

GUY BEDOUELLE · FRIBOURG

## WENN DIE GNADE LAUFEN LERNT

*Die Darstellung des Heiligen im Film*

*«Der Mensch ist die Sprache Gottes»*

Rabbi Dov-Ber von Mezeritch<sup>1</sup>

Wenn es eine Kunst gibt, die wie das Heilige universellen Charakter besitzt, so ist das die Filmkunst, und es ist daher nur folgerichtig, daß diese sich auch mit der Darstellung des Heiligen befaßt. Tatsächlich hat sie das auch schon immer getan, weil sie sich von dem unbeschreiblichen Zauber, der von manchen Gestalten der Vergangenheit, aber auch der Gegenwart ausgeht, unwiderstehlich angezogen fühlt, obwohl dieser Zauber so unfäßbar ist wie das Wehen des Windes oder der Hauch des Geistes. Gelegentlich ist ein solches Unterfangen sogar geglückt, weil Filmkunst trotz ihrer eher plumpen Mittel und Techniken und trotz ihrer Besetzungs- und Finanzierungsschwierigkeiten vor allem anderen eine Kunst der Bewegung ist.

Von welcher Art der Heiligkeit ist hier nun aber die Rede? Die vielfach bezeugte, für kanonisch erklärte Heiligkeit, wie sie der Katholizismus kennt, ist natürlich häufig vertreten, und einigen genialen Filmemachern ist es sogar gelungen, uns anhand eines überlieferten und allen bekannten Berichtes, dessen Historizität auch mehr oder weniger berücksichtigt wird, eine Ahnung von ihrem Strahlen zu vermitteln. Da aber die Filmkunst ebenso wie die Literatur vor allem das Werk der Vorstellungskraft ist, kann sie das Leuchten der Unschuld und die Gewißheit des Guten wohl besser mit Hilfe eines erfundenen Berichtes, über den Umweg einer Fiktion und außerhalb jeglichen konfessionellen und sogar religiösen Bezugs, zum Ausdruck bringen.

*GUY BEDOUELLE, Dominikaner der Provinz von Frankreich, gehört der Redaktion von «Communio» seit Anbeginn an. Er ist Professor an der Theologischen Fakultät der Katholischen Universität Fribourg/Schweiz und Präsident des Centre d'études du Saulchoir in Paris. Für die Zeitschrift «Choisir» der Schweizer Jesuiten leitet Guy Bedouelle die Rubrik Filmchronik. – Die Übersetzung aus dem Französischen besorgte Erika Grün.*

### *Die Darstellung Jesu Christi*

Aus chronologischen und methodologischen Gründen bietet es sich an, mit der filmischen Darstellung der Gestalt Jesu Christi zu beginnen. Die «Filmkarriere» Jesu – deren Realität man heute nicht mehr abstreiten sollte – begann schon im allerersten Jahrzehnt des Kinos, in welchem Jesus in mindestens siebzehn Filmen die Hauptperson darstellte. Von *Leben und Passion Jesu Christi* der Brüder Lumière aus dem Jahre 1897 über *Jesu Gang auf dem Wasser*, wo Méliès im Jahre 1899 seine besten Tricks erproben konnte und dabei zum ersten Mal die innige Beziehung zwischen Glauben und Wunder im Kino darstellte, bis zu den vier Episoden der von Zecca und Nonguet für Pathé produzierten *Passion* (1903–1906) kommt die Darstellung des Allerheiligsten, also der Gestalt Christi, den religiösen Bedürfnissen der Zeitgenossen des Modernismus um die Jahrhundertwende entgegen. Genauer gesagt, die Bedeutung der Gemeindegänge für die wohlwollende Aufnahme von Darbietungen, die zu jenem Zeitpunkt wohl eher dem Gebiet der Unterhaltung als dem der Kunst angehörten, sowie für die Entwicklung des Publikumsgeschmacks in Richtung Kino, ist kaum zu überschätzen.

Die Geschichte der Darstellung Christi und der Evangelien im Film ist bereits ausführlich untersucht worden.<sup>2</sup> Es findet sich wahrlich alles darin, von einem so anrührenden Film wie *Golgatha* von Julien Duvivier (1935) mit dem fremdartigen, geheimnisvollen Robert de Vigan in der Rolle des Jesus und dem an dieser Stelle höchst unerwarteten Jean Gabin als Pontius Pilatus, bis hin zu Scorseses doch recht mittelmäßiger Produktion aus dem Jahr 1988, *Die letzte Versuchung Christi*, deren skandalträchtige Szenen mit größter Sorgfalt untersucht und sogar bewertet werden. Die Spannung zwischen Fadheit und totaler Beschlagnahme, oder bestenfalls zwischen Bildsprache und Ideologie, scheint das hervorragendste Kennzeichen der «kinematographischen» Herangehensweise an heilige Dinge zu sein.

Besonders drei, beinahe zeitgenössische, Filme über das Leben Jesu bieten sich hier als geeignete Beispiele an. Franco Zeffirellis *Jesus von Nazareth* (1976) ist ein Klassiker des «christlichen» (eher katholischen) Kinos geworden. Der italienische Regisseur ist ein Meister des Bildes, das er mit der ganzen ästhetischen Pracht und Fülle komponiert, deren er sich auch für seine Verfilmungen von Shakespeare oder der italienischen Oper bediente. Hier wie da ist sein Anliegen vor allem die Illustration, er folgt den Evangelien mit aller Aufrichtigkeit und sogar Genauigkeit und ermöglicht es dem Publikum, all die vertrauten Episoden der Leidensgeschichte Jesu wieder zu entdecken. Sein Film ist im Grunde wie ein Bilderbuch, das zwar manchmal an die süßlichen Heiligenbildchen erinnert, die im Pariser Stadtteil Saint Sulpice so gerne zum Kauf angeboten werden, das aber durch die unglaublich blauen Augen Jesu (Robert Powell) gleichsam greifbar wird.

Das Evangelium nach Matthäus, ein Film Pasolinis aus dem Jahre 1964, führte schon bald nach seiner Uraufführung zu ausgedehnten Diskussionen. Ästhetisch bemerkenswert dank seiner Anleihen an orientalische Kunstgeschichte, ist dieser Film in religiöser und theologischer Hinsicht durchaus diskutabel, da er aus Jesus einen sozialen Aufwiegler mit revolutionären Neigungen macht, der die Seligpreisungen als politisches Programm interpretiert. Diese ideologische Lesart, die dem poetisch-marxistischen Engagement Pasolinis Rechnung trägt, läßt den Film heute trotz seiner dramaturgischen Qualitäten als zeitgebunden erscheinen.

Und schließlich der Messias, das verkannte Meisterwerk Rossellinis (1976), das anscheinend trotz seiner hervorragenden Qualität in Vergessenheit geraten ist. Der Meister des Neorealismus ist ein Agnostiker, aber von quälendem Zweifel erfüllt. Obwohl er, entgegen seiner Gewohnheit, einwilligte, diesen Film in Farbe zu drehen, unterwirft er ihn den Regeln der Nüchternheit und der Askese. Rossellini konzentriert sich ganz auf die Botschaft Jesu und die wundervolle Zartheit seiner Kunst wird vor allem in den Gleichnisreden vernehmbar. Das Wunder, das Außergewöhnliche, das Übernatürliche an Jesus wird nicht gezeigt sondern lediglich angedeutet, wobei es dem Betrachter überlassen bleibt, seine eigene Entscheidung zu treffen. Ein allzu menschlicher Christus, haben manche Kritiker gesagt. Mag sein – aber ein Christus von tiefer, vollkommener Menschlichkeit.

Diese drei Filme sind paradigmatisch für die Art, wie Heiligkeit mit filmischen Mitteln dargestellt werden kann. Charakteristisch für sie sind die Sprache ihrer Bilder, ihr Gedankengehalt, das Durchscheinen oder die Ahnung des Geheimnisvollen um Jesus, auf welches mittels verstärkter Aufmerksamkeit gegenüber den alltäglichen Details hingewiesen wird. Weit über Tugend und Frömmigkeit hinaus vermögen diese Filme etwas Wesentliches auszusagen über das Unsagbare der Heiligkeit Jesu.

### *Die Darstellung der Heiligen*

Abgesehen von so anrührenden Filmen wie der berühmte, ehrliche Film über Monsieur Vincent (1947) von Maurice Cloche, wo Pierre Fresnais in der Rolle des Kunsthändlers eine ganze Generation von guten Katholiken (und hoffentlich auch anderen Menschen) tief bewegt hat, oder Bernadette von Jean Delannoy (1987), der die Schönheit der Pilgerfahrten nach Lourdes zum Thema hat, gibt es zahlreiche Filme über Heilige der christlichen Überlieferung, insbesondere aber über Franziskus von Assisi und Jeanne d'Arc. Bezeichnenderweise finden sich hier die gleiche Gespaltenheit und die gleichen Tendenzen wie in den schon angesprochenen Filmwerken über Jesus.

Erinnern wir uns nur an Zeffirellis Film über den Hl. Franziskus, *Fratello sole e sorella luna* (Schwester Sonne und Bruder Mond, 1973), den er in der wunderbaren Landschaft Umbriens und in den Palästen Palermos drehte. Zeffirelli versteht es, sein Publikum in seinem so spezifisch illustrativen Genre zu fesseln und gleichzeitig zutiefst zu bewegen. Liliana Cavani wiederum (Francesco, 1989) legt den Schwerpunkt bei ihrem Franziskusfilm auf die Gesellschaftskritik, die Auflehnung des Künstlers und nicht zuletzt auf eine psychoanalytische Dimension; sie versucht erst gar nicht, die tiefe und echte Religiosität ihres Helden auch nur zu streifen.

Von weit höherem Niveau als diese dennoch beachtenswerten Filme war ein Spielfilm mittlerer Länge, den Rossellini 1950 anlässlich der Filmfestspiele in Venedig präsentierte, *Francesco, Guigliare di Dio* (Franziskus, der Gaukler Gottes). Rossellini wollte in diesem Film nicht die Biographie des Heiligen Franziskus nacherzählen, sondern das Leben der ersten seiner Ordensbrüder darstellen, und zwar so, wie es in den Heiligenlegenden der *Fioretti* (Die kleinen Blumen des hl. Franziskus) beschrieben wird. Mehr noch, er konzentrierte sich dabei auf einen «einfachen» Bruder, *Fra Ginepro*. Wie aber ist es Rossellini gelungen, dem Zuschauer den Geist, das Genie des Franziskus und seiner Brüder, ihre Entsagungsbereitschaft und tiefe Demut zu vermitteln? Um das zu tun, mußte er einige radikale Entscheidungen treffen. Er entschloß sich, zum einen, die Rollen mit Laiendarstellern und zum Teil sogar mit jungen Franziskanermönchen anstelle von Berufsschauspielern zu besetzen. So kommt es, daß das Antlitz des Franziskus selbst zwar bar jeder Schönheit, dafür aber von einer unvergeßlichen Reinheit ist. Ironischerweise wurde die Rolle des Nikolaus, des Tyrannen von Viterbo, dem bekannten Komiker Aldo Fabrizi übertragen, der ja übrigens viel weniger böse war, als er zu sein schien. – Zum andern wurden im Film lediglich die in den *Fioretti* enthaltenen Texte zitiert, zu welchen noch einige Bibelverse hinzukommen, und natürlich die Dichtungen des Franziskus selbst, das Lied von der Schöpfung und, bereits im Vorspann, das berühmte Gebet um Frieden, das die Überlieferung dem Bettelmönch von Assisi zuschreibt. Vor allem aber ist es der großartige Stil Rossellinis, der uns die in den Evangelien gepredigte Entsagung, das Mysterium des Kreuzes und zugleich die Freude erahnen läßt, die den Heiligen beseelt. Rossellini verzichtet auf jede Effekthascherei; statt dessen konzentriert er sich – gestützt auf jene moralische Einstellung, die ja der Neorealismus für ihn bedeutet – auf die Wahrhaftigkeit der Gesichter, der Landschaften und der Texte, die er achtet und die er vor allem liebt. Auf diese Weise entgeht sein Film dem Vorwurf schlichter Nachahmung und mangelnder Originalität,<sup>3</sup> und erreicht vielmehr die Schönheit eines Freskos von Giotto, ja die Schönheit einer «bewegten Ikone» (wenn wir uns aus der ebenso berühmten wie banalen Definition des Kinos als «be-

wegte Bilder» oder als dem Ort, «wo die Bilder laufen lernten», inspirieren dürfen).

Es gibt wohl kaum einen ehrgeizigen Regisseur oder eine berühmte Schauspielerin, die nicht versucht waren, eine «Jeanne d'Arc» zu verfilmen, bzw. zu verkörpern, und viele sind dabei zweifelsohne ein Risiko eingegangen, wie in jüngster Zeit Luc Besson. Genau wie in der Geschichte ist die Figur der Jeanne nicht leicht zu fassen und eine ideologische Lesart ihres Leidensweges ist weit und breit nicht erkennbar. Oberflächliche Interpretationen hingegen sind nicht gerade selten; sie sind, bestenfalls, mit Sympathie und Mitleid gedreht, wie zum Beispiel die Hollywood-Produktion von Victor Fleming aus dem Jahre 1948, mit Ingrid Bergmann in der Titelrolle. Der französische Film von Dreyer, *La passion de Jeanne d'Arc* (Die Leidensgeschichte der Jeanne d'Arc, 1928), der dank der Entscheidung für die expressive Kraft des Stummfilms eine kraftvolle Darstellung bietet, will mit aller Gewalt ein Kunstwerk sein und bleibt daher über lange Strecken eher undurchsichtig. Gleichwohl hat dieser Film der Geschichte der Jungfrau von Orléans eine außergewöhnliche Dramatik verliehen; die tiefe Qual im Gesicht des Antonin Artaud und die Panik, die von Falconetti ausgeht, sind für diese Geschichte zum Sinnbild geworden.

Mit seinem knapp einstündigen *Procès de Jeanne d'Arc* (Der Prozeß der Jeanne d'Arc, 1963) verfolgt Robert Bresson das genaue Gegenteil: Er will uns nicht Jeannes Geschichte vorführen, sondern ihre Aktualität herausarbeiten. Sein Ziel ist klar definiert: Er versucht, dem Zuschauer eine Ahnung von jener unsichtbaren Welt zu vermitteln, zu der wir keinen Zugang mehr haben: «Es gab da nichts zu erfinden oder zu erklären. Jeanne ist zur Chiffre für mysteriöse Ereignisse geworden, sie beweist, daß es eine Welt gibt, die uns verschlossen ist, die sich ihr selbst aber durch die naive Alchemie ihrer Sinne öffnet. Sie hebt das tiefe Dunkel, in welchem sich unsere Taten für gewöhnlich vollziehen, an das helle Licht des Tages.»<sup>4</sup> Bresson stützt sich zwar ganz auf die urschriftlichen Vernehmungsprotokolle des Prozesses, doch er weiß die religiösen Feinheiten in Jeannes Aussagen zu schätzen und staunt über ihre Dichte: «(Ich war gewillt, es zu glauben), dieser Satz Jeannes hat mich tiefer beeindruckt als viele ihrer berühmteren Antworten.»

Weniger straff und auch nicht so nüchtern wie der Film Bressons, erhält der Zweiteiler von Jacques Rivette *Jeanne la Pucelle. Les Batailles – Les Prisons* (Die Jungfrau Jeanne. Die Schlachten – Die Kerker, 1994) eine unleugbare Authentizität durch seine historische Genauigkeit, die seinerzeit von Régine Pernoud, der leidenschaftlichen Verteidigerin Jeannes gegen die Cauchons aller Zeiten, hervorgehoben wurde. Die sorgfältige Darstellung von Jeannes Welt, die weder plump noch pedantisch ist, verbunden mit der tiefgründigen Heiterkeit Sandrine Bonnaires und der Ungezwungenheit, die das Werk Rivettes ausstrahlt, verraten viel über die, wenn man so sagen

darf, gesunde Heiligkeit Johannas. Wenn ein sonst so esoterischer Filmemacher wie Rivette der Figur der Jungfrau von Orléans so viel Klarheit abgewinnt, so sagt das zwar natürlich etwas über sein Talent aus, aber auch über den Zauber, der auch heute noch von der Heiligen von Domrémy ausgeht.

Eine erste Schlußfolgerung drängt sich hier auf: Der Kinofilm ist durchaus in der Lage, über Heiligkeit zu sprechen, und zwar, ohne den Zuschauer zu langweilen und ohne schwerfällige Beweise anzutreten. Ein Film wie Fred Zinnemanns *A Man for all Seasons* (Ein Mann zu jeder Jahreszeit, 1966) über Thomas More, der das äußerst Bühnenwirksame Theaterstück von Robert Bolt zur Grundlage hat, bringt uns in einer sehr schönen Inszenierung den stillen, von seinem Glauben getragenen Heldenmut des Lordkanzlers Großbritanniens nahe und versteht es, das komplexe moralische Dilemma dieses Menschen zu erhellen.

Gleichwohl ist es richtig, daß die Filmkunst letztlich doch jenen Heiligenfiguren den Vorzug gibt, die durch ihren Glauben oder ihre Nächstenliebe in ganz extreme Situationen geraten. Denken wir nur an den polnischen Regisseur Krzysztof Zanussi, der das tragische Schicksal des Maximilian Kolbe nachgezeichnet hat (*Vie pour vie*, 1990), oder an die ungarische Filmemacherin Marta Mészáros, die dem Leben der Edith Stein nicht nur eine epische, sondern auch eine zutiefst innerliche Dimension zu verleihen vermochte (*La septième demeure*; deutsch: *Die Jüdin – Edith Stein*, 1995). Ein Leben in der Verborgenheit hat, per definitionem, nichts Spektakuläres an sich. Das Risiko, das die filmische Aufarbeitung eines solchen Lebens birgt, ist (nach mehreren anderen französischen Regisseuren) auch Alain Cavalier mit seinem Film *Thérèse* eingegangen. Sein nüchterner Blick, die frappierende Ähnlichkeit der Schauspielerin mit der Heiligen Therese vom Kinde Jesu sind dem Film zweifellos zugute gekommen, doch das tiefe Geheimnis, das im Umkreis des Heiligen entsteht, scheint diesem Künstler entzogen, bzw. ihn nicht wirklich interessiert zu haben. Zugegebenermaßen gibt es aber auch abweichende Meinungen zu diesem Aspekt des Films.

Sind Filmkunst und Frömmigkeit wirklich unvereinbar? Wir sollten das richtig verstehen: Es geht hier nicht um das Vorhaben, ein Heiligenleben auf die Leinwand zu bringen, sondern um die Art, wie ein solches Vorhaben umgesetzt wird. Ein Regisseur mag sehr wohl den Wunsch oder das Bedürfnis haben, mit seinem Film eine Aussage über Heiligkeit zu machen, und das dann entweder auch tatsächlich schaffen oder, im Gegenteil, an seinem Vorhaben scheitern. Umgekehrt ist es durchaus auch möglich, daß ein Filmemacher aus schierer Neugier an dieses Thema herangeht und dennoch das Wesentliche darin entdeckt. Der Erfolg eines solchen Films ist abhängig von der subtilen Alchemie zwischen einer Menge von Faktoren: dem Blick der Kamera, der inneren Reife der Interpreten, der Tonqualität,

insbesondere der Musik, und den Textvorlagen. Mehr als auf jedem anderen Gebiet ist es aber die künstlerische Intuition, die letztlich ausschlaggebend ist.

Auf jeden Fall jedoch sollte sich die Filmkunst dem Thema Heiligkeit mit ihren eigenen Mitteln nähern; vielleicht sollte sie sich dieser namenlosen Heiligkeit mit größerer Bereitschaft und Freude annehmen, da sie es ihr doch erlaubt, sich der Gnade gewissermaßen auf Umwegen zu nähern, und, wie die Literatur, mit welcher sie ja vieles gemeinsam hat, gleichsam in indirekter Rede von geistlichen Dingen zu sprechen.

### *Gestalten der Unschuld*

Es soll hier nicht auf die Problematik der Erlösung eingegangen werden, so bedeutsam sie auch in der Geschichte des Kinos geworden ist – zum Beispiel bei Bresson, durch dessen gesamtes Werk dieses Thema sich wie ein roter Faden zieht, wobei insbesondere sein Film *Pickpocket* (1959) und dessen Neuverfilmung durch den Amerikaner Paul Schrader (*American Gigolo*, 1980) Erwähnung verdienen; oder bei Tarkowski und seinem «geistlichen» Testament, *Das Opfer* (1986). Sie vermag zu schwersten Mißverständnissen führen, wie in *Breaking the Waves* von Lars von Trier (1996), der Erlösung ganz außerhalb jeglicher natürlichen Moral ansiedelt. – Wir wollen vielmehr die Gestalten der Unschuld betrachten, die nach Pater Le Guillou ein Anrecht auf einen Platz in der Geschichte der christlichen Kultur und Theologie besitzen,<sup>5</sup> und möchten in diesem Zusammenhang einige weniger bekannte oder eher überraschende Filme untersuchen.

Es wäre viel zu sagen über die großen «Zeugen» des Heiligen in der Filmkunst, die schon erwähnten Filmkünstler Bresson und Rossellini. Denken wir nur an die «kleine grauhaarige Dame» in Bressons letztem Film, *L'Argent* (*Das Geld*, 1983), die von dem Jungen, den sie immer wieder bei sich aufgenommen hat, wegen ihrer Ersparnisse erschossen wird; oder, noch viel extremer und widersprüchlicher, der Einfältige in *Au hasard Balthazar* (*Zum Beispiel Balthazar*, 1966), eine wahrhaft christusähnliche Figur. Im Film *Europa 51* wiederum ließ Rossellini Ingrid Bergmann eine Frau der bürgerlichen Gesellschaft interpretieren, die, vom Elend der Welt zutiefst erschüttert, nach einem Gewissenskonflikt ihrer eigenen Klasse den Rücken kehrt und ihre Vorurteile aufgibt, um sich der Armen und Unglücklichen anzunehmen.

Das italienische Kino wurde geprägt durch den Mythos der Gelsomina, die *La Strada* (1954) zum großen Erfolg der Nachkriegszeit machte. In einer Filmographie Fellinis ließe sich wie ein Leitmotiv das Thema der Unschuld erkennen, das bei ihm eng mit der Figur des Clowns verbunden ist, so wie es bei anderen Regisseuren (wie zum Beispiel bei Truffaut oder Wenders)

immer in Verbindung mit Kindern erscheint.<sup>6</sup> Gewissermaßen am Scheideweg zwischen diesen Tendenzen befindet sich Nanni Moretti, der aber eine sehr persönliche Sprache zu entwickeln vermag. In dem Film *La messa è finita* (Die Messe ist vorbei, 1985) zeichnet er die Figur eines jungen Priesters im Dienste seiner Gemeinde, der, in einer postkonziliären Atmosphäre, das wahre Gesicht jener Welt entdeckt, die er zum Heil führen soll, und der auf diese Erfahrung mit belustigtem Staunen oder betrübter Verwunderung reagiert, was ihm letztlich Vertrauen und Sympathie einbringt. Nur selten wird die Figur des Priesters im Film positiv und nicht vor einem von Bernanos geprägten Hintergrund gezeigt (Bresson oder Pialat), und ebenso selten wird die Heiligkeit des Priesterstandes in ihrer ganzen Dramatik und Besonderheit erfaßt.

Das amerikanische Kino wiederum geht an das Thema der Unschuld nach dem bewährten Schema der von ihm geschaffenen Genres (Western, Kriminalfilm, aber auch eine Spielart des letzteren, der Mafia-Film) heran. In Clint Eastwoods Filmen könnte man, seit er (wie man so sagt) auf die andere Seite der Kamera gewechselt hat, eine Neigung zur Darstellung eines ritualisierten Zusammenpralls von Gut und Böse entdecken.<sup>7</sup> Sein «positiver Held» ist von einer solchen Tiefe und Ernsthaftigkeit, daß man das Kino nicht mehr als einen Ort der bloßen Unterhaltung empfindet, sondern das Bedürfnis hat, seine möglicherweise ganz neue Bedeutung zu ergründen.<sup>8</sup>

Das Jahr 1987 ist das Todesjahr John Hustons, der kurz vor seinem Tode noch die wunderbare Verfilmung einer Erzählung aus *Dubliner* von James Joyce vollenden konnte. Weniger bekannt ist, daß Huston schon mitten in den Vorbereitungen für einen Film nach Thornton Wilders *Theophilus North* gesteckt hatte, dessen Verwirklichung er dann seinem Sohn Danny anvertrauen mußte – nicht ohne die Dreharbeiten bis zum letzten Augenblick von seinem Krankenlager im Hospital aus zu beaufsichtigen. *Mr. North*, der in Europa im Jahr 1989 in die Kinos kam, wurde nur wenig beachtet. Dennoch ist dieser Film eine wunderbare Allegorie der Heiligkeit inmitten eines Feuerwerks von Ironie und Komik. *Theophilus* (der Name spricht schon für sich) will schon als Kind ein Heiliger werden. Später entschließt er sich, ein freies Leben zu führen, dabei aber seinen Mitmenschen eine Ahnung dessen zu geben, was Glück ist. Stets in makellosem Weiß (die Farbe der Unschuld) gekleidet, fährt der junge Mann auf seinem Fahrrad kreuz und quer durch das elegante Newport der dreißiger Jahre und faßt dabei den Entschluß, die Welt neu zu ordnen, was natürlich eine gewisse Kühnheit erfordert und ihm zugleich eine gewisse Frechheit erlaubt. Er wird überall für einen Wundertäter gehalten und muß einer Menge kleiner Leute entkommen, die ihn glühend bewundern. Von einem Abenteuer ins nächste stürzend, entwickelt diese Figur gleichwohl eine alles überstrahlende Heiligkeit, der jede Spur von Apologetik oder Moralpredigt fehlt.<sup>9</sup>

So haben also Kino und Filmkunst es angesichts des überall aufscheinenden Mysteriums der Heiligkeit dennoch verstanden, sich diesem anzunähern und sein Licht dort aufzufangen, wo es erstrahlt. Ob es sich nun um etwas Vorgegebenes handelt (die Heiligen der Geschichte), oder um eine mehr oder weniger freie Behandlung des Sujets (Heilige in der Literatur), – in jedem Falle stellen wir fest, daß die Art und Weise des Herangehens an ein solches Thema wichtiger ist als das Thema selbst. Das schönste Gelingen ist immer da zu beobachten, wo sich beim Betrachter ganz stark das Gefühl einstellt, der Kamera sei das Wesentliche entgangen, also da, wo die Gnade nicht so sehr beschrieben und dargestellt, sondern vielmehr in schwebender Leichtigkeit angedeutet wird. Sie wird immer dann greifbar, wenn es dem Filmkünstler dank einer gewissen Großzügigkeit gelingt, dem Zuschauer den manchmal lästigen, allzu verschlungenen Weg seiner eigenen Sehnsucht nach Heiligkeit zu weisen.

## ANMERKUNGEN

<sup>1</sup> Zitiert von Elie Wiesel, Chassidismus – ein Fest für das Leben. (Célébration hassidique, Paris, Le Seuil, 1972, S. 94)

<sup>2</sup> Beispielsweise von Henri Agel, *Le visage du Christ à l'écran*, Paris, Desclée, 1985, oder Pierre Prigent, *Jésus au cinéma*, Genf, Labor et Fides, 1997.

<sup>3</sup> Serge Daney, «La première fois», in: Alain Bergala und Jean Narboni, Roberto Rossellini, Paris, Les Cahiers du cinéma, 1990, S. 88.

<sup>4</sup> Robert Bresson, *Procès de Jeanne d'Arc*, Film. Mit einem Nachwort von Florence Delay (der Darstellerin der Jeanne), Paris, Mercure de France, 2002, S. 8.

<sup>5</sup> Marie-Joseph Le Guillou, *Celui qui vient d'ailleurs: l'Innocent*, Paris, Cerf, 1972.

<sup>6</sup> Francois Vallet, *L'image de l'enfant au cinéma*, in der Reihe 7ième Art, Paris, Cerf, 1991.

<sup>7</sup> Noel Simsolo, Clint Eastwood, Les Cahiers du cinéma, Paris, 1990.

<sup>8</sup> Es gibt auch eine Heiligkeit, die undurchdringlich und zugleich von großer Schlichtheit ist; man erkennt sie zum Beispiel in dem Spiel des Schauspielers Johnny Depp in Lasse Hallströms Film *Gilbert Grape* (1993), wo Gilbert es ganz selbstverständlich findet, daß er sich um seine an Fett-sucht leidende Mutter und seinen geistig behinderten Bruder kümmert.

<sup>9</sup> Es scheint mir, daß der internationale Erfolg von Jean-Pierre Jeunets Film *Die wunderbare Welt der Amélie Poulain* (2001), dem ja eine gewisse Oberflächlichkeit nicht abgesprochen werden kann, dennoch ebenfalls etwas von jener Anziehungskraft erkennen läßt, die in uns den hartnäckigen Wunsch erweckt, andern Menschen Gutes zu tun.