wieder zurück. Wir konnten so richtig über Gott und die Welt philosophieren. In einer Autobahnraststätte hat es uns dann bei der Jungfrauengeburt erwischt. Ich fragte Karl Rahner, was er davon halte. Seine Antwort war klar und eindeutig. Er hielt es für theologischen Leichtsinn, positiv zu erklären, die Jungfrauengeburt sei sicher nichts anderes als ein zeitbedingtes Verstehensmodell für das, was eigentlich gemeint ist. Aber, so sagte er mit seinem brummigen Charme, wenn einer das nicht glauben kann und wenn er daraus keinen Spektakel macht, weil er sich für tausendmal klüger hält als die gesamte übrige Kirche Gottes, dann soll man ihn in Ruhe lassen. Ich halte dies noch heute für eine kluge Regel für das pastorale Handeln.

Mit hat es in der Folge freilich keine Ruhe gelassen, und ich muß Dir gestehen, daß mir seither die inneren Reichtümer der Mariologie auch persönlich immer mehr aufgegangen sind. Hätte ich heute nochmals eine Christologie zu schreiben, würde ich der Mariologie sicher nicht nur eine längere Fußnote, sondern ein eigenes Kapitel widmen. Bis es dahin kommt, muß ich aber zunächst meinen eigenen Weg noch ein Stück weiter gehen. Als Theologe ist man nie fertig.

Der Film und das Mysterium der Person

Von Guy Bedouelle OP

Glücklicherweise hat der Film noch einen Sensus für seine Ursprünge. Um das ganz Besondere an ihm wiederzufinden, müssen wir uns denn auch in die Zeit des Stummfilms zurückversetzen, als noch nicht Musik und Dialoge unsere Aufmerksamkeit allzusehr ablenkten, wie das heute manchmal der Fall ist. Was man vor 1929 sah,

bannte unseren Blick auf Gesichter (z. B. bei Eisenstein oder Griffith) oder auf Landschaften (Murnau, Flaherty).

Das ist vielleicht der Grund, weshalb echte Filmkunst heute nicht einfach verfilmtes Theater sein will, sondern ein feines Empfinden hat für die Bewegung der Personen, die Tiefe der Gesichter, das Flimmern des Lichts auf Landschaften und Innenräumen. Über das Psychologische oder Schildernde hinaus versucht die Filmkunst, das Mysterium des Menschen in seiner Universalität und Unverkürzbarkeit zu enthüllen.

Die Filmkunst und das Universale

Die Universalität, die die Filmkunst erreichen kann, erhält sie zunächst durch ihre Ausdrucksweise, die schon ihrer Bestimmung gemäß möglichst weite Kommunikation erreichen will. Diese Universalität war absolut zur Zeit des Stummfilms, als sie noch nicht über Worte erreicht wurde. Allein schon der Gesichtsausdruck ließ die ertümlichsten Gefühle errahnen, die der Mensch kennt und die somit von allen wiedererkannt werden können: die Liebe, der Haß, das Erbarmen, die Verachtung, das Erschrecken, die Bewunderung ...

Erste amerikanische Filme wie die von Griffith und erst recht die sowjetische Filmkunst mit den großen Werken von Eisenstein, Pudowkin und Dowjenco bringen den Zuschauer zu einem einfachen, manchmal allzu simplen, unmittelbaren Verständnis, ohne eine andere Unklarheit als das Mysterium des Gesichtes, das großflächig und wie aufgedeckt, entblößt wiedergegeben wird. Dergestalt erscheint Falconetti in »La Passion de Jeanne d'Arc« (»Die Passion der Jungfrau von Orleans«) von Dreyer.

Mit dem Tonfilm ging diese absolute Universalität zum Teil verloren, weil das Ausdrucksspiel die Beziehung des Films zum Zuschauer vielschichtiger macht und verlangsamt. Als ein Film wie das japanische Meisterwerk »Die nackte Insel« (1961) von Kaneto Shindo das Schweigen wiederentdecken ließ, erlebte er einen gewaltigen Erfolg. Umgekehrt aber öffnet die Filmkunst unseren Blick auf ganze Kontinente, die ich in ihrer Eigenart betrachten, vernehmen und lieben kann. Wer vermag mir Japan näherzubringen als die bewundernswerte Kunst von Ozu? Wer läßt mich Bengalen so schön erleben wie Satyajit Ray?

Die Verfilmung von Werken der Weltliteratur ist ebenfalls ein Versuch, diese Verständnisweite zu erreichen, zu der die Filmkunst berufen ist. Man kann ihre Nachgestaltungsfähigkeit bewundern, wenn man sieht, mit welchem Talent Dostojewski oder Shakespeare von japanischen, russischen, amerikanischen oder französischen Filmregisseuren verfilmt worden sind. Zu einer solchen Nachgestaltung konnten übrigens nicht immer die größten Werke gewählt werden. Wohl vermochten Tolstoi und Cervantes einige kühne Regisseure zu verlocken, aber man fand keine Verfilmungsmöglichkeit für Dante, keine für Proust (trotz des beachtlichen Versuchs von Schlöndorff), keine für Claudel¹, keine für Solschenizyn und auch keine für die Bibel, die mehr als andere heilige Texte der Menschheit ungestüme und zärtliche Menschen und Geschichten auf die Bühne bringt. Die amerikanischen Monumentalfilme im Stil

1 Der portugiesische Regisseur Manôel de Oliveira hat den »Soulier de satin« (»Der seidene Schuh«) verfilmt. Diese Verfilmung ist aber gewissen Kritikern zufolge, die dadurch bestätigt finden, daß sich der Theatertext Claudels nicht verfilmen läßt, langatmig und schwerfällig.

von Cecil B. DeMille haben nie den Anspruch auf eine echte Verfilmung erhoben. Einzig Bresson war kühn genug, daran zu denken, filmisch einen Adam zu erschaffen ... Das Leben Christi hat seit Beginn der Filmgeschichte zu ungleichwertigen Versuchen seiner Wiedergabe geführt.

Das »Phänomen« Bresson stellt übrigens z. B. eine letzte Herausforderung an die Universalität in der Kommunikation, wenn man sie im Sinn einer ohne weiteres erfolgenden Entzifferung versteht. Auch Marguerite Duras tut dies auf ihre Weise. Ist die Filmkunst für eine Elite gedacht oder ist sie eine Kunst für die Masse? Die Antwort kann nicht einfach sein.

Zwar haben große Filmkünstler es fertiggebracht, daß ihre Werke bei einem weiten Publikum ankamen, aber das war mehr deshalb der Fall, weil die betreffenden Filme zum Lachen reizten oder einfach das Gemüt ansprachen. So Chaplin, John Ford, Rossellini, der Fellini von »La Strada« oder von »Amarcord«; so zweifellos Hitchcock und einige Filme von Marcel Carné, René Clair und Jean Renoir in der großen Periode des französischen Films zwischen den beiden Weltkriegen; sie alle sind große Künstler.

Die meisten hingegen pendeln hin und her: vom Qualitätsfilm bis zum Werk, dessen gewollte und akzeptierte Rätselhaftigkeit für eine intellektuelle Klasse gedacht ist. Das letztere ist trotz der finanziellen Zwänge mehr die Tendenz der talentierten Filmregisseure in der heutigen Zeit. In diesem Fall gibt man sich damit zufrieden, dem »gewöhnlichen Publikum« manchmal mit Sachverstand und Respekt, zumeist aber mit mittelmäßigem Können einen dessen Geschmack entsprechenden Unterhaltungsfilm vorzusetzen. Einige wenige Filmregisseure bemühten sich, ein weites Publikum anzusprechen, ohne auf Qualität oder auf ihre Leitideen zu verzichten. So Visconti in seinen ersten Filmen, Pasolini recht oft, selbst Bergman in gewissen Filmen: so in »Schreie und Flüstern« wie durch ein Wunder; in der »Zauberflöte« absichtlich.

Man muß sich übrigens bewußt sein, daß dieses Dilemma zwischen der hermetischen Kunst und dem zu verkaufenden Produkt sich allen modernen Künsten stellt: der Malerei, der Bildhauerei, der Musik; sie alle suchen nach neuen Wegen, denen die große Masse nicht zu folgen vermag. Selbst das Theater wird, ohne seine Sendung für das »Volk« zu leugnen, und sogar dann, wo es diese sehr laut bejaht, zu etwas sehr Gekünsteltem.

Somit ist nach der inneren Dimension des Films, nach seinem eigentlich geistigen Sinn nicht in seiner Technik oder in seinem Anstreben von Universalität, das Große und Kleine, Arme und Reiche ansprechen möchte, zu suchen, sondern im Gegenstand dieser Kunst, die in nichts anderem besteht als im Menschen.

Der Mensch in der Filmkunst

Mehr als jede andere Kunst spricht die des Films unmittelbar vom Menschen. Sie betrachtet ihn in seiner Welt, in seinem Suchen und seinem Abenteuer. Man darf jedoch nicht meinen, sie wolle ihm eine klar wahrnehmbare, ohne weiteres eingängige Botschaft übermitteln. Gewiß ist das nicht verboten. Es hat schon Propagandafilme gegeben, und engagierte Filmkünstler stellen Filme her, die einen politischen, gesellschaftlichen oder religiösen Einschlag haben. Aber nicht diese Absicht ihrer Autoren macht diese Filme überzeugend, sondern die Qualität ihrer Kunst.

Große Anliegen bedürfen ebenso geschickter Anwälte wie schlechte. Der echte

Film wird nie in billiger Erbauung machen. Es kann um nichts Wichtigeres gehen als um den Menschen selbst von seiner Geburt an bis zu seinem Tod. Beim Eindringen in sein Schicksal wird der Blick umso wahrheitsgemäßer sein, als er aufmerksam ist, und umso aufmerksamer, als er erbarmend ist.

Nichts, was den Menschen angeht, kann den Filmkünstler gleichgültig lassen. Der Einbruch des Bewußtseins wird langsam beobachtet in den außerordentlichen Fällen, z. B. in »L'Enfant sauvage« (»Der Wolfsjunge«) (1970) von Francois Truffaut oder, pathetischer, in »L'énigme de Gaspard Hauser« (»Jeder für sich und Gott gegen alle«) (1974) von Werner Herzog. Alle Filme, die Kinder – beim Publikum die beliebtesten Darsteller – auftreten lassen, betreffen die Einführung in das Leben und beschreiben die wunderbare, unfaßbare Metamorphose, die wir durchmachen, bis wir erwachsen sind.

Am anderen Ende zeichnet sich der Tod ab, das tiefste Thema, das die Kunst behandeln kann. Die Filmkunst kann ihn ohne Maske sehen. Von Dreyer zu Bergman, von Cocteau zu Visconti, von Buñuel zu Godard haben alle großen Filmkünstler ihn zum Zentrum ihrer Meditation gemacht. Es ist auch nicht erstaunlich, daß sich im Filigran des Lebens und Sterbens des Menschen der Schatten Gottes abzeichnet. Bei einem Bresson und einigen andern christlich inspirierten Regisseuren spricht Gott oder murmelt er wenigstens, wie das eher seiner Gewohnheit entspricht. Bei den meisten Autoren können nur der geistige Durst der handelnden Personen, ihre Sehnsucht, ihre Bestürztheit das »Göttliche« von ferne durchschimmern lassen. Das Gottes-»Problem«, das Bergman in seinen ersten Werken bis zur Negation stellt, wird in »Schreien und Flüstern« erstickt oder gedämpft, doch trotz gewisser Erklärungen von »Fanny und Alexander« (1981) scheint es nicht erledigt.

Die Liebe stellt ein weiteres vorherrschendes, ja ganz in Beschlag nehmendes, tyrannisierendes Thema dar und wird sehr oft im sexuellen Vollzug suggeriert oder gezeigt. Bei den wahren Filmkünstlern geschieht das nicht aus Vergnügen, Komplizenschaft oder Lüsternheit, sondern aus der Feststellung heraus, daß der Mensch instinktiv oder bewußt nach Liebe, Zärtlichkeit, Gemeinschaft sucht, um sich zu verwirklichen, der Isolierung zu entgehen und über sich hinauszuwachsen. Das Geistige nimmt im Film somit die Form dieser Geschichten von der menschlichen Liebe an, die geteilt, zurückgewiesen, nicht verstanden, aufgegeben, wiedergefunden wird... Man müßte hier sämtliche Filme der Filmgeschichte anführen, die von der taktvollsten Schamhaftigkeit bis zur äußersten Sinnlichkeit gehen. Denken wir nur an die faszinierende, bald dramatische Entwicklung eines Pasolini, worin die Derbheit, der Schwung und das Talent des Anfangs in einem Schrei der Verzweiflung ersticken, den man schon in »Teorema« vernehmen konnte.

Schließlich gibt es ein letztes, vielleicht moderneres Element: Die Geschichte ist in den Film eingedrungen, was von Eisenstein, aber auch von Griffith genial in die Wege geleitet wurde, z. B. in »The birth of a nation« (»Die Geburt einer Nation«) (1915). Obwohl sie oft »verzweckt«, ausgenutzt und entstellt wird, muß die Geschichte in der Filmkunst ihren Platz haben, denn diese kann nicht darauf verzichten, die Zeit der Menschen einzubegreifen. Dies hat vielleicht am tiefsten Andrzej Wajda begriffen in seiner ganzen Reihe von Filmen, die der polnischen Nation gewidmet sind, seit dem großen Heldenepos der Vergangenheit mit »Pokolenie« (»Generation«) (1954) und »Kanal« (»Der Kanal«) (1957) bis zur heutigen Geschichte.

Das Leben, der Tod, Gott oder das Nichts, die Liebe oder ihre Zurückweisung, die Zeit und die Geschichte – aus all dem ist die Person des leibhaftigen Menschen gewoben. Von all dem will der Film Rechenschaft geben und gelangt so zum Mysterium Mensch.

Der Film und die Unverkürzbarkeit des Menschen

Da sie das Unverkürzbare des Menschen, seines Gesichtes in ihr Verständnis vom Universalen einzubringen hat, muß sich die Filmkunst sehr starre Rahmen schaffen, filmische Archetypen, worin sich die handelnden Personen bewegen können, ohne daß sie erdrückt werden. Diese Film-»Gattungen« sind uns bekannt; ihre Regeln sind ebenso unveränderlich wie die des klassischen französischen Theaters des 18. Jahrhunderts (Einheit des Ortes, der Zeit, der Handlung; diese werden übrigens von vielen Regisseuren mühelos übernommen).

Denken wir z. B. an die Gattung des Wildwestfilms, etwa an »Stagecoach« (»Ringol/Höllenfahrt nach Santa Fé«) (1939), worin John Ford eine Adaption von Maupassant machen wollte, der wahrscheinlich der Inbegriff eines Verfassers von Romanen des geschlossenen Kreises und der Abgeschlossenheit darstellt. Es gibt auch die sehr fruchtbare Gattung des Kriminalfilms, wo wenigstens nach Ansicht seiner oft fanatischen Anhänger Alfred Hitchcock hinter dem Rätsel des Verbrechers, hinter der aufzudeckenden Intrige das Mysterium der Person aufscheinen läßt. Der Italiener Antonioni und vor allem der Franzose Truffaut, der ein großer Bewunderer Hitchcocks, sozusagen sein Schüler war, haben ihren besten Werken sogar künstlich oder lasch oft einen kriminellen Hintergrund gegeben.

Nehmen wir schließlich eine dritte Gattung, die epische. Das beste Beispiel dafür ist der herrliche Film »Ran« (was auf japanisch »Chaos« bedeutet), den Akira Kurosawa 1985 gedreht hat. Charakteristischerweise hat der große japanische Filmkünstler schon eine schöne Zahl von Werken Shakespeares und Dostojewskis verfilmt, die in der Weltliteratur am wenigsten auf Psychologie ausgehen. Im Heldenepos »Ran«, einer freien Übertragung von »König Lear« in das mittelalterliche Japan, wird nichts anderes bildlich dargestellt als die metaphysische Grundbefindlichkeit des Menschen, der der Reihe nach durch den abgesunkenen König, den Irrsinnigen, den Blinden usw. inkarniert wird.

Kurosawa steht im Gegensatz zur dominierenden Tendenz des japanischen Films, der durch seine Langsamkeit und Innerlichkeit fast wie von selbst zur Meditation führt; so unseres Erachtens das Werk eines Mizogushi und vor allem eines Ozu, dessen Kamera in der Höhe eines wie im Fernen Osten hockenden Menschen angebracht ist und sich praktisch nicht bewegt.

Schließlich gibt es noch einen weiteren, äußerst subtilen Fall: Eric Rohmer². Dieser Filmkünstler gibt seinem Suchen eine glänzende paradoxe Form. Er scheint in der stabilsten Tradition der französischen Literatur zu stehen: in der der Analyse der Gefühle, der psychologischen Zerlegung. Bei keinem Autor sind die handelnden

2 Guy Bedouelle, Eric Rohmer: The cinema's spiritual destiny, in: *Communio* (amerik. Ausg.) 6 (1979), S. 271-281.

Personen so gesprächig, um ihre Gefühle, die Abstufungen und Abtötungen ihrer Empfindungen und Seelenzustände hervorzuheben. Nun glückt es aber Rohmer, durch eine geniale Umkehrung hinter so vielen Worten und Bildern die Blöße und das Alleinsein wahrnehmen zu lassen. Er kommt an die tiefstinnigsten französischen Autoren, an einen Racine oder an einen Proust heran, deren unendliche Analysen und stilistisches Raffinement die handelnden Personen zur Begegnung mit sich selbst oder mit Gott führen.

Die Filmkunst und die Dimension des Religiösen

Warum, wird man sich fragen, spielt in der heutigen Filmkunst das Religiöse eine so geringe Rolle, wenigstens auf der wirklich künstlerischen Ebene? Zwar findet man leicht Filme »mit einem religiösen Thema«, praktisch aber keine »religiösen« Filme.

Zu seinem sehr umstrittenen Film »Je vous salue Marie« hat Jean-Luc Godard, ohne provozieren zu wollen, erklärt: »Das Thema des Films ist dies: Wie das Wort Fleisch geworden ist. Ich war sehr verwundert darüber, daß man noch nie einen Film über Maria gedreht hat. Eigentlich hätte die Kirche diesen Film drehen müssen, aber die Kirche hat wohl lange Zeit Gemälde hervorgebracht, hingegen nie Filme.« Unter der ungenauen Ausdrucksweise bleibt eine echte Frage.

Ein Widerhall davon findet sich darin, daß ein Künstler wie P. Marie-Alain Couturier sich darüber beklagt hat, daß die religiöse Kunst in einer Sackgasse steckt: »Leider sind gewisse religiöse Werke oft mit soviel Religion vollgestopft, daß das Mysterium gänzlich daraus vertrieben wird.«³

Man muß ein religiöses Statut des Bildes wiederfinden, erfinden, indem man sich nicht an die Logiken des Schauspiels und des Anlockens hält. Vielleicht fände sich ein Element zu einer Antwort in der Unterscheidung, die P. Couturier trifft: »Eine eigentlich sakrale Kunst würde mehr auf der Trennung vom Mysterium bestehen, und eine religiöse Kunst mehr auf der Teilhabe an den Mysterien. Die sakrale Kunst wäre die Kunst der sakralen Funktionen, der liturgischen Zeremonien; die religiöse Kunst die der sich Gott zuwendenden Menschenherzen. Die sakrale Kunst würde auf der Transzendenz bestehen, die religiöse Kunst auf der Immanenz, auf der Gegenwart Gottes in den Dingen – die sakrale Kunst auf dem Abstand und dem Unterschied.«⁴

In dieser einfachen, unthematisierten Bemerkung in einem Tagebuch kommt es weniger auf das Vokabular an als auf die Anerkennung eines Unterschieds. Es gäbe somit eine eigentlich sakrale Kunst (die der Ikonen mit ihrem strengen Kanon und ihrer theologischen Funktion; die der damit so eng zusammenhängenden Liturgie mit der Bündigkeit ihrer Lehre). Es gäbe jedoch auch eine Kunst, die man, mangels eines besseren Ausdrucks, als »religiös« bezeichnen könnte. Diese letztere Sicht würde dann erlauben, die geistige Größe der Filmkunst in eine Logik der Inkarnation einzubringen, die in einem viel gewagteren und tragischeren Sinn als im Orient verstanden würde und wo die Modernität mit allen ihren Wunden Platz fände.

3 M.-A. Couturier, *La Vérité blessée*. Paris 1984, S. 145. P. Couturier, ein französischer Dominikaner und selbst Maler, war mit Picasso, Braque, Le Corbusier und vor allem mit Matisse befreundet.

4 Ebd., S. 310.

In dieser Sicht gewahrt man lediglich, daß das christliche Mysterium sich in der Vielfalt der Sprachen und Kulturen inkarniert und rekapituliert und daß in diesem Sinn die Wahrheit stets »zerrissen« ist⁵. Der gläubige Mensch darf sich also nicht darüber verwundern, daß sie sich in jedem echten Kunstwerk in unendlichen Abstufungen findet.

Der Film als moderne Ikone

In gewissen Werken hingegen, die stärker auf das Mysterium achten, gelingt es dem Film, zu einer eigentlichen Ikone zu werden. Dies ist beim katholischen französischen Filmkünstler Robert Bresson der Fall, der durch seine Verfilmung von Bernanos (der ebenfalls von der literarischen Psychologie nichts wissen will), von Dostojewski oder durch seinen »Procès de Jeanne d'Arc« (»Der Prozeß der Jeanne d'Arc«) (1962) bekannt geworden ist. »Wie in der Kunst der Ikone wird in den Filmen Bressons der Versuch gemacht, das, was auf der Leinwand nicht erscheint, durch die transparente Demut zum Ausdruck zu bringen. Er sagt: »Die Schönheit von Filmen liegt nicht in den Bildern (im Postkartenhaften), sondern im Unaussprechlichen, das sie ausströmen.«⁶ Um diese entscheidende Demut des Bildes zu erklären, die, wie schön es an und für sich auch sein mag, von ihm verlangt, über sich hinauzuweisen, führt Bresson folgende Anekdote an, die er in einer Zeitung gelesen hatte⁷:

»In London brach eine Verbrecherbande den Tresor in einem Bijouteriegeschäft auf und stahl Perlenketten, Ringe, Goldschmuck und Edelsteine. Sie fand auch den Schlüssel zu einem weiteren Tresor mit Kleinodien, den sie ausräumte, und dieser Tresor enthielt hinwiederum den Schlüssel zu einem dritten Tresor.«

So hat auch der Kameramann bereitzustehen, um jedes Bild zu stehlen, es von all seiner glitzernden Oberflächlichkeit zu reinigen, bis es seinen Schlüssel hergibt, der dann das Mysterium des nächsten Bildes erschließen wird. Auf diese Weise wird er die Aufmerksamkeit des Zuschauers auf das Wesen der Realität gerichtet halten, die er schildert, ein Wesen, das zwangsläufig stets anderswo liegt.⁸

Als Beispiel dafür kann uns der neueste Film Bressons, »L'argent« (»Das Geld«) (1983), dienen. Diese Geschichte eines Abstiegs zur Hölle ist im reinsten Stil Bressons ohne Kunstgriffe oder belehrendes Getue verfilmt.

»L'argent« erzählt eine einfache, schmucklose schreckliche Geschichte. Dadurch, daß Lyzeumsschüler, die durch das Vermögen, die Gutmütigkeit und die beanspruchte Respektabilität ihrer Eltern geschützt sind, Yvon eine falsche Banknote übergeben, wird der unerbittliche Niedergang eines Unschuldigen ausgelöst. Das Thema ist bekannt: Wie ein guter oder schlimmer kleiner Vorfall einen nicht wieder rückgängig zu machenden Mechanismus von Reaktionen und Folgen in Gang bringt und zu eigentlichen Katastrophen führen kann. Hier geht es jedoch um etwas Bestimmteres: Bresson macht die Ansteckungskraft des Bösen, seine Logik, seine todbringende Verkettung, sein brutales oder heimtückisches Voranschreiten deutlich.

5 Ebd., S. 219.

6 Robert Bresson, Notes sur le Cinématographe. Paris 1975, S. 123.

7 Ebd., S. 136.

8 Mark Patrick Hederman, Cinema and the Icon, in: The Crane Bag (Dublin) 8 (1984), S. 99.

Wie in der Erzählung Tolstois, von der sich Bresson inspirieren läßt, wird dieser Prozeß ausgelöst und von Anfang bis Ende begleitet durch das Geld, den Inbegriff eines anfänglich wertfreien Instruments, das vom Menschen mißbraucht und zu einem Medium des Bösen gemacht werden kann. Weil ganz anonym, abstrakt und in seinen modernsten Formen immer unsichtbarer, hat das Geld, wenn man an es denkt, keinerlei inneren Wert. *Es existiert nicht* und beruht lediglich auf dem Vertrauen, das man ihm schenkt, auf dem »Kredit«, den es bei denen, die es verwenden, findet. Hier liegt eine erstaunliche Ähnlichkeit damit vor, daß die klassischen Metaphysiken das Übel als ein Nicht-sein, ein Nicht-vorhanden-sein, ein Fehlen bezeichnen, was es jedoch nicht daran hindert, schweren Schaden anzurichten oder eine betörende Anziehungskraft auszuüben.

Nachdem man Yvon Falschgeld übergeben hat, um seine Warenlieferungen zu zahlen, wird er zwar nicht verurteilt, aber aufgrund eines erkauften falschen Zeugnisses auch nicht vom Verdacht eingewaschen. Er verliert seine Arbeitsstelle, wird in einen Raub hineingezogen, verhaftet, ins Gefängnis gesteckt, von seiner jungen Frau verlassen und um den Besitz von allem gebracht, so daß er wiederum ganz von Rachedurst »besessen« ist. Am gleichen Abend, an dem Yvon aus dem Gefängnis entlassen wird, nimmt er in einem kleinen Hotel ein Zimmer, ermordet das Gastwirtepaar und stiehlt ein wenig Geld. Er versteckt sich einige Tage in einem Haus, wo er von einer Frau, vielleicht einer Witwe, aufgegriffen wird, die hier mit ihren Eltern lebt. Eines Nachts tötet er die ganze Familie und stellt sich dann unerklärlicherweise der Polizei.

Wir spüren jedoch, daß dieser letzte Akt nicht aus Überdruß oder Schwäche hervorgeht, sondern irgendwie aus der Absicht, die Kette des Bösen zu zerbrechen, und daß er, so Gott will, der Anfang einer Erlösung ist. Als Augustinianer, der er immer ist, interessiert sich Bresson in seinen Filmen nur für den Konflikt zwischen Sünde und Gnade. In »L'argent« ist das theologische, ja selbst religiöse Anliegen diskret, aber doch wirklich vorhanden. Die Meditation über die Gemeinschaft der Heiligen geht, obwohl bloß angedeutet, doch sehr tief und wird im Gefängnis sogar von einem Zellengefährten Yvons vorgelegt, um diesen zu bewegen, der Versuchung zur Auflehnung zu widerstehen, um ihn zu ermutigen, seine Würde zu bewahren und ihm eine vielleicht unsichtbare und doch unerschütterliche Hoffnung zu geben. Einzig diese Überzeugung wird die Besessenheit durch den Dämon der blinden Rachgier und der Verzweiflung beschwören können.

Der Gedanke an die Gemeinschaft der Heiligen, dieses so katholische Dogma, wird auch dadurch eingegeben, daß im Film Gebet vorhanden ist: dieser Strafgefangene, der »immer für die Selbstmörder betet«; diese Messe, die etwas so Äußerliches, so Fernes zu sein scheint und doch das zustandebringt, was der Film zeigt. Wir hören, wie der Priester, der Gefängnisseelsorger, die Gebete des römischen Kanons spricht, die alle auf die Lob- und Fürbittengemeinschaft der Lebenden und der Toten ausgerichtet sind, während – welch herrliches Gleichnis! – die Sträflinge, die Aufmerksamkeit der Wärter von sich ablenkend, untereinander verschiedene Gegenstände *austauschen*. In der Messe begegnet Yvon dem Jungen, der gegen ihn falsches Zeugnis abgelegt hat und später verhaftet worden ist wegen verschiedener Diebstähle, die er dann, wie gewisse Zöllner und Dirnen, in »gute Werke« umgewandelt hat. Doch Yvon hält ihn für den, der an seinem Unglück *schuld* ist. Die Sequenz endet mit den vom

Zebranten gesprochenen Worten der Messe: »Quaesumus, Domine, ... ab aeterna damnatione nos eripi et in electorum tuorum iubeas grege numerari« (»Rette uns vor dem ewigen Verderben und nimm uns auf in die Schar deiner Erwählten«).

Die Wahrheit des Films findet sich in einer der herrlichsten christusförmigen Gestalten des ganzen Werks von Bresson: in der »kleinen Frau mit den grauen Haaren«, die nur ein paar Geldstücke hat (vgl. Mk 12,42): die magere Rente, die sie im Postbüro abholt, und die doch Yvon aufnimmt. Sie ist ohne Phrase und Emphase ganz für das Wohl ihrer Familie besorgt, der sie mit ihren Haushalts- und Gartenarbeiten in einer schlichten, stillen Gegenwart dient. Sie erwartet keinen Dank und zuckt nicht mit der Wimper, als sie von ihrem Bruder eine Ohrfeige erhält, weil sie dem Vagabunden, den sie beherbergt, eine Tasse heißen Kaffee bringt. »Sie erwartet nichts«, aber »wenn sie an Gottes Stelle wäre, würde sie allen vergeben«. Ein hingeebenes, zum Opfer gebrachtes Dasein, wie das ihr Blick im Moment des Holocausts bezeugt. Ihr Blut spritzt dann an die Mauer.

Dieser schreckliche Film ist nur deshalb zu ertragen, weil Bresson mit den filmischen Mitteln äußerst sparsam umgeht. Er wendet seine Kunst des Aussparens an und zeigt das »Ganze im Fragment«, im Teil: das Brutale des Mords im Blut, das mit dem Wasserhahn weggespült wird; die Angst des Verfolgtwerdens durch den nervösen Fuß auf dem Gashebel und durch den Blick in den Rückspiegel; oder auch, wie in »Un condamné à mort s'est échappé« (»Ein zum Tode Verurteilter ist entflohen«)⁹, durch das Spiel der Schlüssel, der Türen, der Riegel, der Gucklöcher, die das Eingeschlossene andeuten. Das erste Bild des Films, noch vor dem Vorspann, zeigt, wie sich der Apparat, an dem man zu jeder Tages- und Nachtstunde Geld beziehen kann, brutal automatisch, anonym als je schließt. Das letzte Bild aber zeigt eine offene Türe, die Yvon passieren läßt, der unter den Blicken Neugieriger von der Polizei abgeführt wird, gefesselt, gebunden, fortgerissen, aber vielleicht zum ersten Mal wirklich frei. Der Film wird so zu einer Ikone der Gemeinschaft der Heiligen und der Freiheit der Gnade.

Ohne daß seine Religion sich in Erläuterungen ergeht, ist Bresson Anhänger des christlichen Paradoxes: »Weil ich Realist bin, glaube ich an Gott und an die Mysterien.« Auf der Suche nach einem Sinn erkennt er intuitiv den Sinn als wahr, »den irgendwelche Dinge wegen ihrer neuen Zusammenhänge plötzlich im Ganzen annehmen«¹⁰. Das ist ein neues Verfahren, um die ohne offensichtliche Veränderung vor sich gehende Metamorphose, die Verklärung der Wirklichkeit auszudrücken, welche die Gnade in der Natur vornimmt: »Ohne daß sich etwas ändert, soll alles anders sein.« Auf dem Umweg über die Kinematographie, worin der Film zur Musik wird und wo die Form der Kern ist, ist Bresson der Pionier einer theologischen Ästhetik: Mühevoll, wie jeder echte Künstler, strebt er nach dem Sein und nach dem Wahren und versucht, seine Grammatik des Vertikalen zu schreiben.

Der Film ist ein Schauspiel. Der Film ist eine Industrie. Der Film ist eine Kunst. Wie jedes Schauspiel, soll er unterhalten, ergreifen, beeindrucken. Er kann ein unschuldi-

9 Dieser Film von 1956 erzählt die Flucht eines Gefangenen während des Krieges und trägt den Untertitel »Le vent souffle où il veut« (»Der Wind weht, wo er will«) (Joh 3,8).

10 Dieu, probablement, entretien avec Robert Bresson, in: *Communio* (franz. Ausg.) 3 (1978), S. 85 und 86.

ges Vergnügen für Kinder sein, aber auch unsere primitivsten Triebe entfesseln. Wie jede Industrie untersteht er dem Gesetz der wirtschaftlichen Zwänge und der korporativen oder staatlichen Kontrolle; er tritt in einen Kreislauf von Vermittlern ein und hängt zu einem großen Teil von einem Reklame- und Vertriebsbudget ab. Wie jede Kunst kann er zwischen dem Kitsch, dem Vulgären, der Anpassung an den Publikumsgeschmack einerseits und dem, was durch Schöpferkraft und durch seine Gestaltung ein wahres Kunstwerk ist, andererseits schwanken. Der Film ist einer der umfassendsten Künste, weil er die Photographie, das Theater (selbst wenn er sich dagegen wehrt), die Musik ... einbegreift. Er ist auch eine der aufwendigsten Künste wegen der für seine Produktion und seine Verbreitung benötigten Finanzen.

Vor allem aber spricht der Film vom Menschen und wendet sich an ihn. Er rührt an das Geistige, das unser Menschsein ausmacht, und weil ich frei, in aller Ruhe einen Film ansehe, kann ich darin das wiedererkennen, was ich aus Müdigkeit und Gewohnheit sonst um mich herum nicht wahrzunehmen vermag.

Gewiß gehört die Kunst dem schmerzlichen Bereich der Endlichkeit und unserer Begrenztheiten an¹¹. Sie kann aber, wie alles andere, gerettet werden, denn alles wird neu (vgl. Apk 21,5). Könnte nicht die Filmkunst mich lehren, über alle noch so nützlichen, berechtigten und wichtigen menschlichen Wissenschaften hinauszusehen; könnte sie nicht, gleich einer Ikone, mir die geistliche Dimension, das Mysterium meines Daseins und des der anderen nahebringen und mir behilflich sein, in den Widersprüchen der Welt einen Sinn wahrzunehmen, so daß mir auch aus dem verdunkelten Kinosaal eine Erleuchtung über das wahre Leben käme?¹²

Was ist heute konservativ?

Versuch einer Begriffsbestimmung

Von Henning Ottmann

1. Eine Kurzgeschichte des Konservatismus könnte lauten: Erst war der Begriff vielfältig, dann wurde er widersprüchlich, schließlich ist er chaotisch geworden. Vielfältig war er im 19. Jahrhundert, widersprüchlich wurde er in der konservativen Revolution, chaotisch ist er heute. Schon das 19. Jahrhundert bot mindestens vier Formen des Konservatismus: den »freiheitlichen« eines Burke, den »romantischen« des Novalis und Adam Müller, den »Legitimus« des de Bonald, de Maistre und Stahl sowie den Sozialkonservatismus der Bismarckzeit. Aber diese Vielfalt besaß

11 Couturier, a. a. O., S. 212-213: »Ich glaube gar nicht mehr, daß das Klima des Evangeliums für die Kunst günstig ist. Es ist allzurein. Ein echt und total ins Leben umgesetztes Christentum bedürfte ihrer nicht. Sie ist nur ein Zeichen unseres Elends, unserer unheilbaren Mattigkeit. Nur aus Schwäche, aus Armut haben wir Bilder nötig.«

12 Guy Bedouelle, *Du spirituel dans le cinéma*. Paris 1985, bes. S. 15-21, 43-46, 198-200.