

Entmythologisierung versus Imitatio Jesu

Thematisierungen des Evangeliums in Denys Arcands Film „Jesus von Montreal“ *von Reinhold Zwick*

1. Von Scorsese zu Arcand

Nach gut zehnjähriger Pause – sieht man einmal ab von Herbert Achternbuschs provokativem Zwischenspiel („Das Gespenst“, BRD 1983) – scheint die Gestalt Jesu Christi ihre Renaissance im Film zu erleben. Mit Franco Zeffirellis „Jesus von Nazareth“ (Großbritannien/Italien 1977) war ein vorläufiger Endpunkt der herkömmlichen historisierenden, 'orthodox' gemeinten Evangelien-adaptionen erreicht. (Der biblizistische „Jesus“ von John Heyman – USA 1979 – ist in seiner Ästhetik und inhaltlichen Ausrichtung ein peinlicher Rückfall in die Zeit der 'Bibelschinken' a la Cecil B. DeMille.) Nun aber hat sich nach Martin Scorsese mit Denys Arcand¹ in kurzer Folge ein weiterer, bereits recht namhafter Regisseur des meistverfilmten Stoffes der Filmgeschichte angenommen. Scorsese und Arcand nähern sich der Zentralgestalt des Christentums beide auf sehr persönliche, neuartige Weise, aber mit ganz verschiedenen Auffassungen. Bereits die Filmtitel signalisieren die Differenz: In Form einer psychologischen Rekonstruktion hatte Scorsese in seiner „Letzten Versuchung Christi“ zu schildern gesucht, wie sich in einem spannungsvollen Prozeß im Selbstbewußtsein Jesu der Christus durchsetzt, um so – durchaus in kerygmatischer Absicht – Jesus dem heutigen Menschen von innen heraus als den Christus nahezubringen. Umgekehrt wird der Kinogänger von Arcands „Jesus von Montreal“ eine Akzentuierung des Menschen Jesus erwarten, und auch diese nur vermittelt über eine mit dem Erlöser in Beziehung gesetzte Figur in der kanadischen Metropole.

So unterschiedlich wie ihr Grundansatz war auch die Resonanz, die die beiden Filme bislang fanden. Bis auf wenige Ehrenrettungen fiel Scorseses Film bei der Kritik durch, konnte sich aber auch hierzulande eine zeitlang in den Kino-Charts behaupten. Dagegen wurde Arcands Werk 1989 in Cannes mit dem „Preis für den originellsten Film“ ausgezeichnet und fand meist große, z. T. sogar begeisterte Zustimmung seitens der Kritiker² und spielte dennoch im Kinogeschäft bislang eher eine untergeordnete Rolle. Ist das Kinopublikum – entgegen der im Film geäußerten Ansicht des Künstler-Agenten/Versuchers, „Jesus Christus“ sei „jetzt absolut in Mode“ – der filmischen Thematisierung des Evangeliums doch schon wieder müde? Oder erwartet man sich aufgrund der Kritiken zu wenig an Unterhaltung und zu viel an intellektueller Forderung? Derartige Probleme vielleicht vorhersehend, setzte Arcands Produktionsgesellschaft offensichtlich auf eine 'skandal-generierende'³ Promotion-Strategie. Wohl im Wissen um den kurz zuvor bei Scorsese (nicht zuletzt auch an den Kinokassen) dokumentierten Reiz der Tabuverletzung, zumal dann, wenn es um die Verbin-

Dr. Reinhold Zwick ist Wissenschaftlicher Assistent am Lehrstuhl für Biblische Theologie/ Einleitungswissenschaft an der Kath. Theologischen Fakultät der Universität Regensburg.

dung von Sexualität und Evangelium geht, brachte der Werbetext zu einem Foto mit einer leicht bekleideten jungen Frau – die Art, wie sie ein weißes Tuch um die Hüften geschlungen hat, erinnert an die populäre Kreuzigungs-Ikonographie – einen irritierenden Text von Arcand, der in Form einer provokativen Litanei die disparatesten Dinge nebeneinanderstellt und mit der leitmotivisch an die Spitze gesetzten „Markus-Passion“ in Beziehung setzt. Darunter bereits an dritter Stelle, nach „Werbekampagnen für Rasierwasser“ und den „Brüdern Karamasow“, die „Synchronisation von Pornofilmen“⁴. Doch trotz derart 'blasphemieverdächtiger' Konstellationen blieb der Skandal aus – vielleicht zum Leidwesen der Werbestrategen, sicher aber letztlich zum Vorteil für den Film, kann er doch so um einiges unbelasteter und nüchterner gewürdigt werden.

Im Folgenden wird eine kritische Würdigung in Form einer eingehenden Diskussion seiner Bilder- und Bedeutungswelt – primär unter theologisch-bibelwissenschaftlicher Perspektive vorgelegt.

2. Theologische Sedimente in der Architektur⁵ des Films

Die Werbe-Litanei weckt natürlich zunächst die Frage, ob und wie sich die in ihr aufblitzenden Themenkreise (Evangelium, Kommerz, Wissenschaft, Literatur, Gesellschaft) miteinander verbinden, ob sie sich zu einer Geschichte ordnen oder ob hier nur, gemäß dem (modernen) postmodernen Zweifel an der Möglichkeit der sinnvermittelnden „Großen Erzählung“ signifikante Erscheinungen der westlichen Zivilisation mit biblisch-christlichen Themen und klassischem Gedankengut der Geistesgeschichte collagiert und eventuell dabei auch als unversöhnlich einander entgegengestellt werden. Arcand wollte nach eigenem Bekunden „einen Film voller Kontraste machen“⁶, aber er hat sich dazu dennoch für die Geschichte entschieden. Und, so viel sei vorweggenommen: es ist ihm auch gelungen, die scheinbar auseinanderstrebende Vielfalt der Themen und Motive in ein dichtes, vielschichtiges und verweisungsreiches Ganzes zu integrieren. Zum besseren Verständnis der folgenden Ausführungen sei zunächst die Geschichte, die er erzählt, etwas detaillierter nachgezeichnet.

2.1 Die Geschichte

Nach langjährigem Auslandsaufenthalt wird der junge Schauspieler Daniel Coulombe von Pater Leclerc, dem Pfarrer einer katholischen Wallfahrtskirche auf den Hügeln über Montreal, mit einer Neuinszenierung des seit Jahrzehnten alljährlich dort aufgeführten Passionsspiels betraut und soll dazu auch dessen angestaubten Text modernisieren. Daniel holt sich vier Freunde und Bekannte aus früheren Schauspielertagen, die sich eher schlecht als recht mit Tätigkeiten, die nicht ihrer Qualifikation entsprechen, durchs Leben schlagen. In gemeinsamer Arbeit, doch unter seiner Federführung, wird das traditionelle Stück so stark bearbeitet, daß von ihm schließlich kaum mehr etwas übrig bleibt – abgesehen von der allgemeinen Spielidee⁷ eines im Park der Kirche handelnden Stationendramas mit reduziertem Figurenensemble und einem Wechsel von Spiel und Kommentar. Aus dem manieriert-lehrhaften religiösen Erbau-

ungstheater wird eine dynamische Szenenfolge in der Tradition des epischen und dokumentarischen Theaters.

Das Stück erfährt bei Publikum und Kritik weithin begeisterte Zustimmung, entsetzt aber ob seiner stark 'entmythologisierenden' Tendenz den Auftraggeber. Da er (nicht zu Unrecht) zentrale Inhalte des christlichen Bekenntnisses, speziell der Christologie, negiert sieht, glaubt Leclerc weitere Aufführungen nicht verantworten zu können. Vor einer definitiven Entscheidung visitiert er anderntags mit einer erweiterten Prüfungskommission die zweite Vorstellung. Während desselben Tages kommt Daniel, der auch die Hauptrolle übernommen hat, obendrein mit dem Gesetz in Konflikt: Als er Mireille, eine der beiden weiblichen Mitakteure, die daneben weiter als Werbemodell arbeiten will, zu einem Vorstellungstermin begleitet, erregt er sich derart über die entwürdigende Behandlung der Modelle durch die Werbeleute, daß er zu randalieren beginnt und diese aus dem Saal jagt. Noch vor dem Ende der zweiten Vorstellung wird er wegen der Sachbeschädigungen bei diesem 'Auftritt' festgenommen. Der Konflikt mit der Staatsgewalt entspannt sich aber etwas, da Daniel bei der Schnellverhandlung am nächsten Morgen die Gerichtspsychologin, die aufgrund seiner Absicht, sich schuldig zu bekennen, beigezogen wird, für sich einzunehmen vermag.

Das Urteil wird vertagt und Daniel vorläufig wieder auf freiem Fuß gesetzt. Während sich im Anschluß an die Verhandlung ein Künstler-Manager, angespornt vom überschwenglichen Medienecho auf die Uraufführung, bemüht, ihn unter seine Fittiche zu nehmen, drängt andernorts Leclerc die Mitakteure zu einer Rückkehr zur alten Fassung des Stücks. Nachdem die Neufassung von der Kommission mißbilligt wurde, müßte es andernfalls ganz abgesetzt werden. Aus Angst davor sind die Vier schon nahe daran, schwach zu werden, gewinnen aber durch das Erscheinen Daniels wieder ihre Stärke zurück und ziehen Leclercs Ansinnen, dem antiquierten Text lediglich durch eine aktualisierte Spielweise interessanter zu machen, ins Lächerliche, indem sie karikierend verschiedene Darstellungsstile anspielen. Der verärgerte Geistliche untersagt jede weitere Vorstellung und läßt sich weder von Daniel noch von Constance, der zweiten Frau in der Theatergruppe, mit der er ein intimes Verhältnis hat, umstimmen. Gegen das Verbot beginnen die Schauspieler am Abend dennoch ihre Vorstellung. Während der Kreuzigungsszene erscheint die vom Kirchendiener herbeigerufene Polizei, um das Spiel abubrechen. Zwischen den Schauspielern, denen sich einige empörte Zuschauer anschließen, und den Ordnungshütern kommt es zu einem Handgemenge, in dessen Verlauf das Kreuz, an das Daniel noch immer angebunden ist, umgestoßen wird und den Jesusdarsteller unter sich begräbt. Schwerverletzt wird er in ein Krankenhaus eingeliefert, doch dessen Notaufnahme ist völlig überlastet und er erfährt keinerlei ärztliche Betreuung. Diese scheint aber zunächst auch nicht mehr nötig zu sein: Daniel erwacht aus seiner Ohnmacht und fühlt sich, abgesehen von starken Kopfschmerzen, wieder in Ordnung. Seine beiden Kolleginnen, die ihn im Krankenwagen begleitet haben, wollen ihn nach Hause bringen. Im U-Bahnhof verschlechtert sich jedoch Daniels Verfassung dramatisch. Wie in Trance beginnt er eine apokalyptische, Verse aus Mk 13 zitierende Predigt an die Adresse der auf den Zug wartenden Menschen. Mit den Worten: „Das göttliche Gericht

wird kommen“ bricht er zusammen. Obgleich ihm bei seiner erneuten Einlieferung in ein anderes Krankenhaus nun sogleich alle erdenkliche Hilfe zuteil wird, ist ihm nicht mehr zu helfen. Sein Schädeltrauma wurde zu spät erkannt und behandelt. Constance gibt seinen Körper für Organtransplantationen frei, und während seine Organe Kranken 'neues Leben' schenken, will auch schon die Kulturindustrie durch Gründung eines nach Daniel benannten Theaters aus dem spektakulären Fall Kapital schlagen.

2.2 Die Makrostruktur des Films

Arcand erzählt seine Geschichte in einer sehr durchdachten narrativen Konstruktion. Ein zweimal in Verbindung mit Panorama-Einstellungen des morgendlichen bzw. nächtlichen Montreal vorkommendes E-Gitarren-Thema gliedert den Film in drei große Abschnitte. In Korrespondenz mit dem ansteigenden und abfallenden Spannungsbogen wird dabei jeweils zu den Rändern des Films hin die erzählte Zeit, die insgesamt wenige Wochen umfassen dürfte, stärker gerafft. Am weitesten nähert sie sich der Erzählzeit in der mittleren Supersequenz an, die, nach einem jähen Schritt von der ersten Leseprobe in die Uraufführung des Passionsspiels, nur dieses sowie die unmittelbaren Reaktionen darauf thematisiert. Der dritte Hauptabschnitt schließt als 'nächster Morgen' an sie an und thematisiert (mit einigen größeren Ellipsen) die folgenden zwei Tage und Nächte bis zum Tod Daniels. Zwischen die beiden letzten Tage schieben sich – nach der mit der zweiten Vorstellung verbundenen Konfliktsteigerung – als retardierende Momente die entspannt endende Gerichtssequenz und die komödienhafte Verspottung der Inszenierungsvorstellungen des Priesters, bevor dann mit dem Scheitern der Verhandlungen über eine dritte und letzte Vorstellung die entscheidende Eskalation des Konflikts beginnt. Von dieser großen Sequenz lediglich durch das Gitarren-Thema – also diesmal ohne gleichzeitige Panoramaeinstellungen – abgesetzt, ist eine epilogartige Schlußsequenz, die in einer Wechselmontage das 'Weiterleben' Daniels via Organtransplantation mit seinem Nachleben im kommerziellen Kulturbetrieb kontrastiert. In ihrem Kern umspannt die Filmerzählung demnach drei Tage. Der Gedanke an eine Analogie zu den drei letzten Tagen der Karwoche legt sich nahe. Neben der gesamten Anlage der Daniel-Handlung weisen darauf auch Einzelzüge hin, wie der am Ende des Films auf verschiedene Weise eingebrachte Gedanke der Auferstehung.

2.3 Der Prolog

Um die eben skizzierte Konstruktion legen die den Vor- und Abspann begleitenden Plansequenzen einen Rahmen, indem ihre Bilder untereinander szenisch und semantisch korreliert sind und, wie wir sehen werden, deutend auf die eigentliche Filmhandlung hinweisen. Auch ein allein diesen beiden Sequenzen zugehöriges musikalisches Thema – Pergoleses „Stabat Mater“ – hebt sie von den drei Hauptabschnitten und dem Epilog ab.

Dem Ganzen vorgeschaltet ist schließlich noch ein szenischer Prolog⁸. Als einleitende Sequenz vor dem Titelvorspann zeigt dieser zunächst – wie eine Art 'Vorspiel auf dem Theater' – das Ende einer recht freien Dramenbearbeitung

der Smerdjakow-Handlung aus Dostojewskis „Die Brüder Karamasow“: den letzten Besuch von Iwan Karamasow bei Smerdjakow und dessen Selbstmord durch Erhängen. – Aufgrund der Nennung des Karamasow-Romans in der Werbe-Litanei und da diesen Titel später auch ein Plakat am Eingang des Theaters zeigt, dominiert der Bezug zu ihm über den zu Dostojewskijs „Dämonen“. An ihn ließe sich ja ebenfalls denken, trägt doch die Figur des Selbstmörders auch deutlich die Züge des Ingenieurs Kirilloff, der in den „Dämonen“ zur Durchführung seines von ihm lange propagierten philosophischen Selbstmords (durch Erschießen) gedrängt wird. – Smerdjakows 'Abschiedsrede', in die Worte des Starez Sosima aufgenommen sind⁹, präludiert Fragen und Themen, die dann in der Daniel-Handlung des Films bedeutsam werden: Themen wie Verzweiflung und (göttliche) Berufung, die Endlichkeit und Auferstehung. Grundgedanken Kirilloffs dagegen verdichten sich in 'Smerdjakows' einleitendem Diktum, man müsse „die Idee Gottes im Menschen zerstören“, und der Mensch solle sich „ohne die Hoffnung einer Auferstehung“ „mit stolzer Furchtlosigkeit in den Tod schicken“¹⁰.

Hierin läßt sich ein Gegenprogramm zur folgenden Daniel-Handlung erkennen: Arcand wird am Ende nicht nur die Auferstehungshoffnung verteidigt, sondern auch die Forderung nach Auslöschung der Gottesidee widerlegt haben – jedenfalls wird es der Rezipient so sehen, der bereit ist, das dem ganzen Geschehen immanente Plädoyer für die Suche nach einem authentischen, zum Eigentlichen strebenden Sein zu begreifen als Ausdruck des Transzendierens, des Auszugs aus einer rein materiellen, entgöttlichten Wirklichkeit. Aber nicht allein im Negativbild formuliert das 'Vorspiel' das Grundthema des Films. Es ist insofern auch im Positiv anwesend, als sich mit den „Brüdern Karamasow“ unweigerlich der Gedanke an die berühmte, in den Roman eingelagerte Erzählung vom „Großinquisitor“ (5. Buch, 5. Kap.) verbindet. Denn das Schicksal Daniels, das auf vielfältige Weise das irdische Wirken Jesu nachgestalten soll, wird parabolisch die These des greisen Inquisitors verifizieren, daß Jesus, käme er wieder, diesselbe Ablehnung erfahren würde wie dereinst, da sich seinem Anspruch damals wie heute nur die wenigsten Menschen aussetzen wollen.

Die Nebenfigur des Smerdjakow-Darstellers ist ein gutes Beispiel dafür, mit welch subtilen Anspielungen der Film zum Teil arbeitet, wie er die biblische Erzählung mit der Gegenwartshandlung verschränkt. Arcand assoziiert diese Figur gleich mit zwei Gestalten des Evangeliums: Sie wird auf einer übertragenen Ebene zum *Täufer* und zum *Judas*: Wie eine moderne Salome meint eine Werbefrau, die im Verlauf des Films immer unerträglicher werden soll, sie wolle den „Kopf“ des Darstellers für eine Herrenkosmetik-Reklame. Ihr Begleiter, der mit seinem Einwand: „Der Mann hat Ideale, der macht keine Werbung“ das Verratsmotiv einbringt, soll sich täuschen. Am Ende des Films prangt der Schauspieler, als „homme sauvage“ auf den Reklamewänden der U-Bahnstation. Daß ihm allerdings der Verrat seiner Kunst an den nur am äußeren Schein, an seinem Gesicht interessierten Kommerz durchaus existentiell zu schaffen macht, zeigt seine Betroffenheit bei der Uraufführung des Passionsspiels, die er bezeichnenderweise bereits als Begleiter der Werbefrau besucht. Die Konfrontation mit dem engagierten Spiel der Freunde, die sich selbst treugeblieben sind bzw. erst zu sich gefunden haben, führt ihn zu der bestürzenden Erkenntnis – ein weiteres

Judas-Motiv -, daß er sich verkauft hat. Dabei war gerade er eingangs noch für Daniel zum „Täufer“ geworden: Daniel war unter den Besuchern der Theatervorstellung, und nachdem der Vorhang gefallen ist, spricht er den ihm bekannten, jetzt gefeierten Hauptdarsteller an und meint, er habe ihn für sein Jesus-Projekt „inspiriert“. Bereits bei der Rede von „Inspiration“ schwingt verdeckt der Gedanke an die Geistsendung bei der Taufe Jesu mit. Deutlicher zum „Täufer“ wird der Smerdjakow-Darsteller dann, als er, gemäß der deutenden Vorläuferrolle des Johannes, die Prädikation als „größter Schauspieler seiner Generation“ bescheiden sich weg und – jetzt ohne Generationsbeschränkung (Jesu überzeitliche Qualität!) – auf Daniel hinweist (vgl. Mk 1,7).

2.4 Das Syntagma um Berufung und Recherche

Die Vielschichtigkeit der Anspielungen bereichert Arcand in den drei großen Sequenzen des Films noch um eine komplexe, wiederholt auch aus sich selbst heraus bedeutungsproduktive Montage, v. a. war das Niveau der Endmontage der Subsequenzen zum Ganzen des Films anbelangt¹¹. Derartige Montagen werden auf beiden Handlungsebenen, der Daniel-Handlung und dem '(Passions-)Spiel im Film', wirksam. Bereits das inszenierte Passionsspiel ist so strukturiert, daß es formal den inhaltlichen Spannungsbogen nachgestaltet. Seine Anlage charakterisiert ein allmählicher Übergang von einem regelmäßigen Alternieren hin zu einem Synchronismus von Kommentar und Spielszene in der Kreuzigungsszene und dann zu einem erneuten Auseinandertreten dieser beiden Komponenten in der 'Auferstehungs'-Handlung. Dabei werden die dargestellten Ausschnitte aus dem Spiel sowohl innerhalb der ersten Vorstellung wie dann auch von Aufführung zu Aufführung immer kürzer, wodurch sich der Zug zur Katastrophe hin verstärkt. Verdeckter und interessanter, nicht zuletzt auch weil stärker semantisiert, sind die Makro-Montagen innerhalb der Daniel-Handlung. Exemplarisch für sie sei das Syntagma, das die Sammlung des Schauspielerteams und die Recherchen Daniels beschreibt – im wesentlichen also der erste der drei Hauptabschnitte -, näher beleuchtet.

Die vier Anwerbungen von Mitakteuren für das Passionsspiel sind in typologischer Nähe zu den ersten Jüngerberufungen gestaltet und ordnen sich in einer konzentrischen Struktur um eine Achse, welche in Form eines filmischen Summars die 'wissenschaftlichen' Recherchen und inszenatorischen Vorüberlegungen Daniels beschreibt. Mit Konzentrik und Summar sind – vielleicht eine unbewußte Folge der Evangelienlektüre Arcands¹² – zwei *typisch biblische Formen der narrativen Organisation* aufgenommen. Die der Achse angeschlossene Szene, in der Daniel Leclerc in der Wohnung von Constance begegnet, ist insofern indirekt mit der Inszenierungsarbeit verknüpft, als Daniel den Geistlichen dort als einen bezüglich seines Priestertums eher liberal eingestellten Menschen und als Theaterfan erlebt und folglich auf einige Toleranz gegenüber seinen Modernisierungen hoffen darf. Die Arbeitssituationen, in denen Daniel seine späteren Mitarbeiter antrifft, umreißen paradigmatisch die Wirklichkeit unserer westlichen Zivilisation – eben jene säkulare Wirklichkeit, in die hinein dann die Daniel-Handlung durchkreuzend wirkt. Schon hier realisiert sich also jene Spannung, die Arcand als die für seinen Film konstitutive beschreiben hat:

die „Spannung zwischen dem Ausspruch von Jesus 'Der größte Reichtum der Welt liegt in deinem Herzen' und dem, wie wir täglich leben“ (Arcand).

Das äußere einander zugeordnete Paar in der Konzentrik bilden die Berufungen der beiden Frauen. Sie sind insofern komplementär, als ihre Erwerbstätigkeiten (bis zur Begegnung) mit Daniel auf zwei elementare gesellschaftliche Definitionen der Rolle der Frau verweisen: die Frau als die für Haus und Küche Zuständige (Constance als Angestellte einer kirchlichen Armenküche) und die Frau als Sexobjekt (Mireille als Fotomodell für 'körperbetonte' Werbung). Die von den Frauen-Berufungen umschlossenen Männer-Berufungen verbindet äußerlich, daß sie beide in Synchronisationsstudios handeln. Sie sind aber nicht allein räumlich einander zugeordnet, sondern wiederum auch inhaltlich komplementär. In den Produktionen der beiden Studios wird in pointierter Weise das Spektrum dessen umrissen, woran Menschen heute glauben: Martins Arbeit als Synchronsprecher beim Pornofilm zeigt auf die Welt des Sexus, auf die (industrielle) Illusionierung totaler Sinnlichkeit; Renes Sprechertätigkeit für einen Sachfilm zum Thema 'Kosmogonese' deutet auf die Welt der Wissenschaft, auf die Illusionierung einer vernünftigen Totalerklärung des Universums. Der Prädominanz des 'Eros' und einer Weltflucht durch Rückzug in den privaten Raum der 'Freizügigkeit' wird so die Verabsolutierung der Ratio gegenübergestellt, eine weiterobernde Wissenschaft, der das Bewußtsein von den Grenzen des Erkennens nur mehr Lippenbekenntnis ist, das von der arroganten Art, wie sie im Film ihr (aktuelles) Wissen vorträgt, konterkariert wird. So beginnt der Text, den Rene zu sprechen hat, noch mit dem Eingeständnis, der „menschliche Geist“ könne „die Zeit vor der Stunde Null (Urknall) nicht erfassen“, doch er endet mit dem trostlosen Credo, das, ohne einen Gedanken an die Möglichkeit einer Vernunft, die die menschliche übersteigt, zu verschwenden, die Behauptung der Nichtigkeit der menschlichen Existenz wie eine Tatsache formuliert: „Und mit dem Erlöschen des letzten menschlichen Geistes auf der Erde wird das Universum nicht einmal etwas wie einen flüchtigen Schatten gespürt haben, der es gestreift hat.“ – Es nimmt nicht wunder, daß der Sprecher mit dem selbstgewissen Gestus des ihm vorgegebenen Textes unzufrieden ist, eines Textes, dessen trügerische Sicherheit der Tonregisseur selbst lakonisch demaskiert: „Die heutigen Kenntnisse können morgen schon völlig überholt sein.“

Auch untereinander ist jeweils das Berufungs-Paar vor und nach dem Achsenelement verklammert. Wie Simon und Andreas folgen die ersten beiden Schauspieler spontan, ohne zu zögern dem Ruf Daniels (vgl. Mk 1,17 ff): Ohne daß er sich inhaltlich näher erklärt, wendet sich dieser mit einem unvermittelten „ich komme, um dich zu holen“ an Constance, die – ohne daß gezeigt würde, daß sie nach dem Wozu fragt – mit einem schlichten „o. k.“ einwilligt. Und wie die Jünger augenblicklich ihre Netze, ja sogar den Vater verlassen, so wirft Martin seine Arbeit im Studio hin und folgt Daniel. Mit der Spontaneität der Nachfolge und der dadurch unterstrichenen Entschiedenheit des Rufs stehen diese beiden ersten Aktionen in deutlicherer *Analogie zu den Jüngerberufungen* als die dritte und vierte Anwerbung, die das (aus den Prophetenberufungen vertraute) Moment des Widerstandes miteinander verbindet. Ist es bei Rene ein innerer Widerstand, seine Skepsis gegenüber dem Projekt und sein Zögern, sich auf das Ungewisse – ein Stück, dessen Text noch gar nicht existiert – einzulas-

sen, so erfährt Mireille Widerstand von außen, in Gestalt ihres Liebhabers, der ihr Selbstvertrauen schwach und sie sich dadurch verfügbar halten will, daß er sie allein auf das Bewußtsein ihrer körperlichen Vorzüge zu reduzieren sucht. Beide Widerstände behindern ein spontanes Nachfolgen, doch sie werden überwunden. Mit etwas Verspätung finden sich alle in der ersten Mahlszene zusammen, mit der nicht nur das Syntagma, sondern auch der erste große Abschnitt des Films schließt. In Tradition vieler (nicht nur) biblischer Mähler wird das gemeinsame Essen zu einem 'Bundesmahl', in dem sich die Gruppe informell konstituiert.

Neben der Berufungstypologie und den biblischen Narrationsmustern hält das Syntagma um die Berufungen und die Recherche noch einen weiteren Bezug zur Bibel bereit: das *Schema von Verheißung und Erfüllung*. Zwei Verheißungen sind es, die das Syntagma zur weiteren Handlung hin aufbrechen. Die zweite von ihnen, Renes eher scherzhaftes Apercu während des 'Bundesmahles', beim Tragödienspielen geschehe oft ein Unglück, wird in der Schlußkatastrophe ganz augenfällig Wirklichkeit und dann von Rene selbst ausdrücklich zitierend in Erinnerung gerufen. (Ihre Bereitschaft, sich auch auf das Risiko einzulassen – sie konnotiert den Gedanken an Jesu Leidensbereitschaft-, bekundeten die Schauspieler beim Mahl, indem sie reihum – auch das ein gemeinschaftsstiftender Akt – den Kehrsvers des bekannten „Que sera“ sangen.) Inwiefern sich dagegen die erste Verheißung erfüllt, muß der Zuschauer selbst rekonstruieren. Diese Verheißung ereignet sich in der Mitte des Syntagmas – in der Bibliothek, als Daniel in das Studium der Fachliteratur vertieft ist – und weist aus dieser Mitte heraus auf das Ende, ja auf das Ganze des Films. In eben dem Moment, da Daniel im nüchtern-wissenschaftlichen Blick Jesus in Distanz zu sich hält, wird er mit der konträren Haltung eines spirituell-innerlichen Zugangs zu Jesus konfrontiert, personifiziert in einer eigenartigen, in ihrem charismatischen Gebaren etwas verquer wirkenden Bibliotheksangestellten. Sowie sie den Gegenstand seiner Studien wahrnimmt, tritt sie zu Daniel und fragt ihn, ob er Jesus suche. Als er dies irritiert bejaht, antwortet sie bedeutungsvoll: „Er ist es, der Sie finden wird“ und geht weiter. Daniel blickt dem seltsamen 'Verkündigungseengel' eher mitleidig lächelnd nach, kaut weiter an seinem Stift und scheint diesen Worten keine sonderliche Bedeutung beizumessen. Und doch wird sich die Ansage der Frau erfüllen: Sein Schicksal wird immer 'jesusförmiger', und der verheißene Findungsprozeß erreicht einem Höhepunkt, als in der 'Entrückung' in der U-Bahn die Worte Jesu zu seinen eigenen werden. Die ersten Spuren dieser Entwicklung wurden aber schon im Auftreten des 'Täufers' und in den 'Berufungen' sichtbar: bereits das der Bibliotheksszene zeitlich vorgeordnete Geschehen stellt also das Eintreten des Verheißenen in Aussicht.

3. Jesus – Daniel

3.1 Das Prinzip der Korrelation

Wie vom Titel her auch gar nicht anders zu erwarten, ist es die Figur Daniels und ihre 'Geschichte', die die vielschichtigen Elemente des Films integriert und an die sich alles anlagert. Sie wird auf drei, in ihrer Korrelation untereinander dynamischen Ebenen bedeutsam: Zwischen die anfänglichen

beiden Schichten mit Daniel in seiner Eigenschaft als Darsteller und Interpret Jesu innerhalb des Passionsspiels und Daniel in seiner 'realen' Existenz in der Basishandlung außerhalb des 'Spiels im Film' – sie konditioniert natürlich auch die Anlage des Spiels –, schiebt Arcand mit dem Fortschreiten der Handlung immer mehr eine dritte Ebene in den Vordergrund. Sie vermittelt die beiden Ausgangsebenen miteinander und wird zum Ende hin die beherrschende – dann, als zusehends „die Wirklichkeit die Ereignisse des Evangeliums (kopiert)“¹³ und schließlich die „Membran zwischen Spiel und Leben ganz durchstoßen“¹⁴ wird: Daniel in seiner Eigenschaft als derjenige, der (wohl nicht zuletzt aus seiner Beschäftigung mit dem Evangelium heraus) in eine Imitatio Jesu hineinwächst und seine Passion nacherlebt; der Daniel also, den Arcand in einer zunehmend dichterem Folge typologischer Parallelisierungen von einer ihm selbst unbewußten „moralischen“ Verinnerlichung¹⁵ bis hin zur Identifikation – sie ist freilich eine durch die 'Umnachtung' gebrochene – mit dem Erlöser führt. Die Bewegung vom bloßen Darsteller des 'historischen' Jesus zur Transfiguration Jesu – das ist die konzeptionelle Grundidee des Films. Und diese Bewegung reagiert auf eine ihr gegenläufige: Innerhalb des Passionsspiels betreibt Daniel ja ein forciertes Entmythologisierung-Unternehmen und beschreibt den nur als Mensch vorgestellten Jesus als beispielhafte Gestalt der Geschichte. Umgekehrt dazu restituiert Daniels eigenes Verhalten und Ergehen sowie seine Wirkung auf andere Menschen als Geheimnis des Evangeliums, aktualisiert sich just in seiner unbewußten Imitatio die bleibende Gegenwärtigkeit Jesu und sein die Zeiten überdauernder Anspruch¹⁶. Ohne daß Arcand je die Grundhaltung eines filmischen Realismus aufgeben müßte, gewinnt Daniel etwas von der polarisierenden, in die Entscheidung drängenden Kraft, wie sie Jesus zu eigen war, wird er den einen verhaßt, den anderen 'Erlöser', indem er sie zu einem authentischeren Sein führt.

Die die Daniel-Handlung beherrschende Spannung zwischen dem Versuch einer rationalisierenden Bewältigung des 'Phänomens' Jesus mittels historisierender Rekonstruktion einerseits und einem emotionalen und schicksalhaften Überwältigt-werden von ihm andererseits, wird ebenfalls bereits im 'Vorspiel auf dem Theater' in abstrahierter Form, als Auseinandertreten von Intention und Wirklichkeit, zeichenhaft präludiert: Sie begegnet in der inneren Gespaltenheit des Selbstmörders, der sich – hierin ganz der Kirilloff der „Dämonen“ – gegen Gott auflehnt und der doch nicht von ihm loskommt¹⁷. Sie wird greifbar im Übergang von seiner rationalistischen Apologie des Selbstmords zum tief gefühlten Bekenntnis des eigenen Unglücks¹⁸. Arcand läßt ihn dieses Bekenntnis mit den Worten des Starez Sosima konkretisieren als ein Leiden an Gott, dessen Ruf, je näher das nur theoretisch behauptete Nichts des Todes rückt, immer bedrängender vernommen wird.

Die besagte Grundspannung des Films bildet sich aber auch modellhaft ab in der Inszenierung des Passionsspiels. In der Kontrastierung eines versachlichenden, distanzierenden Kommentars mit bisweilen ausgesprochen emotionalisierenden, zum Teil schmerzhaft naturalistischen Spielszenen konkurrieren zwei Grundwege der Annäherung an Jesus miteinander. Die Publikumsreaktionen – eine Schwarze verwechselt das Spiel gar mit der Wirklichkeit und mischt sich handgreiflich ein – zeigen, daß der Weg über das Gefühl dem über die

Vernunft überlegen ist. Die Betroffenheit der Zuschauer widerlegt die wie eine Selbstverständlichkeit vorgetragene Behauptung des Kommentars, daß der Tod Jesu „nichts besonders“ war.

3.2 *Der 'inszenierte' Jesus des Passionsspiels*

3.2.1 Der Charakter der Inszenierung

Sicherlich geht es Arcand „nicht p r i m ä r um eine ausgefeilte Interpretation des Neuen Testaments“¹⁹. Sicherlich akzentuiert gerade die Daniel-Handlung die bleibende Gegenwärtigkeit und Bedeutung Jesu in unserer Wirklichkeit und überführt so im Film selbst die historisierende Rekonstruktion, die Abdrängung Jesu in die Geschichte, wie sie innerhalb des Passionsspiels erfolgt, als unzulängliche Reduktion. Dennoch ist es angezeigt – zumal wenn man sich dem Film von theologischer Seite nähert –, das von Arcand zwar mit kleinen Fragezeichen versehene, aber doch insgesamt mit sicheren Strichen gezeichnete Bild des historischen Jesus einer kritischen Würdigung zu unterziehen und auf seine Stimmigkeit zu überprüfen. Denn dieses Bild wird ja nicht nur dem Publikum des Spiels, sondern auch dem Kinopublikum mit der Geste des Authentischen präsentiert. Und wenn sich ein Film wie dieser permanent auf das Evangelium bezieht, dann muß er zumindest auch vom Evangelium her beurteilt werden, muß gesehen werden, inwieweit er dessen Sinngehalt erfaßt hat. Zudem gewinnt man aus den mit Arcand geführten Interviews den Eindruck, daß das, was sich im Passionsspiel manifestiert, sein eigenes Bild Jesu ist, und als solches dann auch Ergebnis gründlicher Nachforschungen ist²⁰, wie man sie von einem Ex-Studenten der Geschichtswissenschaften und früheren Dokumentarfilmer erwarten kann.

Die Jesusfigur wird nun bereits durch die Art der Inszenierung, in die sie gestellt ist, gedeutet. Die dramaturgische Konzeption ist die, daß sachlich-informierende (mitunter auch etwas zynische) Kommentare mit teils recht stilisierten, teils durchaus detail-realistischen Spielszenen kombiniert werden. (Wie illusionistisch die Inszenierung mitunter ist, spürt man zum Beispiel an den Reaktionen im Kino, wenn in der Kreuzigungsszene die Lanze in Jesu Seite gestoßen wird.) Allerdings zeichnet sich insofern eine zunehmende Abkehr von dem distanzierten Blick auf die biblische Erzählung ab, als im Gefälle der Bewegung zum Ende hin immer drängendere Appelle an das Publikum und sein Einfühlungsvermögen erfolgen. Das Publikum ist daneben auch als eine Art lebende Kulisse und 'unfreiwillige' Statisterie in das Spiel involviert. Die Inszenierung arrangiert nach Art der Evangelienharmonie Szenen aus der synoptischen Jesustradition zu vier „Stationen“, deren zweite als Rückblende in die anderen eingelegt ist (1. Jesus vor Pilatus; 2. Taten und Worte Jesu; 3. Golgotha; 4. 'Auferstehung'). Eine ausgesprochene Dominanz der Markuspassion, wie sie die Werbe-Litanei erwarten läßt, bestätigt sich nicht. Die am breitesten ausgespielte Sequenz, die Verhandlung vor Pilatus, folgt in ihrer Tendenz, den Prokurator zu entschuldigen, vielmehr ausgesprochen der johanneischen Linie²¹. Der wörtlich zitierte oder verbildlichte biblische Text wird nicht allein durch die Art der Inszenierung, sondern auch durch das Einmontieren bibelfremder Texte –

sei es aus der klassischen Literatur, seien es neu geschriebenen Passagen – aufgebrochen und interpretiert. Durch die wiederholte Aufforderung an das Publikum, zur „nächsten Station“ zu folgen, sowie durch manche Regieeinfälle (bei der mit Effekten aufgeäumten Wunder-Sequenz) gerät das Spiel mitunter in die Nähe eines etwas kuriosen Jahrmarktspektakels, einer Aufführung eines, wie es im programmatischen Prolog des Spiels heißt, „Märchen(s) des Orients (...) voller Rätsel und Mysterien“. Doch der zu Beginn angeschlagene ernstere Ton setzt sich zum Ende hin durch, und die Grundstimmung bleibt eine, die das Publikum betroffen machen kann, was vielleicht gerade aus der spannungsvollen Kombination des sachlichen Kommentars mit den eindringlichen Spielszenen rührt.

Die kinematographische 'Dokumentation' der Uraufführung bedient sich einer Vielzahl filmischer Mittel, besonders markanter Ellipsen und überraschender Perspektivenwechsel. Wie die zweite Aufführung, indem sie neues Szenen-Material bietet, verdeutlicht, wird dabei nicht nur hinsichtlich der Anschlüsse zwischen den einzelnen Szenen, sondern auch innerhalb derselben inhaltlich gerafft.) Dadurch erscheint die Aufführung erheblich dynamisiert, müsste sie doch 'real' allein aufgrund der wenigen Akteure und der deshalb notwendig werdenden häufigen Kostümwechsel um einiges schleppender und weniger eindrucksvoll vonstatten gehen.

3.2.2 Jeschua Ben Pantera

Grundlegend für den Duktus der gesamten Spielanordnung ist, daß in ihr der Jesus Christus des christlichen Credo auf die Dimension des Menschen Jesus reduziert wird. Seine Göttlichkeit wird zwar nicht explizit, aber doch unzweideutig bestritten. Die Schlüsse, die dem Zuschauer aus den angebotenen 'Fakten' zu ziehen übrig bleiben, sind zwingend vorbereitet.

Im Zentrum von Arcands 'Entmythologisierungs-Programm' steht die Leugnung der übernatürlichen Geburt Jesu Christi. Bereits bei seiner ersten Nennung im Prolog des Passionsspiel wird Jesus vorgestellt als „jüdischer Prophet Jeschua Ben Pantera“. Mit der These, Jesus sei nur „Prophet“ und nicht der Sohn Gottes, sondern der Sohn eines gewissen Pantera wird der „große Hauptsatz“ der jüdischen „Polemik“ gegen die Christen aufgenommen: „Jesus war ein Mensch, nicht mehr.“²². Näherhin begegnet hier eine in dieser Form erstmals in den (auf etwa das Jahr 178 n. Chr. zurückgehenden) Celsus-Zitaten bei Origenes schriftlich fixierte Tradition des westlichen Diaspora-Judentums²³. Die Bedeutung, die Arcand der These, Jesus verdanke seine Geburt einem Fehltritt Marias mit einem römischen Soldaten namens Pantera, beimißt, akzentuiert die Nennung dieses Pantera in der Werbe-Litanei, indem sie für 'Eingeweihte' von vornherein die spezifische christologische oder, besser, jesuanische Orientierung des Films signalisiert.

Im Talmud kam es zwar erst in späteren Überarbeitungsstufen (wohl frühestens Ende 4. Jhd.) zu einer Identifizierung einer älteren „Ben Pandera“-Figur mit Jesus²⁴, doch hat sich die für Christen äußerst anstößige Vaterschaftsbehauptung im Judentum später als fester Topos in der Auseinandersetzung mit dem Christentum erhalten. Sie wird selbst noch von Schalom Ben-Chorin vertre-

ten, der sich sehr um den Dialog zwischen Christen und Juden verdient gemacht hat. In typischer Weise rekurriert er auf die biblische Überlieferung selbst, um die These argumentativ abzusichern: „In dem zumindest distanzierten Verhältnis Jesu zu seiner Mutter (...) mag sich etwas von dem peinlichen Bewußtsein einer illegitimen Abkunft spiegeln. Jesus ehrt seine Mutter nicht und negiert seinen leiblichen Vater, da er offenbar um seine uneheliche und fremde (nicht jüdische) Herkunft wußte“²⁵.

Zu den Stellen, die in diesem Zusammenhang regelmäßig beigezogen werden, rechnet neben der harschen Zurechtweisung Marias bei der Hochzeit von Kana (Joh 2,4 a) und Jesu Worten über seine wahren Verwandten (Mk 3,33 ff.) besonders die im Film zitierte Passage aus der Perikope über die Ablehnung Jesu in Nazaret, in der Jesus von den Einwohnern nicht durch einen namentlichen Hinweis auf seinen Vater, sondern nur durch Nennung seiner Mutter identifiziert wird (Mk 6,3). Dies gilt im Judentum normalerweise als Index für eine uneheliche Geburt. Nun hat man allerdings auch christlicherseits schon lange erkannt und eingeräumt, daß Polemiken wie die „Ben Pantera“-These tatsächlich in der Regel „in offenbarem Zusammenhang mit der evangelischen Darstellung“ stehen, und wenngleich wohl nicht gerade „von ihr erzeugt“, so aber doch wenigstens von ihr einige Nahrung erhalten²⁶. Daß sich die Pantera-These von der biblischen Darstellung her argumentativ abstützen läßt, ist zunächst sicherlich ein Zeichen dafür, daß sie zumindest geschickt konstruiert ist, indem sie den Gegner 'mit den eigenen Waffen', sprich mit Aussagen seiner eigenen Glaubensurkunden, zu schlagen sucht. Die Plausibilität eines solchen 'Beweis'-Ganges schrumpft allerdings in dem Maß, wie sich die beigezogenen Textstellen auch überzeugend anders, gegen ihn interpretieren lassen. Und diesbezüglich braucht sich die christliche Exegese keineswegs 'bedeckt' zu halten, sondern kann sogar selbstbewußt die 'anstößigste' Lesart, die also, die eine uneheliche Geburt insinuiert, als die ursprüngliche annehmen²⁷. Man stellt sie in eine Reihe mit anderen Vorwürfen und Polemiken der Gegner Jesu, die in die Jesuserzählung aufgenommen werden – man denke nur an die Verspottung des Gekreuzigten! -, um sie dann spätestens vom Ende der Erzählung, von der Auferstehung her zu entkräften. Der im Film mit Mk 6,3 versuchte Schriftbeweis für die Pantera-Tradition läßt sich also nicht halten, er wird allerdings auch nur flankierend eingebracht.

Als Hauptstütze wird ein neuer archäologischer Fund vorgestellt – und er gab wohl auch den Anstoß, diese etwas angegraute These wieder aufzugreifen. Die entsprechende Information lautet: „Im Jahre 6 wird ein junger römischer Soldat von Kapernaum nach Germanien versetzt. Sein Marschbefehl wurde erst vor kurzem entdeckt. Er trägt den Namen Pantera“²⁸. Unmittelbar dieser Mitteilung vorangestellt ist die Bemerkung: „Die Juden warfen den ersten Christen vor, einem falschen Propheten zu folgen, dessen Geburt ein Ergebnis bloßer Hurerei sei. Jesus nannten sie 'Jeschua Ben Pantera' – 'Sohn des Pantera'.“ Ihr angehängt erscheint die jüdische Deutung der eben diskutierten Stelle Mk 6,3. Der Schluß, den das Publikum (in der Aufführung wie im Kino) daraus ziehen soll, ist unzweideutig, und ihn bestätigt der Zorn Pater Leclercs, als er seine Kritik des Stücks mit der Empörung über die Propagierung der These der unehelichen Geburt eröffnet und Daniel ihm inhaltlich nicht widerspricht.

Doch vom gelernten Historiker Arcand dürfte eigentlich eine genauere Recherche und sensiblere Interpretation des Quellenmaterial erwartet werden. Ohne größere Umstände hätte er wenigstens zwei Momente ermitteln können: 1) daß, wie gesagt, erst spät die talmudischen Pandera-Traditionen auf Jesus bezogen wurden, und 2) daß Celsus die Pandera-Tradition für seine Adressaten konkretisiert hat, indem er den „Pandera“ mit dem seinerzeit „geläufigen Soldatennamen Panther(os)“ identifiziert²⁹. Doch gehen wir einmal von der Annahme aus, die „revolutionären“ Textanalysen, die der Bibliker im Film anspricht, hätten ein weit höheres Alter der Traditionen ergeben³⁰ und der „Pantera“ des Marschbefehls sei des weiteren auch der in der Vaterschafts-These gemeinte: In einer engen, kommunikationsreichen Gesellschaft, wie es seinerzeit die jüdische war, ist die reale Existenz eines Pantera doch geradezu die Voraussetzung für das Funktionieren der Polemik. Und wenn dieser dann noch bereits zu einem so frühen Zeitpunkt, als Jesus etwa zehnjährig war und noch völlig unbedeutend schien, aus Palästina abberufen wurde, kommt dies der Polemik sehr zupass – konnte es den Abwesenden ja nicht mehr stören, wenn ihm ein Kind angedichtet wird. Die Benutzung des Namens eines Soldaten, der tatsächlich in Galiläa gelebt hat – und sich vielleicht gerade durch Frauengeschichten lokal 'einen Namen gemacht' hat – stützte die Behauptung, indem sie ihr die Aura des Historisch-Faktischen verlieh – ohne sie freilich deshalb wahrer zu machen.

3.2.3 Zum wissenschaftlichen Wert der 'akademischen' Exkurse und Kommentare innerhalb des Passionsspiels

Daß es Arcand mit der Recherche und der Interpretation von Forschungsergebnisse nicht allzu genau nahm, zeigt auch eine Reihe anderer Beispiele. Und doch sucht er den ins Passionsspiel eingebrachten Angaben einen ganz gegenteiligen Anstrich zu geben. Verschiedene Faktoren haben Anteil daran, daß alles, was im Spiel in Wort und Bild über den historischen Jesus ausgesagt wird, einen hochwissenschaftlichen 'Touch' erhält: einmal der sehr belehrende Sprachgestus der Kommentare, die den Eindruck erwecken, alles in ihnen wäre aktueller, gesicherter Forschungsstand; dann die Einstellungen, die Daniel beim Studium der Fachliteratur zeigen; besonders aber die Szene, in der Daniel Kontakt aufnimmt mit einem Professor der Bibelwissenschaften, der ihm mit dem Hinweis auf angeblich sensationelle computergestützte Textanalysen des Talmud vertraulich Dokumente zusteckt, und diese sollen so grundstürzend sein, daß, würde er als der Informant bekannt, seine von der Kirche abhängige berufliche Existenz gefährdet wäre. (Unweigerlich denkt man bei den Unterlagen an eine Kopie des Pantera-Grabungsberichts – er wäre dann allerdings ohnehin bereits publiziert). Der bibelwissenschaftlich nicht vorgebildeten Zuschauer (im Film wie im Kino) wird den gebotenen Informationen deshalb mit einigem Vertrauensvorschuß begegnen. Und es wäre für ihn auch, selbst wenn er dies wollte, unmöglich, die anerkannten wissenschaftlichen Erkenntnisse (oder zumindest ernsthaft diskutierten Thesen) von gewagten Interpretationen, von Mußmaßungen, ja mitunter schlichtweg falschen Informationen zu unterscheiden. Das Gros des Publikum hat keine Chance, der Manipulation zu entkommen.

Arcands Angaben werden in dem Maße unsauberer, als es um Sachverhalte geht, die eine gründlichere bibeltheologische Vorbildung verlangen. Auf die Brüchigkeit der Fundierung seines Jesusbildes wird der Bibliker schon bei inhaltlich nicht relevanten Ausrutschern aufmerksam: So gibt z. B. Mireille vor, sie würde von einem Laptop-Monitor den Text von Mk 6,3 lesen; doch statt des griechischen Textes flimmert dort die hebräische Quadratschrift. Oder: Wie ein selbstverständliches Elementarwissen wird angegeben, die Jesustraditionen seien „hundert Jahre nach seinem (Jesu) Tod“ gesammelt worden. Dabei lag mit dem Markus Evangelium bereits um das Jahr 70 n. Chr., also nur ca. 35 Jahre nach diesem Datum, das erste Evangelium vor; und der Beginn der frühen mündlichen und zum Teil auch schon schon ersten schriftlichen Teilsammlungen reicht sicher noch um Jahrzehnte weiter zurück³¹. Ferner: Zwar wird mit der Bemerkung „Es ist bekannt, daß Bewunderer lügen, sie beschönigen“ zurecht der Charakter der Evangelien als Bekenntnisschriften mit stark kerygmatischem Impetus anvisiert, doch die Gleichsetzung der Profilierung der Bedeutung Jesu im Glauben mit der pejorativen Vokabel „Lüge“ verzerrt die Dinge ebenso wie das Stichwort „Beschönigung“: Die Botschaft des Christentums blieb eben dennoch, wie es ein fast sprichwörtlich gewordenes Pauluswort sagt, „den Heiden eine Torheit, den Juden ein Ärgernis“. – Es soll hier aber nicht beckmesserisch eine derartige Reihe fortgesetzt werden. Denn wichtiger als solche Laxheiten ist der Umstand, daß allenthalben eine sehr inkonsequente Haltung gegenüber der Jesusüberlieferung waltet: Ein dezidiert historisch-kritischer Zugang wechselt mit einem eher naiven, d. h. wortwörtlichen Verstehen der biblischen Texte. Andererseits nimmt man sich aber auch wieder die Freiheit, den Wortlaut so abzuändern, daß er besser zur Generaldeutung paßt – sei es durch offenkundiges Einmontieren längerer fremder Texte, sei es (und das ist problematischer), daß die biblischen Worte Jesu verändert werden. So wird zum Beispiel bei der Szene über das Messiasbekenntnis – vgl. Mk 8,27-30 – das Verbot Jesu, von ihm als dem Christus zu reden, sichtlich mit Blick auf die Pantera-These mit einer in dieser Form biblisch nicht – und erst recht nicht an dieser Stelle – erfolgenden Selbstprädikation „Ich bin der Menschensohn“ verkoppelt³². Inwiefern dieses merkwürdige Schwanken inhaltlich für das Proträt Jesu folgenreich wird, sei an zwei thematischen Komplexen verdeutlicht; an Wunderwirken und Auferstehung.

3.2.4 Die Wunder Jesu

Gegen die biblische Überlieferung werden die Wunder Jesu seiner Predigt³³ (auch in der Handlungsfolge) vorgeordnet. Bei der Aussage: „Seine Wunder waren wahrscheinlich populärer als seine Botschaft“ wird ebenso unbefangen und unterschiedslos von der Historizität der Wunder ausgegangen wie bei der anschließenden, durch die wörtlich-naive Umsetzung stark 'magie-trächtige' Inszenierung dreier, wohl prototypisch verstandener Wunder: dem Seewandel, einer Blindenheilung (dem 'magischen' Heilgestus mit Speichel nach ist sie in der Nähe von Mk 8,22 ff. zu suchen) und der stark gerafften Erweckung der Tochter des Jairus (darauf weist das „Talita kumi“ hin – vgl. Mk 5,41 -, das jedem, der mit dem Aramäischen nicht vertraut ist, wie eine Zauberformel erscheinen muß). – Wesentlich zurückhaltender und nicht als selbständiges Wunder, sondern eingebettet in einen Redezusammenhang, wird dagegen das „Brotwunder“

inszeniert: nicht als Vermehrung, sondern als Akt des solidarischen Teilens des Vorhandenen (ähnlich wie in Roberto Rossellinis „Der Messias“). Ein vertieftes Verständnis der Wunderberichte als theologische Interpretamente der Person Jesu in ihrer Bedeutung ist nicht auszumachen.

Stattdessen werden die Wunder als eben solche 'klassische' Schauwunder vorgestellt, denen sich Jesu in seiner Ablehnung der Zeichen-Forderung (vgl. Mk 8,11-13 par) ausdrücklich verweigert hat. Dann ist es aber natürlich ein Leichtes, die Wunder Jesu nivellierend in eine Reihe mit den Aktionen von anderen, wie es kommentierend heißt, „Propheten, Scharlatanen und Magiern“ zu stellen, von denen seinerzeit „der Orient voll war“. Nachdem sich „Simon der Magier“ effektiv-'explosiv' in Szene gesetzt hat und ein anderer Prahler auf Flügeln entchwunden ist, meint die Kommentatorin: „Jesus war auch ein Magier“ und fügt 'erklärend' – wieder in unkritischer Aufnahme eines anderen Motivs der Pandera/Panther(os) – und 'Ben Stada'-Tradition³⁴ – hinzu: „Es heißt, er habe seine Kindheit in Ägypten verbracht, der Heimstatt der Magie.“

Als erstes „Zeichen“ geht nach der so erfolgten zeitgeschichtlichen Kontextuierung der Wunder Jesu der „Seewandel“ über die Freiluft-Bühne – illusionistisch-historisierend, auf den Effekt hin und nicht von der Bibel her inszeniert. Nicht anders denn als ein via Sensation den Glauben förmlich erzwingen wollendes Schauwunder ist es zu verstehen, wenn Jesus völlig unmotiviert aus dem Boot steigt und davonschreitet, statt daß die Bewegung über das Wasser – wie es übereinstimmend in den biblischen Berichten der Fall ist (vgl. Mk 6,45 ff. par) – durch ein Vorausfahren der Jünger, während Jesus noch eine Weile am Ufer zurückbleibt, erzählerisch aus einer Situation begründet wird. Dem anschließenden Seewandel des Petrus ist durch die (freilich von der Pantera-These her angezeigte) Eliminierung des ihn abschließenden Bekenntnisses zu Jesus als dem „Sohn Gottes“ (Mt 14,33) die theologische Sinnspitze, von der her eigentlich die ganze Erzählung gelesen werden müßte, abgebrochen. Von der religiösen Dimension bleibt lediglich Jesu Konstatierung der Glaubensschwäche des Petrus.

3.2.5 'Auferstehung'

Um die eigenartigen Wechsel in Arcands Interpretation der Auferstehung nachvollziehen zu können, bedarf es diesmal einer etwas genaueren analytischen Deskription der Sequenz. Die 'Auferstehung'-Sequenz handelt in einem langgestreckten Gewölbe unter der Kirche – die Semiologie des Raumes macht sich bemerkbar. Gleich zu ihrem Beginn wird die Distanz zur lehramtlichen Formulierung des Osterglaubens markiert. Gegen die Vorstellung des 'dritten Tages' steht der einleitende Situationsbericht: „Er war schon lange tot; fünf, zehn Jahre oder mehr. Seine Jünger hatten sich zerstreut, enttäuscht, verbittert und ohne Hoffnung.“ Die Stimmung der Verzweiflung und Resignation wird durch einen Ausschnitt aus dem berühmten monologischen Nachdenken Hamlets über den Tod³⁵ vertieft. Hamlets Gedanke am Ende des Zitats, daß aus dem Bezirk des Todes „kein Wanderer wiederkehr“, wird in der ihm folgenden kerygmatischen Ansage der Auferstehung Jesu aufgenommen und korrigiert: „Kein Wanderer außer einem, außer ihm!“ Unmittelbar damit setzt erneut das

hymnisch-jubilierende Gesangsthema ein, das bereits das Wunder des Seewandels untermalt hatte; vom Dunkel des Vordergrunds springt die Kamera um auf eine bildfüllende Einstellung des Gitters am Ende des tiefen Raumes, das von strahlender Helligkeit überflutet wird. Ein Tor in diesem Gitter wird aufgestoßen und eine zunächst nicht zu identifizierende Gestalt läuft durch es hindurch. Auf drei Zeichenebenen wird so die Auferstehung Jesu bedeutet: im wortsprachlichen Code der Aussage, im visuellen Code der österlichen Lichtsymbolik und – zugegeben eine freiere Assoziation – im aktionellen Code des Aufreißens des Tores, das die Durchbrechung der Schranken des Todes konnotiert. Die letztgenannte Zeichenebene wird allerdings gleich wieder aufgelöst, indem die nach vorne laufende Figur als eine der Frauen kenntlich wird, die am „ersten Tag der Woche“ (Lk 24,1) zum Grab gekommen waren. Als sie atemlos, enthusiastisch einem Jünger ihre Begegnung mit dem Auferstandenen erzählt, findet sie damit – wie im biblischen Bericht (vgl. Lk 24,11) – keinen Glauben. Als „Unsinn“ wird qualifiziert, wenn sie ihre Erfahrung des Christus Praesens beschwört: „(...) plötzlich habe ich gespürt, daß er es war. Er hat mit mir gesprochen, er war gegenwärtig, er war da.“ Der ungläubige Jünger wird aber unmittelbar darauf eines Besseren belehrt: In der nächsten Szene, welche die Emmaus-Erzählung (Lk 24,13-35) aufnimmt, begegnet ihm und seiner Begleiterin der Auferstandene und sie erkennen ihn beide am Brotbrechen. Anders als bei Lukas entzieht sich ihnen Christus im Moment des Erkennens nicht, sondern läßt sich sogar umarmen – ein Nachhall des Thomas-Motivs (Joh 20,27)?

Nach diesen Spielszenen wird zurück in den Kommentar gewechselt: Abermals wird dabei das Auferstehungsgeschehen etliche Jahre nach dem Tod Jesu datiert³⁶, ansonsten aber fügt sich die Erläuterung inhaltlich durchaus in die katholische Tradition: „Allmählich waren viele überzeugt, daß er wieder da sei. Doch sein Körper war verändert. Viele erkannten ihn nicht – im ersten Moment. Aber schließlich glaubten sie alle, daß er da sei, mitten unter ihnen.“ – Mit dem Hinweis auf die überwältigende Wirkmächtigkeit des Auferstehungsglaubens, darauf nämlich, daß ihr „Glaube so tief war, daß sie bereit waren, dafür zu sterben“, wird schließlich noch ein häufig angeführtes Argument für die Wirklichkeit der Auferstehungserfahrung eingebracht. Das deutende Referat der Glaubensentwicklung findet seinen ersten Abschluß mit dem Rekurs auf die „unerschütterliche Überzeugung“ der frühen Christen: „Jesus hatte den Tod besiegt und erwartete sie in seinem Reich.“

Dann aber nimmt der Kommentar eine Wende, die nur im ersten Moment überraschend ist, tatsächlich aber vom vorangegangenen Entwurf des Jesusbildes gefordert ist: In Abhebung von der eben zuvor erfolgten Bilanzierung des Auferstehungsglaubens erfährt dieser nun doch eine symbolisch-psychologische Interpretation. In lehrhaftem Ton wird folgendes als Fazit vorgetragen: „Sie (die Vertreter der o. a. Überzeugung, d. Verf.) verkörpern die Hoffnung, das irrationalste Gefühl des Menschen, und zugleich das unausrottbare. Das Geheimnis der Hoffnung, die das Leben erträglich macht. Ohne sie wären wir verloren in einem rätselhaften Universum.“ Der letzte Satz schlägt den Bogen zurück in das Synchronistionsstudio, in dem Rene den Text zu einem Kosmogonie-Film sprach, und konfrontiert damit das Sein aus dem Glauben mit der naturwissenschaftlichen Weltdeutung. Die Unzufriedenheit mit der letztgenann-

ten, die Rene seinerzeit geäußert hatte, kann also in der Annahme der christlichen Hoffnung überwunden werden.

In einer optischen Metapher thematisiert sogar der Abspann des Films nochmals diese universal-kosmologische Dimension der Auferstehung. So wird der Kinogänger entlassen, falls er – derartige Semantisierungen bis in den Abspann hinein kaum gewohnt – ausgeharrt hat: Die dunkle Mauer im U-Bahnhof, über die die Kamera horizontal fährt und vor der die Titelei abrollt, gewinnt plötzlich räumliche Tiefe und erscheint – den Kosmologie-Film nunmehr bildlich zitierend – wie das All. Wie um in dieses ein durchkreuzendes, ein ihm einen neuen Richtungssinn gebendes Ereignis einzutragen, wechselt die Kamera in eine vertikale Bewegung – in der religiösen Semiotik des Raumes, in die Bewegung der Auferstehung. Langsam steigt das Objektiv aus der Tiefe der U-Bahn, dem Ort des Todes (von Daniel) nach oben, fährt – in einer nicht logischen, sondern allein zeichenhaften räumlichen Ordnung – durch die mittels ihrer Glasfenster repräsentierte Kirche, bricht an der Golgota-Stelle des Passionsspiels an die Oberfläche, um dann in der SchlußEinstellung die leeren Kreuze wie eine mahnende Erinnerung gegen die Lichter der Großstadt und das Rot, mit dem 'ein neuer Morgen' heraufdämmt, abzuheben. Kreuz und Auferstehung sind aus dem Raum der Kirche ausgezogen.

Doch obgleich solchermaßen selbst das Ende des Films eine visuelle Reminiszenz an die elementare christologische Bewegung von Abstieg und Aufstieg konfiguriert, wie sich diese etwa im Philipperhymnus (besonders Phil 2,8 f.) verdichtet, bleibt die dominante Deutung der Auferstehung diejenige, die in ihr einen Ausdruck und ein bleibendes Symbol der Hoffnung sieht. Mit dieser Auffassung erfolgt zweifelsohne gegenüber dem 'orthodoxen' Verständnis eine Engführung, aber Arcand verläßt damit keineswegs den Raum der theologischen Diskussion. Nähert sich sein Film als Ganzes der vom 'Menschen' Jesus her entworfenen „Theologie von unten“³⁷, so reiht er sich speziell mit seinem Verständnis der Auferstehung in jene Tradition der (v. a.) protestantischen Theologie ein, die sich mit Namen wie Blutmann, Braun oder Sölle verbindet, und welche die 'Auferstehung' als ein Weitergehen der „Sache Jesu“ begreift und die christliche Theologie von daher zuvorderst als eine „Theologie der Hoffnung“ (J. Moltmann) zu begründen sucht. Den protestantischen Theologen hat man dabei stets denselben Vorwurf gemacht, den man auch gegen Arcand erheben könnte: daß sie, aufgipfelnd eben im nur zeichenhaften Verständnis der Auferstehung, den „Christus“ aufgeben und einem 'Jesuanismus' huldigen. Trotz ihrer Akzentuierung des Menschen Jesus sind aber gerade sie es, die die Radikalität des Anspruchs Jesu und seinen drängenden Ruf in die Entscheidung neu ins Bewußtsein gehoben haben. Das Ende des Passionsspiels zeigt, daß auch Arcand der Ansicht ist, daß eine 'menschliche' Sicht Jesu den Anspruchscharakter seiner Botschaft nicht aufhebt: In eindringlichen Schlußappellen, die noch durch räumliche Annäherungen an das Publikum und intensive Blickkontakte mit ihm verstärkt werden, wenden sich die Akteure an die Zuschauer. Sie wiederholen das alles in sich schließende Liebesgebot und rufen in die Entscheidung für ein Leben nach dem Vorbild Jesu: „Folgt ihm nach auf seinem Weg!“ – Und Arcand gibt ja schließlich dann selbst ein Beispiel solcher Nachfolge, einer Nachfolge, die nicht unbedingt ihrer selbst bewußt sein muß, um wahr zu sein: In der Figur des Daniel.

3.3 *Jesuanisches in der Figur des Daniel*

3.3.1 Transfiguration der Vita Jesu

Die Geschichte Daniels ist weit davon entfernt, „maßstabgetreue Übertragung der Leidensgeschichte Jesu“³⁸ zu sein. Sie gleicht eher einem Palimpsest, hinter dem die biblische Jesuserzählung durchscheint, zunächst unscharf, dann mit zunehmend klareren Konturen. Bereits in Daniels äußerer Erscheinung, in seinem Lebenslauf und in seinen Wesenszügen finden sich unübersehbare Jesus-Analogien³⁹: Den ganzen Film über und auch als einzige Figur ist Daniel weiß (in verschiedenen Schattierungen) gekleidet – in der Grundfarbe also, in der in der traditionellen Ikonographie der Erlöser erscheint. Mit seinen dreißig Jahren hat er etwa das Alter Jesu zu Beginn seines öffentlichen Wirkens. Wie bei Jesus ist von seiner Herkunft und Vergangenheit, das heißt der Zeit vor den im Film geschilderten Aktivitäten, wenig bekannt. Außer vom erfolgreichen, preisgekrönten Abschluß der Schauspielschule erfährt man nur von Reisen, darunter ein längerer Aufenthalt in Indien, just in dem Land, das nicht nur die Vorstellung ausgeprägter Spiritualität konnotiert, sondern in dem auch die neutestamentlichen Apokryphen und, in ihrem Gefolge, die neuere esoterische Literatur Jesus auftreten lassen. Von Daniels Eltern und Verwandten oder seinem Heimatort wird nichts mitgeteilt. Er hat sich anscheinend aus allen familiären Bindungen gelöst und führt mit bescheidensten Mitteln ein Wanderleben ohne festen Wohnsitz, wie es beides auch Jesus charakterisiert. Dem lokalen Zentrum der Jesusbewegung im Haus eines der Jünger (Petrus in Kafarnaum), korrespondiert im Film die Wohnung der 'Jüngerin' Constance, die die Gruppe wiederholt räumlich vereint.

Daniel nähert sich nicht nur äußerlich, in seiner feingliedrigen Statur und seinen weichen, von einem leichten Bart 'umflorten' Zügen, dem bekannten (immer etwas kitsch- und klischeegefährdeten) nazarenerhaften 'Weichbild' von Jesus⁴⁰. Auch sein Verhalten anderen Menschen gegenüber zeichnet sich durch Sanftmut und Offenheit aus. Typisch jesuanisch ist er frei von Vorurteilen und bringt selbst offenkundigen (das heißt wenigstens in der geltenden Ordnung so definierten) 'Sündern', wie dem Priester Leclerc, der im Bruch des Zölibatsversprechens lebt, Verständnis entgegen. Er kann aber durchaus (wie bei der Austreibung der Werbeleute) in 'heiligen Zorn' geraten und Kompromißlosigkeit zeigen, wenn es um das Verfolgen des eingeschlagenen Weges, um die Realisierung der 'Passion' geht. Dieser Weg, das Durchtragen der Aufgabe also, zu der er einmal berufen worden ist und die er mit seiner eigenen Überzeugung gefüllt hat, treibt die Handlung des Films voran und wiederholt dabei in seinen Hauptstationen den Spannungsbogen der Jesusgeschichte: 'Erfolg', 'wachsende Gegnerschaft', 'Tod' und (bei Daniel freilich nur in einem profan-zeichenhaften Sinn) 'Auferstehung'.

Die Daniel-Handlung ist durchsetzt von (mehr oder weniger freien) Nachgestaltungen von Ereignissen der Evangelienerzählung beziehungsweise von Anspielungen an sie: Wie wir dargelegt haben, wird der 'bibelfeste' Kinogänger schon zu Beginn des Films den Täufer und den Judas erkennen und dann Zeuge der Berufungen. Dabei sind, das sei hier noch ergänzend vermerkt, die beiden männlichen 'Jünger' in gewissen Sinn ebenfalls 'Fischer': die Medien-

branche, in der sie arbeiten, ist es, die heute die Netze spannt, jetzt freilich, um die Menschen selbst zu fangen, wobei sie diese aber, wie die Werbefrau einmal zynisch meint, eher für dressierbare Tiere einer kaum gehobenen Spezies nimmt. Von den berufenen Frauen nimmt die eine, Mireille, indem sie ihren Körper vermarktet, den biblischen Typ der Prostituierten auf; in Constance dagegen, die durch ihre Liaison mit Leclerc Anteil am Bruch des (dem Eheversprechen kongruenten) Zölibatsversprechen hat, transformiert sich die biblische Ehebrecherin.

Die Überlagerungen mit der Jesusgeschichte werden mit dem Fortschreiten der Handlung derart deutlich, daß es hier genügen kann, die wesentlichen Momente in knapper Form zusammenzustellen: Daniel gerät in ein wachsendes Spannungsverhältnis zur religiösen und (nach der 'Austreibung') dann auch staatlichen Autorität; wie Jesus vor Pilatus macht Daniel vor dem weltlichen Richter keine Anstalten, die gegen ihn erhobenen Vorwürfe zu entkräften; er begegnet dem 'Versucher' in Gestalt des Anwalts und Künstler-Agenten, der ihn mit der Aussicht auf gesellschaftlichen Aufstieg, auf Frauen und Macht („Ihnen könnte die Stadt gehören, wenn sie nur wollen“) verlocken will⁴¹; Daniel weicht dem sich zuspitzenden Konflikt mit der Kirche nicht aus, obwohl er einen Moment den Unsicher-Werdens, sein 'Ölberg'-Erlebnis hat, als er mit den Gefährten das letzte gemeinsame 'Abendmahl' im Kirchpark auf den Hügeln über der Stadt einnimmt – das Menü: (Pizza-)Brot und Wein. Ein erster Höhepunkt der Angleichung ist dann Daniels (Beinahe-)Tod durch das Kreuz. (Der Unfall hätte sich, nebenbei bemerkt, dramaturgisch sicher besser als mit einer ausgesprochen slapstickartigen Rammaktion inszenieren lassen; vielleicht wollte Arcand aber auch durch die Plötzlichkeit des Umschlagens der Heiterkeit die Betroffenheit steigern.) Daß die männlichen Mitakteure wie gelähmt sind und nur die Frauen sich um Daniel kümmern und mit ins Krankenhaus fahren, nimmt die Motive der Jüngerflucht und des mit ihm kontrastierenden Ausharrens und Handelns der Frauen auf.

Das Geschehen im überfüllten Krankenhaus, in dem kein Platz für Daniel ist und in dem sich niemand um ihn kümmert, kann einmal als Anspielung auf das Motiv der Herbergssuche gelesen werden – in der Lebensgeschichte transponiert an die der Geburt entgegengesetzten Stelle des nahen Todes. Zum anderen variiert es das Gleichnis von „Barmherigen Samariter“ (Lk 10, 30-37). Diesmal sind es allerdings die Christen – St. Markus ist Patron der Klinik –, die als die 'Rechtgläubigen' den Notleidenden im Stich lassen, wogegen sich später die Juden – sprich: das Personal im jüdischen Krankenhaus – ohne wenn und aber des Schwerverletzten annehmen. Auf der Wegspur Jesu, der gerade bei seinem „descensus ad inferos“ das Menschsein am tiefsten angenommen hat, erreicht Daniels Imitatio bei seinem 'Abstieg in die Unterwelt' der U-Bahn ihren Höhepunkt, wird sie zur (subjektiv-halluzinierten) Identificatio. Um die Angleichung zu unterstreichen, schreckt Arcand dann nicht einmal vor einer Übertragung der in der Bibel den Tod Jesu deutenden Begleitwunder (vgl. Mt 27,45. 51 ff.) zurück und kommentiert Daniels Tod durch einen Schnitt auf die von einem heftigen Gewitter heimgesuchte Kreuzigungsstätte des Passionsspiels.

Glücklicherweise verzichtet er dann aber auf eine direkte Transposition des Geheimnisses der Auferstehung – sie hätte freilich ohnehin nicht mit seinem Jesusbild harmoniert. Selbst wenn er sich also nicht in einem theologischen Sinn „an einer Deutung der Wiederauferstehung“⁴² versucht, thematisiert der Film doch auf zweifache, auch in der Montage miteinander kontrastierte Weise ein Leben über den Tod hinaus: im Fortleben Daniels auf einem Pfad, der 'neues Leben' spendet (Organtransplantation), und einem, der in der Institutionalisierung des Andenkens an den Toten (Theatergründung) den Weg der Kirche bezeichnet. Und dieser zweite Weg ist denkbar negativ konnotiert, indem er auf die Initiative des 'Versuchers' zurückgeführt wird und mit dem Motiv der kommerziellen Rentabilität und der beginnenden Hierarchisierung (Präsidentenschaftsangebot an Martin) den Verrat der Anliegen Daniels und der zuvor praktizierten herrschaftsfreien Gemeinschaftlichkeit anzeigt.

Bei der Vielzahl der Parallelen stellt sich natürlich die Frage, wie Daniel selbst sein Verhältnis zu dem von ihm dargestellten Jesus begreift. War Daniel eingangs bei seiner Begegnung mit dem Smerdjakow-Darsteller noch etwas unsicher hinsichtlich seiner neuen Rolle, so verteidigt er sie später im Gespräch mit der Gerichtspsychologin gegen ihre Spitzen und gibt damit ein gewachsenes Einverständnis mit Jesus zu erkennen – nicht nur im Bereich seiner Theaterarbeit. Emotional werden seine Charakterzüge, wie wir sie oben skizziert haben, dazu beitragen, daß er Jesus mit jener Intensität spielen kann, wie sie ohne eine (gewisse) Identifikation mit der Rolle unmöglich wäre. Sein gegen die distanzierenden Kommentare stehendes Spiel ist so fesselnd, daß immer wieder die Illusionierung die Oberhand gewinnt und am Ende echte Betroffenheit herrscht. An mehreren Stellen hat man den Eindruck, daß die Identifikation das Maß, das von einem Schauspieler erwartet werden kann, übersteigt. So bleibt Daniel etwa in der zweiten Vorstellung auch nach dem Abwandern der Zuschauer am Kreuz hängen, wie in einer körperlichen Meditation des Todes Jesu, und die Polizisten müssen ihn förmlich aus ihr 'aufwecken'. – Bei dieser Aufführung flicht Daniel in Jesu „Worte gegen die Schriftgelehrten“ auch ein „Monsignore und Eminenz“, adaptiert den biblischen Text also an die seine eigene, aktuelle Situation. Aber eine derart bewußte Aneignung der Jesustradition ist nur von situativer Bedeutung und bleibt aufs Ganze ein partikuläres Geschehen. Wenn sich Daniels Imitatio Jesu von ihm selbst unbemerkt vollzieht, steht das freilich in einer gewissen Spannung dazu, daß er als Regisseur und Darsteller mit der Jesusgeschichte gut vertraut und von daher für die Parallelen in seinem eigenen Geschick sensibilisiert sein müßte.

Auch Daniels Freunde, deren Leben sich doch durch die (Wieder-)Begegnung mit ihm sehr verändert, nachdem er sie mit seiner in Sanftmut gewandeten 'Vollmacht' berufen hat, werden der Imitatio nicht gewahr. Einzig Mireille, die „am meisten erlöste“ (Arcand), die seinem Ruf am konsequentesten folgt und nicht nur die radikalste Umkehr vollzieht, sondern diese auch bis zum Ende durchhält, einzig sie scheint etwas von dem Besonderen, das Daniel umgibt, zu ahnen, obgleich auch sie nur ironisch darauf anspricht: Auf dem Heimweg von der Uraufführung zitiert sie Daniel gegenüber gestisch das Weinangebot aus der Kreuzigungsszene und versucht ihn mit der zweimaligen, scherzhaften Anrede als „unser kleiner Jesus“ aus seiner Nachdenklichkeit zu reißen⁴³. Wenn Mireille

dann aber am Ende des Films, in der letzten Szene vor dem Abspann, kaum zufällig eben diesen Weg erneut geht, wird sie sich dieser ihrer Worte erinnern, und sie müssen ihr nunmehr, nachdem sie Zeugin der Predigt und des Todes von Daniel wurde und mit ihm in der U-Bahnstation zu einer Pieta vereint war, ganz anders gefüllt erscheinen.

Es ist für den Film sicher kein Nachteil, ja macht vielleicht gerade einen Teil seines Reizes aus, daß darauf verzichtet wurde, daß sich Daniel (wie etwa Buñuels Priester „Nazarin“, in dem gleichnamigen mexikanischen Film aus dem Jahr 1958) auch selbst noch bewußt in die Nachfolge Jesu begibt. Dies hätte im Rahmen der vorliegenden Konzeption die Fabel doch arg direkt und damit jeglichen denkerischen Mitvollzug des Zuschauers überflüssig machen können. Auch in der jetzigen Form ist ein Kinogänger, wenn er das Evangelium nur einigermaßen kennt, mit der Rekonstruktion der Imitatio nicht überfordert. Das Gros der Kinogänger findet hinreichend viele und deutliche Hinweise, und es muß ja auch, um das Prinzip zu erkennen, nicht alles entschlüsseln. Theologisch versiertere Zuschauer können die vielen verdeckteren Anspielungen vielleicht sogar in die Gefahr bringen, daß sie den Film als bloß intellektuell-spielesches Wiedererkennung-Puzzle verfolgen.

Und dennoch traut Arcand seiner Konstruktion und den Fährten, die er in ihr gelegt hat, nicht ganz und meint zur Sicherstellung noch einige überdeutliche Bilder, wie etwa das Realsymbol des auf dem Operationstisch 'gekreuzigten' Daniel, einbringen zu müssen. Wohl in Erwartung auch eines mit der christlich-biblichen Tradition kaum mehr vertrauten Publikums schützt er sein Werk schließlich noch durch die Wahl des Titels vor Mißverständnissen. Als „Jesus von Montreal“ weist Arcand Daniel endgültig und unzweideutig als den aus, der den Menschen dieser Stadt zum 'Jesus' wird. Und mit diesem Titel und der in ihm signalisierten neuen 'Ver-Ortung' der Jesusgeschichte stellt er sich zugleich in eine spezielle Tradition innerhalb des breiten Stroms von literarischen und filmischen Werken, die sich um eine Aktualisierung des Evangeliums bemühen: in ein Sub-Genre, das man mit 'Jesus in den Städten' überschreiben könnte⁴⁴.

3.2.2 Aktualisierende Transformation der Botschaft Jesu (am Beispiel der Kirchenkritik)

Nicht allein wichtige Stationen von Jesu Vita, sondern auch Kerngedanken seiner Botschaft verwandelt Arcand in gegenwartsbezogener Auslegung und Entfaltung in die Danielhandlung hinein. Besonders drei Momente werden dabei ausgeführt: 1) Die besondere Zuwendung Jesu zu den Frauen (und umgekehrt) bildet sich ab im Verhältnis Daniels zu den beiden Schauspielerinnen. 2) Die gegen Reichtum und Ausbeutung gerichtete Zeitkritik Jesu wird aktualisierend konkretisiert in einer amüsant-sarkastischen, manchmal allerdings in der Tat etwas „plakativen“⁴⁵ Satire der westlichen Konsumgesellschaft und ihrer Kulturindustrie⁴⁶. 3) Jesu Kontroversen mit den religiösen Autoritäten seiner Zeit verwandeln sich in Kirchenkritik.

Die christlichen Kirchen – hier ist es speziell die katholische – des Verrats der Ideale Jesu zu bezichtigen und sie als die Erbhalter jener Kräfte vorzustellen,

die Jesus einst ans Kreuz gebracht haben, ist ein alter Topos der Kirchenkritik. Auf ihn wird bereits eingangs des Films mit der indirekten „Großinquisitor“-Anspielung verwiesen, und er bleibt das gesamte Geschehen über präsent: Der Tod Daniels variiert im Kleinen das Schicksal Jesu, insofern beide als Erneuerer antraten und mit der konsequenten Verwirklichung ihres Auftrags den 'Mächtigen' im religiösen System immer unerträglicher wurden.

In Verbindung damit definiert Arcand Kirchengeschichte als Machtgeschichte, und Machtgewinn und -erhalt als das bis heute wirksame *Movens* dieser Geschichte. Der Abfall von Jesus beginnt für Arcand mit der Institutionalisierung des Gedächtnisses an ihn, und er hat ihn, wie gesagt, mit der Theatergründung im Epilog des Films gleichnishaft thematisiert. Die folgenden Etappen der Kirchengeschichte werden innerhalb der kommentierenden Teile des Passionsspiels anhand signifikanter Verschiebungen innerhalb der christlichen Ikonographie schlaglichtartig beleuchtet: am Aufkommen des Macht symbolisierenden Bartes in den frühbyzantinischen Christusmosaiken und am verzögerten Beginn der Kreuzigungsdarstellung, der implizit damit in Verbindung gebracht wird, daß die Gläubigen über die (Ehr-)Furcht vor dem Tod Christi auch seinen Stellvertretern auf Erden mit der entsprechenden Haltung begegnen sollen⁴⁷. Die Gegenwart der Kirche – und damit sind wir in der Daniel-Handlung – steht dann ganz im Zeichen der durch die allgemeine Glaubenskrise, durch das „Verschwinden der Religion“ (Arcand), intensivierten Bemühungen um die Sicherung des kirchlichen Einflusses. Die aktuell noch bestehende Macht der Kirche leitet Arcand einmal von ihrer ungebrochenen ökonomischen Potenz her, welche sie freilich wiederum nur besitzt um den Preis eines Pakts mit den Reichen und Mächtigen, mit der „besten Gesellschaft“, die im Verwaltungsrat das Sagen hat und auf die Leclerc Rücksicht nehmen muß. Die aus der wirtschaftlichen Macht resultierende Kraft zur Unterdrückung abweichender, ihr eventuell gefährlich werdender Meinungen illustriert auch das ängstliche Verhalten des Biblikers, dessen Fakultät ganz von der Kirche getragen ist. Zum anderen begründet der Film die Macht der Kirche aus ihrem Reichtum an noch funktionstüchtigen 'Produktionsmitteln' des Trostes und der Vertröstung. In der Auseinandersetzung vor der letzten Vorstellung wird der Priester, indem ihn Arcand Devotionalienkitsch und Beichte als kostengünstigen Drogen- und Psychiatrieersatz verteidigen läßt, unfreiwillig selbst zum Kronzeugen für das Marxsche Theorem von der Religion als „Opium“. Wenn Leclerc daneben in dieser (inhaltlich etwas überfrachteten) General-Tirade auch den historisch-kritischen Zugang zur Bibel als Demontage des Jesus, den das Volk (besonders die Armen und Kranken) brauche, ablehnt, dann wird er darin vom Film selbst widerlegt: von der einfachen Farbigen nämlich, die sogar am entmythologisierenden Passionsspiel so lebhaft Anteil nimmt, daß sie sich einmischt.

Trotz seiner Rechtfertigungsanstrengungen leidet Leclerc an der Kirche. An ihm wird die allgemeine Kirchenkritik ein Stück weit am Einzelschicksal psychologisch vertieft. Den exemplarischen Charakter dieser Figur signalisiert schon – in der Tradition des Theaters der Aufklärung – ihr 'sprechender Name': „Leclerc“ – „Der Kleriker“. Man fühlt sich permanent an Eugen Drewermann erinnert, wenn Leclerc als jemand vorgestellt wird, der die Institution als Krücke für seine Existenz benötigt und dessen Beziehung zur Kirche gleichzeitig auch

in einer Angst-Relation besteht: Der Angst vor sozialem Abstieg bei einem 'Ausstieg' und der Angst vor dem Verlust der trotz allem über die Priesterrolle definierten Identität („Selbst ein schlechter Priester ist noch ein Priester. Wenn ich das nicht mehr bin, bin ich nichts mehr“). Die Kirche ließ Leclerc, um ihn in Abhängigkeit halten zu können, nie wirklich erwachsen, nie tüchtig zu einem ganz selbständigen Leben werden: „Ich weiß nicht, wie man lebt“ entgegnet er resignierend Constance am Ende ihrer Beziehung. So blieb Leclerc nur die Flucht in den Selbstbetrug. Apologetisch verteidigt er die Sinnhaftigkeit seiner priesterlichen Existenz und doch ist gerade sie es, die ihn mit der Angst vor der Einsamkeit belastet, die ihm eine Doppelmoral aufzwingt, wenn er den Schein wahren und dennoch dieser Angst entkommen will – früher bei Prostituierten, später im Verhältnis mit Constance. – Leclerc ist also keine einfach gestrickte Negativfigur, sonder wird recht differenziert als eigentlich tragischer Charakter entwickelt. Im Wissen um seine Hoffnungen und Enttäuschungen, um seine Ängste und seinen Selbstbetrug wird der Zuschauer für ihn durchaus Verständnis, ja Mitgefühl empfinden können. Und darin liegt gerade das Plus der Kirchenkritik Arcands: bei aller Deutlichkeit wird sie nie gehässig oder denunziatorisch; nie vergißt sie den Menschen und damit das Menschlich-Allzumenschliche hinter der Institution.

Arcand verhartet jedoch nicht in der Kirchenkritik, sondern bringt auch seine persönlichen Vorstellungen von positiven Möglichkeiten des Glaubens in unserer Wirklichkeit zum Ausdruck. Indirekt in der gesamten Daniel- und ausdrücklich in der Passionsspiel-Handlung propagiert „Jesus von Montreal“ einen institutionsfernen, individualistischen Weg der religiösen Erneuerung – mit dem Liebesgebot als Richtschnur. Programmatisch hierfür stehen die beiden Appelle vor der Segensbitte, mit denen die Akteure ihr Publikum entlassen, und die mit sehr persönlicher, wie nicht mehr ganz zur Fiktion des Spiels gehörender Geste gesprochen sind: „Ihr sollt einander lieben! – Sucht das Heil nur in euch selbst!“⁴⁸

Der Skizzierung einer Alternative zur herrschenden Organisation des Glaubens dient auch – und das ist erneut ein Beispiel für die Dichte des Films – der um die Handlung gelegte Rahmen, d. h. die Inszenierung der den Titelvorspann unterlegenden und den Abspann vorbereitenden Gesangsszenen mit dem „Stabat Mater“. Zwischen ihnen vollzieht sich ein auffälliger Schauplatzwechsel, der abermals auf die elementare 'Oben-unten'-Opposition in der Semiotik des Raumes⁴⁹ verweist: von der Empore der Wallfahrtskirche in die Metro-Station. Die Situierung des sakralen Liedes an einem so profanen Ort wie einem Bahnsteig irritiert jedoch höchstens anfänglich, ist die Stelle, an der sich die Sängerinnen niedergelassen haben, doch inzwischen eine durch den Tod Daniels 'geheiligte'. Auch hat der unterirdische Raum (beziehungsweise wie er ins Bild gebracht wird) etwas von der Aura eines archaisch strengen Tempels – ja man mag vielleicht sogar an die Katakombenkirchen denken – und steht darin gegen den Trimphalismus, der sich abbildet im Dekor der durch ein reiches Rosettenfenster beleuchteten Empore. Die sichtlich mit innerlichem Engagement ausgeübte Arbeit als Straßenmusikanten, die von Passanten Geld erbitten, bedeutet für die Sängerinnen auch eine Distanzierung von der Welt des 'Schönen Scheins', mit der sie beide zwischenzeitlich geliebäugelt hatten (sie

waren beide ebenfalls beim Vorstellungstermin im Werbestudio und wurden Zeuge der 'Austreibung' – sie hat sie vielleicht nachdenklich gemacht). Zugleich erinnert ihre nunmehrige Tätigkeit an das urchristliche Ideal der Besitzlosigkeit, ja läßt sich womöglich sogar als Anspielung an die Bettelorden interpretieren, die der Kirche entscheidende Impulse zur inneren Erneuerung gegeben haben. So gesehen gewinnt der Wechsel zwischen der Titel- und Abspann-Einstellung die Qualität eines indirekten Appells: das Christentum muß wieder ganz von vorn, ganz 'von unten' anfangen. Doch es *kann* auch, wie die Geschichte Daniels und Mireilles zeigt, immer wieder einen neuen Anfang geben – dann nämlich, wenn Menschen die Kraft aufbringen, den entfremdenden Verlockungen einer Welt des Konsums und der Macht zu widerstehen und den Mut zu einem sich an der Botschaft Jesu orientierenden Authentisch-Sein finden.

4. Produktive Auseinandersetzung mit dem Genre des Jesusfilms

„Jesus von Montreal“ bereichert nicht einfach 'nur' thematisch-inhaltlich die vielgestaltige künstlerische Tradition der filmischen Thematisierungen des Evangeliums um ein weiteres, originelles Exemplar. Vielmehr setzt sich Arcand daneben auch mit der Ästhetik dieser Tradition und ihren Variationen und Wandlungen auseinander und macht diese Reflexion selbst in Form der Aufnahme und Weiterführung tradierter Elemente und im Einbringen neuer Momente zu einem Teil seiner Werkstruktur. Spielerisch – und vielleicht als Hinweis auf die umfassendere Auseinandersetzung – erfolgt eine solche Diskussion von Darstellungsstilen im Film selbst: bei der Verspottung des Wunsches von Leclerc, zur alten Fassung zurückzukehren. So wird „Jesus von Montreal“ schließlich auch zu einem gewichtigen Beitrag zu der nie abgeschlossenen Diskussion, wie man sich der Gestalt Jesu im Film annähern kann, daß sie in einem Abbildungsmedium wie diesem ihre Einzigartigkeit und ihre Geheimnis bewahrt, ohne deshalb unerreichbar zu werden – oder ob sie, wenn dies nicht möglich scheint, besser als Gegenstand der Darstellung auffallen sollte.

Arcand verbindet zwei Grundtypen der filmischen Bearbeitung der Jesusgeschichte und stellt sie dabei gleichzeitig, ihre Tauglichkeit vergleichend, einander gegenüber: Die Danielhandlung steht in einer Tradition von Filmen, die die biblische Erzählung „allegorisch in unsere Zeit verlegen“ und in denen sich „Stationen des Lebens Jesu gleichnishaft wiederholen“⁵⁰. Das in sie eingelagerte Passionsspiel dagegen setzt sich mit dem Genre des 'klassischen' Jesusfilms auseinander – mit seiner Geschichte und den im Verlauf derselben immer zahlreicher gewordenen Spielarten.

Mit der Videoaufzeichnung des überholungsbedürftigen Passionsspiels, die Daniel zu Beginn der Erarbeitung seiner Neufassung studiert, begegnet dem Kinogänger zugleich die in die Kindertage des Mediums zurückreichende 'Urform' des Jesusfilms: das abgefilmte Passionsspiel. Die gestelzte Sprache der Bewegungen und Gebärden des Spiels weist deutlich auf die überzogene Gestik des frühen Stummfilms. – Mittels zahlreicher formalästhetischer und dramaturgischer Anspielungen sowie einiger direkter Bildzitate rekonstruiert Arcand von diesem Punkt an im Rahmen des neubearbeiteten Passionsspiels die

Grundlinien der Geschichte und die wichtigsten Stilformen des populären Genres 'Jesusfilm':

Der zwischen Historisierung und Rembrandt- oder Nazarenerkopie pendelnde Stil eines Zeffirelli und auch seine etwas naive Art der Darstellung der Wunder ist in 'Daniels' Inszenierung ebenso vertreten wie der (in seinen Gewaltszenen manchmal schockierende) Realismus⁵¹ Scorseses. In einer Einstellung, die Jesus mit seinen recht phantasievoll kostümierten Anhängern am Lagerfeuer zeigt, fühlt man sich an ein ähnliches Bild in „Jesus Christ Superstar“ (Regie: Norman Jewison; USA 1972) erinnert. Weit mehr aber verbindet „Jesus von Montreal“ mit diesem Film die Idee, die Jesushandlung als Inszenierung einer Gruppe junger Schauspieler vorzustellen, wobei freilich bei Arcand der 'reale' Rahmen zur dominanten Spielebene wird. Wie bei „Jesus Christ Superstar“ mischen sich Momente des Illusionstheaters mit anderen (Musik, Kostüme, Kommentare), die der Illusionierung gegensteuern. Mit den Kommentaren kommt in Arcands Film ein dokumentarisch-nüchterner Blick auf die biblische Erzählung zum Zuge, wie er besonders auch Roberto Rossellinis „Der Messias“ (Italien/Frankreich 1975) zu eigen ist.

In erster Linie scheint sich Arcand aber mit den Thematisierungen Jesu im Werk von Pier Paolo Pasolini auseinandergesetzt zu haben: Zunächst wird man sich seines provokanten Streifens „La Ricotta“ (Italien 1962) entsinnen, der den 'Leidensweg' eines der beiden Statisten, die bei der Produktion eines schwülstigen Jesusfilms die Schächer spielen, beschreibt – bis hin zu dessen Tod, der just während der Dreharbeiten zur Kreuzigungsszene eintritt. „Jesus von Montreal“ übernimmt von diesem Film nicht nur das Motiv des 'echten' Todes beim Spiel des Todes, sondern zeigt in der Idee einer zunehmenden Identifizierung von inszenierter und wirklicher Passion sogar in seiner Grundstruktur eine Entsprechung. Daneben wird auch Pasolinis Verfilmung des Matthäus-Evangeliums (Italien 1964) mit zwei Bildzitaten in Erinnerung gerufen: 1) Wo Pasolini einmal bei der Versuchungsszene Jesus und den Versucher auf einem Turm postiert und sie auf das sich panoramisch vor ihnen ausbreitende Land hinabblicken läßt, da lokalisiert Arcand seine inhaltlich analoge Szene in den oberen Etagen eines Hochhauses und läßt den Blick Daniels und des Anwalts über die sich unten weit ausbreitende Stadt wandern. 2) Als Daniel ihnen in der zweiten Vorstellung Jesu „Worte gegen die Schriftgelehrten“ entgegenschleudert, erscheinen die geistlichen Würdenträger räumlich höher postiert im Bild; es erfolgt also dieselbe, mit der Semantik des 'Ihr-da-Oben!' gefüllte vertikale Dislozierung, wie sie Pasolini wiederholt beim Auftreten der Pharisäer (etc.) unternimmt. – Diese Bildzitate genügen sich aber nicht selbst, sondern verweisen auf eine inhaltlich-intentionale Entsprechung: Arcands Daniel/Jesus teilt mit dem Christus Pasolinis dessen ausgesprochen diesseitsbezogenen gesellschafts- und kirchenkritischen Impetus.

Überblickt man Arcands Beschäftigung mit der Tradition des Jesusfilms, könnte einen durchaus der Verdacht beschleichen, daß er (vielleicht nicht nur in dieser Hinsicht) ein typisch 'postmodernes' Vexierspiel betreibt, das einen Zuschauer zum Komplizen will, der – angeregt durch die bunte Werbe-Litanei – selbstzweckhaft mit dem (Wieder-)Erkennen von Zitaten und Anspielungen

befaßt ist. Doch läßt sich das Unterfangen des Regisseurs auch positiver lesen: als Versuch einer gerafften Bestandsaufnahme der Möglichkeiten des Genres und als Ortsbestimmung des eigenen Werks innerhalb desselben. Und noch mehr: In der Dominanz, die der in Daniels Imitatio begegnende Jesus über den „Jeschua Ben Pantera“ des Passionsspiels gewinnt, drückt sich zugleich das Ungenügen des historisierenden Rekonstruktionsversuchs aus, wird also unausgesprochen die gleichnishaft-allegorisierende Transposition als Art des Redens von Jesus favorisiert. „Jesus von Montreal“ realisiert so in seiner ganzen Anlage das ihm immanente Plädoyer für eine Vergegenwärtigung des Evangeliums in Form einer Darstellung gelebter Nachfolge im je aktuellen Kontext unserer Wirklichkeit. Arcands Film ist Kommentar und Weiterführung des Genres in einem.

5. Ein religiöser Film?

Anders als Scorsese, den das Geheimnis des Ineinanders von Gott und Mensch in dem einen Jesus Christus interessiert hat, konzentriert sich Arcands filmische Exploration allein auf das *Geheimnis des Menschen* Jesus. In Form eines „Disputs über Möglichkeiten und Unmöglichkeiten des Christseins in der modernen Welt“⁵² leitet er aus der Beispiellosigkeit des Menschen Jesu seine überragende „menschliche Relevanz“⁵³ her: Jesus ist und bleibt einer, der die Menschen unbedingt angeht. Trotz mancher inhaltlicher Probleme ist deshalb auch die historisch-kritische Behandlung Jesu im Passionsspiel keine Denunzierung seiner Person, sondern viel eher heilsame Provokation, die dazu anregt, sich mit ihm aufs Neue auseinanderzusetzen. Bereits in der Betroffenheit des Passionsspiel-Publikums artikuliert Arcand sein Vertrauen darauf, daß selbst ein 'entmythologisierter' Jesus heute Menschen anzusprechen vermag. Und im Schicksal Daniels leuchtet dann ja zusehends kräftiger etwas vom Geheimnis des Gottessohnes auf: seine bleibende Gegenwärtigkeit – und sei es vielleicht auch 'nur' im Sinne der ungebrochenen Aktualität seines *moralischen* Anspruchs. Obgleich er sich zu diesem Anspruch bekennt, obgleich er (wenigstens auf dem Niveau des 'Spiels im Film') etliche ausgesprochen kerygmatische Momente enthält, verweigert sich Arcands Film mit seinem ausgesprochen antidogmatischen Zug einer Einvernahmung als Glaubensbekenntnis. Der Film setzt das Fragen in Gang, statt Antworten zu geben.

„Jesus von Montreal“ ist demnach zwar insofern ein moderner 'christlicher' Film, als er „maßgebend bestimmt (ist) von Person und Sache Jesu Christi“⁵⁴. Aber er ist kein 'religiöser' Film. Dazu fehlt es ihm an spiritueller Tiefe. Wenn Arcand solches intendiert hätte, wäre seine Inszenierung zu kopf-lastig und zu hektisch und glatt, also ohne die Öffnungen und Bruchstellen, wie sie für religiöse Erfahrungen produktiv werden können, als daß sich etwas vom „meditativen Rhythmus“⁵⁵ eines spirituellen Films, etwa eines Tarkowskij, einstellen könnte. Das Kinopublikum kann die Ergriffenheit der Zuschauer des Passionsspiels emotional nicht teilen; der Film erreicht das ihm von Kritikerseite attestierte „Ziel, echte Betroffenheit zu wecken“⁵⁶, nicht. Sicher fand Arcand einen „menschlichen Ort (...) an dem Jesus heute sinnvoll erfahren werden kann“⁵⁷, sicher gewinnt sein Jesus in der Gestalt Daniels mitunter starke Präsenz, aber wie fast alle seine Vorgänger kann auch sein Film eine zu Zeiten eines

förmlichen Booms von Jesusfilmen von Ambros Eichenberger ausgesprochene und nach wie vor berechnete Erwartung an einen solchen Film nicht erfüllen: er ist letztlich zu konstruiert, als daß es ihm gelingen könnte, die in „der Bibel eingelagerte Wahrheit über Gott und den Menschen so umzusetzen, daß dahinter religiöse Erfahrung sichtbar wird“⁵⁸.

Aber man muß ihm Gerechtigkeit widerfahren lassen: Darum war es Arcand auch gar nicht zu tun, ist ihm doch die religiöse Erfahrungswelt nur mehr als Kindheitserinnerung präsent⁵⁹. Aber er gesteht seine Sehnsucht nach einer bindenden Antwort auf die klassischen Menschheitsfragen und daß er „eine Art ethischen Code, eine Moralvorstellung inmitten all der Widersprüchlichkeit zu finden“ (Arcand) sich bemüht hat. Wie seinen Daniel führte ihn diese Suche zu Jesus, und wie sein Film, so bekennt er sich selbst ausdrücklich zu ihm als letztgültigen Maßstab des Handelns: „Von allen weisen Worten, die im Verlauf der Geschichte gesagt und geschrieben worden sind, von Sokrates, Plato, über Buddha bis zu Mohammed usw., sind die Worte Jesu für mich die wichtigsten, obwohl sie nicht sehr zahlreich sind. (...) Aber sie sind für mich die bedeutendsten der Menschheitsgeschichte. Heißt das nun gläubig oder nicht gläubig sein? Ich weiß es nicht. Diese Worte sind für mich jedenfalls wesentlich und werden mich bis zu meinem Tod begleiten. Nicht weil sie 'göttlich' sind – ich verstehe zwar sehr gut, daß man sie dafür halten kann. Mich als praktizierenden Katholiken zu bezeichnen, möchte ich aber doch lieber nicht“⁶⁰.

Die „größte Geschichte der Welt“ – so nennt sie Martin, den Titel des Jesusfilms von George Stevens zitierend – neu entdecken zu lassen, das war das Anliegen der Akteure des Passionsspiels. „Ihr glaubt nur, sie zu kennen“ – in diesen ihren Worten, mit denen sie sich im Prolog des Spiels an ihr Publikum wenden, kristallisiert sich auch Arcands Intention: Das scheinbar Vertraute mit neuen Augen sehen lassen. Selbst wenn manches an diesem neuen Blick inhaltlich problematisch erscheint und unter der (Über-)Last der Gedanken und Verweise zu ersticken droht, so ist der Film doch ein ernsthafter, engagiert um die Sache bemühter Zugriff. „Jesus von Montreal“ könnte in vielen Bereichen der kirchlichen (und außerkirchlichen) Kommunikation, z. B. in Erwachsenenbildung, Schule oder Jugendarbeit, das Gespräch und das Nachdenken über Jesus neu in Gang bringen. Es wäre ihm zu wünschen, daß er dazu oft Gelegenheit erhält.

Anmerkungen:

- 1 Originaltitel: *Jésus de Montréal*; Kanada/Frankreich 1989; Deutsche Erstaufführung: 25.1.1990; Länge: 110 Min.; Regie und Buch: Denys Arcand; Kamera: Guy Dufaux; Darsteller: Lothaire Bluteau (Daniel); Johanne-Marie Tremblay (Constance); Catharine Wilkening (Mireille); Remy Girard (Martin); Robert Lapage (Rene); Gilles Pelletier (Pater Leclerc); Yves Jacques (Anwalt). – Ich danke dem Condorde-Filmverleih für seine freundliche Unterstützung durch Überlassung einer Videokopie!
- 2 Vgl. die (freilich tendenziöse) Auswahl im Presseheft (Condorde-Film, München 1990) – 19 f. – Es hat allerdings auch nicht an Kritiken gefehlt, die in ihm alles andere als einen „grandiosen Film“ (P. Hasenberg, *Jesus im Konsumzeitalter*, in: *FILM-Korrespondenz* Nr. 2 v. 30.1.1990, 6) sahen: vgl. v. a. A. Meyhöfer, *Passion in der U-Bahn*

- (Der Spiegel H.5/1990, v. 29.1.1990, 173); M. Feldvoss, Verkündigung aus dem Mediendickicht (FAZ v. 1.2.1990).
- 3 Alle nicht weiter ausgewiesenen Zitate sind, soweit dies nicht aus dem Kontext eindeutig als anders hervorgeht, Dialogstellen aus dem Film. Eigene Hervorhebungen sind zur Unterscheidung nur mit einfachen Anführungszeichen markiert.
 - 4 Presseheft, 3.
 - 5 Nicht zu Unrecht charakterisiert auch M. Althen Arcand als „peniblen Architekten“ (Der wilde Mann, in: Zeit v. 26.1.1990).
 - 6 Arcand in einem im März 1989 mit Maurice Elia geführten Interview (Presseheft, 6). Alle im Folgenden nur im Text mit „Arcand“ ausgewiesenen Zitate stammen aus diesem Interview (vgl. ebd. 6.13-15).
 - 7 Sie wird deutlich aus dem Ausschnitt der Videoaufzeichnung der alten Fassung, die Daniel im Büro Leclercs studiert.
 - 8 Vgl. zum Folgenden die Beobachtungen von K.-E. Hagmann, „Jesus von Montreal“ im Kontext der „Jesus“-Filme, in: FILM-Korrespondenz Nr. 2 v. 30.1.1990, 18-24.21. – Dieser Beitrag – wir zitieren ihn unten nur mehr mit Verfassernamen – ist die bislang ausführlichste Stellungnahme zu Arcands Film. Unabhängig von ihm kamen wir bisweilen zu ähnlichen Ergebnissen. – Vgl. auch seine Kritik im „film-dienst“ v. 23.1.1990, 84.121 f (Nr. 28 106).
 - 9 Es handelt sich um das Ende der Aufzeichnungen Sosimas: 6. Buch, Kap. 3, i) („Von der Hölle und dem Höllenfeuer. Eine mystische Betrachtung“). – Interessanterweise wurde gerade der letzte Satz Sosimas, der die Auferstehungsgewißheit formuliert, nicht mehr übernommen. Das paßt zum Grundtenor des Films in dieser Frage (s. u. 3.2.5.). – Für den Hinweis auf Sosima danke ich K.-E. Hagmann (mündlich).
 - 10 Vgl. F. Dostojewski, Die Dämonen, München-Zürich, 1985¹⁶, bes. 152 ff., 905 ff.
 - 11 Vgl. Vf., Montage im Markusevangelium. Studien zur narrativen Organisation der ältesten Jesuserzählung (SBB 18), Stuttgart 1989 (bes. die Skizze 497 u. die allg. Ausführungen zur Montage 493-503).
 - 12 An eine intensive Lektüre denkt sichtlich auch Hagmann, wenn er meint beobachten zu können, daß Arcand „in der Inszenierung des Passionsspiels verschiedene literarische Formen der Evangelien durch seine unterschiedlichen Formen der Darstellung (reflektiert)“ (23)
 - 13 F. Göttler, Die Leichtigkeit des Scheins, in: SZ v. 26.1.1990
 - 14 M. Feldvoss, Verkündigung aus dem Mediendickicht (s. o. Anm. 2).
 - 15 M. Ripkens, Kritik zu „Jesus von Montreal“, in: epd-Film H. 2/1990, 29.
 - 16 Die Ebenen des Passionsspiels und der Daniel-Handlung laufen also nicht „nebeneinander her“ und sind auch nicht – obwohl sie sich „berühren und ergänzen“ – „jeweils autonom“ (Hagmann 22), sondern dialektisch aufeinander bezogen.
 - 17 Vgl. Die Dämonen, 907, 914.
 - 18 Vgl. ebd. 909.
 - 19 Hagmann 22 (Herv. R.Z.).
 - 20 Das signalisiert Arcand in einem Interview, das F. Ulrich mit ihm geführt hat (Thema mit Variationen, in: Zoom H. 16/1989, 13-17, bes. 13)
 - 21 Daß Pilatus zum philosophisch gebildeten, nachdenklichen Menschen gestaltet wird – wohl angeregt von seiner berühmten Frage „was ist Wahrheit“ –, hat im Film Tradition (vgl. bes. „Pilatus und andere“, eine 1972 entstandene Produktion von A. Wajda für das ZDF).
 - 22 W. Bauer, Das Leben Jesu im Zeitalter der neutestamentlichen Apokryphen, Darmstadt 1967 (Reprint der Ausg. Tübingen 1909), 457. – Zur allgemeinen Einführung in die Problematik vgl. den immer noch informativen Exkurs „Das Leben Jesu bei den jüdischen und heidnischen Gegnern des Christentums“, ebd. 452-486.
 - 23 Zu den Belegstellen vgl. ebd. 457. – S. auch J. Maier, Jesus von Nazareth, in der talmudischen Überlieferung (EdF 82), Darmstadt 1978, 251. Zum Gesamtkomplex der verwickelten Pandera/Pantera-Tradition und ihrer Geschichte vgl. die eingehende Diskussion ebd. 130-201, 251-258. Schon die verschiedenen Schreibweisen des Namens sind, wie Maier detailliert aufweist, nicht Varianten einer, sondern Ausdruck

- ursprünglich ganz verschiedener Traditionen (vgl. ebd. 264-267).
- 24 Maier, Talmudische Überlieferung 269.
 - 25 Bruder Jesus. Der Nazarener in jüdischer Sicht. München 2. Aufl. 1969, 34.
 - 26 Bauer, Leben Jesu 454.
 - 27 J. Gnika, Das Evangelium nach Markus (EKK II), Teilbd. 1; Zürich Einsiedeln, Köln – Neukirchen/Vluyn 1978, 231 f. (Lit.).
 - 28 Im Abspann des Films wird als einzige wissenschaftliche Quelle das „Israel Exploration Journal“ angegeben, allerdings ohne nähere Hinweise. Es war mir nicht möglich, die Angabe zu verifizieren, doch darf wohl davon ausgegangen werden, daß sich in der Literatur (im IEJ oder anderswo) eine entsprechende Mitteilung findet.
 - 29 Maier, Talmudische Überlieferung 254 (Herv. R.Z.); vgl. ebd. 265.
 - 30 Selbst Maier, ebd. 191, hält das nicht für ausgeschlossen, sieht aber keine Möglichkeit, einen dahingehenden Nachweis zu führen.
 - 31 R. Pesch (Das Evangelium der Urgemeinde. Wiederhergestellt und erläutert, Freiburg-Basel-Wien, 3. Aufl. 1984) wagt sich bei seiner Rekonstruktion einer vormarkianischen Passionsgeschichte sogar bis in die Zeit der Urgemeinde zurück.
 - 32 Jesus spricht vom Menschensohn immer in der 3. Person. – Aufgrund der Art, wie im Film der Wortteil „Menschen-“ (also nicht etwa „Gottes-“) Sohn betont wird und nachdem auch der Sinngehalt von „Menschensohn“ nicht problematisiert wird, muß der Laie die entsprechende Dialogstelle als einen von Jesus selbst stammenden Hinweis auf einen menschlichen Vater begreifen.
 - 33 Innerhalb der Wortüberlieferung wird deutlich die Bergpredigt bevorzugt. Wörtlich im Filmdialog zitiert werden (in dieser Reihenfolge): Mt 6,25-34 („Von der Sorge“/in Auszügen); Mt 5,39 f. („Verbot der Vergeltung“); Mk 10,23 par in Verbindung mit Mt 6,21 (Reichtum und Reich Gottes); Mt 5,44.46 („Von der Feindesliebe“); Mt 7,1 („Vom Richten“). – Eingelagert darin sind zwei recht freie Umdeutungen: 1) Die Aufforderung des Herrn im „Gleichnis vom Festmahl“ (Lk 14,15-24), Arme, Krüppel, Blinde und Lahme zu Tisch zu laden, wird transformiert in eine stets gültige Forderung. 2) Vermutlich die Rettung der Ehebrecherin (Joh 7,53-8,11) ist es, die mit Jesu Wort von den Letzten, die die Ersten sein werden (vgl. Mk 10,31 par) zu der 'apokryphen' Aussage verschmolzen werden: „Wahrlich, ich sage euch: Die Ehebrecherinnen werden als erste in das Reich Gottes gelangen.“ – Bei der zweiten Vorstellung des Spiels kommen hinzu: die Worte „über das Schwören“ (Mt 5,33 ff.) und die „gegen Schriftgelehrte und Pharisäer“ (Mt 23,4; Mk 12,38-40 par und – in neuem Kontext – Mk 10,43 f. par). Letztere werden zum Schluß hin durch einen Einschub zwischen Mt 23,8-9 auf die aktuell anwesenden Gegner der Schauspieler aufgebrochen: „Laßt euch niemals 'Rabbiner' nennen; oder 'mein ehrwürdiger Vater'; oder 'Monsignore'; oder 'Eminenz'. Denn es gibt nur einen Vater, den Vater im Himmel, und ihr seid alle Brüder.“ – Daniels Endzeit-Predigt in der U-Bahn nimmt – jetzt auf einer anderen Handlungsebene – zunächst das Verlassenheitsmotiv von Mk 15,34 auf und zitiert dann (z. T. in aktualisierenden Übertragungen) aus dem sog. apokalyptischen Flugblatt Mk 13 (V.2.14-18.21 f. 25.32).
 - 34 Vgl. Maier, Talmudische Überlieferung 237, 252 f., 255 f. (u. passim).
 - 35 W. Shakespeare, Hamlet. Prinz von Dänemark, III, 1 (Stuttgart, Reclam UB 31, 1986). Der zitierte Abschnitt reicht von „Sterben – schlafen – nichts weiter“ bis „zu unbekannten fliehn“ (ebd. 55).
 - 36 Der Kommentar lautet: „Außer Petrus und Johannes waren es nicht die Jünger von damals, sondern andere: Paulus, der Pharisäer, Barnabas, Stephanus und dann andere Fremde, Griechen und Römer.“
 - 37 Mit Hagmann 24.
 - 38 M. Althen, Der wilde Mann (s. o. Anm. 5).
 - 39 Wir verzichten auf eine genaue Angabe der Szenen, in welchen die entsprechenden Hinweise erfolgen oder die allgemeinen Charakterzüge besonders deutlich werden.
 - 40 Daß Arcand selbst diesem Klischee aufgesessen ist, zeigt eine Bemerkung über seinen Hauptdarsteller Lothaire Blutenau: „Es gibt keinen außer ihm in ganz Montreal, der diese Rolle hätte spielen können. Sein Aussehen und der Umstand, daß er etwas

- asexuell wirkt, macht ihn irgendwie engelgleich“ (Presseheft, 14).
- 41 Wie sich Daniel entscheidet, wird nicht explizit angegeben. Die Entscheidung würde ohnehin durch die sich überstürzenden Ereignisse hinfällig. Daniels reservierte Haltung gegenüber den 'Einflüsterungen' macht aber eine Ablehnung der Offerten wahrscheinlicher.
- 42 P. Hasenberg, Jesus im Konsumzeitalter (s. o. Anm. 2), 7.
- 43 In diesem Scherz scheint sich etwas von der Stimmung bei der Produktion des Films zu spiegeln. Arcand erinnert sich: „Bei den Dreharbeiten machte man sich über die 'Wasser Szene' lustig: 'Wenn es nicht funktioniert, wenn Jesus über das Wasser geht, fragen wir Lothaire, ob er es kann – und er würde es können!'.“ (Presseheft, 14; vgl. o. Anm. 40).
- 44 Vgl. für den Film: „Jesus von Ottakring“ (Regie: W. Pellert; Österreich 1975); für die Literatur: „Jesus in Osaka“ von G. Herburger (Neuwied-Berlin 1970).
- 45 M. Feldvoss, Verkündigung aus dem Mediendickicht (s. o. Anm. 2).
- 46 Vgl. die gute Kurzbeschreibung dieser Kritik bei Hagmann, 22 f.
- 47 Dies erinnert an G. Herburger (s. o. Anm. 44), der seinen 'Jesus' selbst das Kreuz vernichten läßt, weil es „zum Zeichen der Angst und der Gekreuzigte zu einer Figur der Unterdrückung wurde“ (K.-J. Kuschel, Jesus in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur, Zürich-Köln/Gütersloh 1978, 194).
- 48 Ein ähnlicher Ruf in die Entscheidung erfolgt kurz zuvor in der Auferstehungssequenz: „Es steht jedem zu, in einem bestimmten Moment den Weg des Heils zu wählen. Befragt aber niemand anderen als euch selbst. Man muß auf sich selbst vertrauen, in Demut und Bescheidenheit. (...) Liebt einander! Folgt ihm nach auf seinem Weg!“
- 49 Vgl. J. Lotman, Die Struktur literarischer Texte, München 2. Aufl., 1981, 311-329. – Gedanken zur räumlichen Organisation des Films bringt auch die Kritik in „Christ in der Gegenwart“ (Nr. 6/1990, 48): rö., Über und unter Montreal. Der Jesus im Film von Denys Arcand.
- 50 H. Hoersch, Jesus Christus im Film? (Referat bei der Medienpädagogischen Arbeitstagung der Film- und Fernseh-Liga des Erzbistums Köln am 17. März 1974; masch.), 2. – Hoersch führt als wichtigstes Beispiel an: „Der Mann, der sterben muß“ (Regie: J. Dassin; Frankreich 1957) nach dem Roman „Christus wird immer wieder gekreuzigt“ von Nikos Kazantzakis. Daneben darf man L. Schepitkos „Der Aufstieg“ (UDSSR 1976) nennen (vgl. A. Eichenberger, Zur Geschichte und Problematik von Jesusfilmen, in: Neue Zürcher Zeitung v. 5.7.1979).
- 51 Scorsese durchmischt diesen Stil mit einer symbolischen, sich auch aus der Volksreligiosität speisenden Bildsprache.
- 52 Zit. nach: Der Gildendienst Nr. 429, Juli 1989, 31 (= Nachdruck einer FAZ-Kritik, o. Verf., o. Datum).
- 53 Hagmann, Kritik von „J.v.M.“, in: „film-dienst“ (s. o. Anm. 8) 121.
- 54 Kuschel, Jesus 303. – Zur näheren Erläuterung dieses Begriffs des „Christlichen“ vgl. ebd. 2 f., 298-309.
- 55 Hagmann 19.
- 56 So faßt Hasenberg Gedanken von Hagmann zusammen (Jesus im Konsumzeitalter, 6 – s. o. Anm. 2).
- 57 A. Eichenberger, Jesusfilme: Eine verpaßte Chance?, in: Solothurner Nachrichten v. 20. Mai 1978.
- 58 Ders., Geschichte und Problematik von Jesusfilmen (s. o. Anm. 50).
- 59 Vgl. das Interview im Presseheft, 6.13.
- 60 Arcand im Interview mit F. Ulrich (s. o. Anm. 20), 14.

SUMMARY

As a committed cinematographic actualization of the Gospel, „Jesus of Montreal“ opens up a new path in the genre of Jesus movies. Unlike Scorsese with his odd amalgam of history with psychology and symbolism, Arcand attempts a rendering of the traditions depicting Jesus indirectly and directly. In so doing, he transforms key elements of the Gospel into a contemporary story and contrasts them by inserting a Passion play with a reconstruction of the historical Jesus. – This analysis seeks to unfold the complexity of „Jesus of Montreal“, its abundance of allusions, and its underlying theological structure with its adaptations of biblical characters and narrative patterns. Particular attention is given to the dispassionate demythologization of the biblical Jesus and the progressive revelation of Christ's presence running counter to each other. The portrayal of the historical Jesus – including its factual deficiencies (e.g. in the understanding of the miracles or the speculation on Jesus' origin) – comes always second after the transfiguration of Jesus in the fate of Daniel, the actor: Daniel's practised „Imitatio“ becomes corrective to the image of the demythologized Jesus he himself creates and portrays.

RÉSUMÉ

„Jésus de Montréal“ est une actualisation cinématographique engagée de l'Évangile qui marque une nouvelle étape dans le genre „Jésus à l'écran“. Bien autrement que Scorsese qui a créé un amalgame étrange d'histoire, de psychologie et de symbolisme, Arcand s'efforce de réunir les traditions de la représentation directe et indirecte de Jésus. Pour ce faire, il transforme des éléments centraux de l'Évangile en une action contemporaine et la confronte avec une reconstruction du Jésus historique en intercalant une mise en scène de la Passion. – L'analyse essaie de déployer la complexité du film, sa richesse en allusions et sa structure théologique sous-jacente et qui se développe des adaptations de personnages de l'Évangile et de modèles narratifs bibliques. L'attention de l'analyse est particulièrement attirée par le mouvement contrastant de la démythification du Jésus biblique et de la révélation progressive de la présence du Christ. La mise en scène du Jésus historique, qui comporte des insuffisances objectives (p.ex. la conception du miracle, la spéculation sur l'ascendance de Jésus), reste toujours subordonnée à la transfiguration de Jésus en l'acteur Daniel: l'„imitatio“ recue par celui-ci corrige l'image du Jésus demythifié qui est construite et présentée par Daniel lui-même.

RESUMEN

La película „Jesús de Montreal“ es una decidida actualización del Evangelio y una nueva senda dentro del género cinematográfico sobre Jesús. De una manera diferente a Scorsese, quien presenta una singular amalgama de historia, sicología y simbolismo; Arcand se dedica a la mediación de las tradiciones de la representación indirecta y directa de Jesús. Para esto, Arcand transforma aspectos básicos del Evangelio y los introduce en situaciones contemporáneas, confrontándolas con la reconstrucción del Jesús histórico, a través de una representación de la Pasión insertada en el film. – El análisis intenta desarrollar la complejidad de la película, la riqueza de alusiones y la estructura teológica subyacente en ella, con las adaptaciones de figuras y matrices narrativas de la Biblia. Llama la atención de manera especial, el movimiento que opone la desmitologización del Jesús bíblico con la revelación gradual de la presencia de Cristo. La puesta en escena del Jesús histórico, conteniendo también algunas deficiencias objetivas (p.e. la comprensión de los milagros o la especulación del origen de Jesús), se subordina a la transfiguración de Jesús en el destino del actor Daniel: La „Imitatio“, vivida por Daniel, corrige la imagen del Jesús desmitologizado, como fue construida y presentada por él mismo.