

im Vatikan von der Arbeit des ÖRK und den Entwicklungen der ökumenischen Beziehungen in den verschiedenen Regionen praktisch nichts bekannt. Die aber von ihrer Natur, ihrer Ausrichtung und Funktionsweise her grundlegende Asymmetrie zwischen ÖRK und Vatikan müsse anerkannt und respektiert werden, sie setze der Zusammenarbeit und Beziehungen, die auf echter Gegenseitigkeit beruhen enge Grenzen.

Diese Verschiedenheit und Asymmetrie im jeweiligen Verständnis der ökumenischen Berufung der Kirchen habe auch die im Mai dieses Jahres veröffentlichte Enzyklika Johannes Paul II. „Ut unum sint“ deutlich zum Ausdruck gebracht (vgl. HK, Juli 1995, 345 ff.). Zugleich unterstrich Raiser, der

ÖRK solle die Enzyklika mit Dankbarkeit annehmen. „Was in der Enzyklika über die kirchliche Gemeinschaft, die durch die eine Taufe begründet und durch das Zeugnis der Märtyrer für den Glauben gestärkt wird, was über das Beten für die Einheit und die geistliche Ökumene, über die Notwendigkeit der Umkehr und Erneuerung und insbesondere über den Dialog und die gegenseitige Bereicherung durch den Dialog gesagt wird, sollte unsere aufrichtige und tiefe Zustimmung finden.“ Wenn alle Kirchenführer der Mitgliedskirchen des ÖRK, alle katholischen Bischöfe und alle Dikasterien des Vatikans der Lehre des Papstes entsprechend handeln würden, „dann wäre die ökumenische Wirklichkeit sehr viel anders als sie es heute ist.“ Alexander Foitzik

Die Ressourcen sind nicht erschöpft

Die Jesusfigur im zeitgenössischen Film

Nicht nur eine Renaissance des Jesus-Romans gibt es gegenwärtig (vgl. HK, Juni 1994, 315 ff.), auch im Film stößt man auf die Jesusfigur häufiger als dies vermutlich gemeinhin für möglich gehalten wird. Der Regensburger Theologe und Filmfachmann Reinhold Zwick gibt einen ersten Überblick: Heutige Filmemacher nehmen die Bibel durchaus ernst, auch wenn sie sie in unterschiedlicher Weise verfremden.

„Jesus Walking on Screen“ nannte das Wiener Stadtkino im Juni 1993 seine große „Kinoausstellung“ zum anhaltenden „Stimmen- und Bildgewirr rund um die Person Jesu“ (Programmheft). Die mehr als vierzig Filme umfassende Retrospektive zeigte einmal mehr, welch weites Feld diese „Person“ in hundert Jahren Kinogeschichte mittlerweile durchwandert hat. Von den bereits 1897 erfolgreich inaugurierten frommen Passionsspielen bis zu ikonoklastischen Pamphleten des Underground-Films, von ausgebauten Transfigurationen bis zu Christuszügen „profaner“ Leidens- und Erlöserfiguren: wohl keine andere Gestalt hat den Weg des Films kontinuierlicher und in mehr Facetten direkter und indirekter Präsenz begleitet als die des Mannes aus Nazareth. Und sie hat sich keineswegs mit *Martin Scorseses* „Die letzte Versuchung Christi“ (1988; vgl. HK, November 1988, 505) und *Denys Arcands* „Jesus von Montreal“ (1989; vgl. HK, März 1990, 135 ff.) von der Leinwand verabschiedet.

Wie die zahlreichen Verrisse und das schlechte Einspielergebnis von „Jesus von Montreal“ zeigen, riskiert man inzwischen weit mehr, wenn man sich der Gestalt Jesu ernsthaft nähert, statt mit ihr ironisch bis despektierlich zu spielen. Drei Arbeiten von Regisseuren, die dieses Risiko nicht gescheut haben, vielleicht weil sie auf ihren „Kredit“ als unabhängige, eigenwillige Filmemacher bauten, seien im folgenden näher beleuchtet: „The Garden“ von *Derek Jarman* (1990), „Bad Lieutenant“ von *Abel Ferrara* (1992) und „Das

Geheimnis“ von *Rudolf Thome* (1994). Alle drei Filme sind keine „klassischen“ Jesusfilme, aber in ihnen erscheinen doch Jesusfiguren in Schlüsselszenen oder bilden sogar die Achse der Handlung. Das unterscheidet sie von den nicht wenigen neueren Filmen, in denen Jesus lediglich in einer Nebenhandlung erscheint, wie etwa in dem metaphorischen Argentinien-Porträt „Letzte Bilder eines Schiffbruchs“ von *Eliseo Subiela* (1989; dt. Kinostart: 1993), wo Jesus eines Tages müde und resigniert vom Kreuz herabsteigt und die Kirche verlassen will, in der er so viele Jahre untätig verbracht hat.

Passionsfiguren im apokalyptischen Horizont

Auch eine traditionelle Evangelienverfilmung, erzählt erstmals aus der Perspektive der Mutter Jesu, wurde unlängst wieder vorgelegt: „Marie de Nazareth“ von *Jean Dellanoy* (geb. 1908), vielleicht das filmische Vermächtnis dieses Altmeisters des französischen Films. Das dieses Frühjahr uraufgeführte Bibel-Epos dürfte aber bei der derzeitigen Situation des Filmmarkts kaum über Frankreich hinaus Chancen auf eine Kinoauswertung haben. Unbekannt blieb hierzu auch die Jesus-Parabel „La belle Histoire“ (1992) von *Claude Lelouche*, die bislang „geheimnisvollste und ambitionierteste“ Arbeit (*Philippe Ross*, *Revue du Cinéma*, Nr. 482

[1992] 44) eines Regisseurs, den man geheimhin auf das „Leichte“, vorab auf Ehe-Melodramen und Kriminalkomödien, abonniert hielt.

Auch „The Garden“ kam vielerorts erst in Werkschauen nach dem Tod seines Regisseurs in die Kinos. Der im Februar 1994 im Alter von 52 Jahren verstorbene Maler und Filmemacher Derek Jarman, der seine Homosexualität und Aids-Erkrankung zum Politikum machte, war vielleicht der radikalste, kommerziellen Versuchungen gegenüber widerständigste Vertreter des englischen „independent cinema“. Immer aufs Neue verstörte Jarman eingefahrene Seh- und Denkgewohnheiten: angefangen mit seinem ersten Langfilm „Sebastiane“, einer betont schwülstigen Hommage an den Märtyrer und heimlichen Heiligen der Homosexuellen, die 1976 auf dem Festival von Locarno wütende Proteste auslöste, bis hin zu dem kurz vor seinem Tod uraufgeführten Filmexperiment „Blue“, einer tiefen, unsentimentalen Lebensrückschau und Meditation von Krankheit und Sterben, vorgetragen allein in Worten und Tönen zu einem die ganzen 75 Minuten über unverwandt monochrom kobaltblauen Bild.

Seit Jarman Ende 1986 erfahren hatte, daß er HIV-positiv ist, lebte er den größten Teil des Jahres über in einer Fischerhütte in der menschenverlassenen Umgebung der Atomanlage von Dungeness an der südenglischen Küste. Der Garten, den er dort in der Kieswüste anlegte, um der unwirtlichen Öde etwas Leben abzutrotzen und ein Zeichen gegen die Arbeit des Todes zu setzen, wurde zum Nukleus seines gleichnamigen Films. Wie zuvor schon die Untergangsvision „The Last of England“ (1987) verläßt auch „The Garden“ die vertrauten Pfade des Erzählkinos. Der von Jarman als „Traumallegorie“ apostrophierte Film ist eine komplexe, symbol- und assoziationsreiche, nicht selten auch enigmatische Collage.

Der rote Faden, der durch das einmal elegisch verlangsamte, dann wieder förmlich explodierende Kaleidoskop der Szenen und Szenenketten aus unterschiedlichen Zeit- und Realitätsebenen führt, ist die Passionsgeschichte Jesu, ergänzt um einige andere biblische Sequenzen. Obwohl er mit den Überlieferungen sehr unorthodox umgeht, überraschte Jarman damit doch sein „Stammpublikum“, wie dann umgekehrt auch er selbst von der positiven Aufnahme seines Films seitens der kirchlichen Filmarbeit überrascht war („Lobende Erwähnung“ der Ökumenischen Jury auf der Berlinale 1991).

Näher besehen kam der Film aber keineswegs unvorbereitet (zum folgenden: *Derek Jarman, Dancing Ledge*, London u. a. 1984). Ähnlich wie *Pier Paolo Pasolini*, dessen Arbeiten er sehr schätzte, beschäftigte sich Jarman zeitlebens mit Psychologie, Mystik und Esoterik. Unter den biblischen Schriften faszinierte ihn besonders die Johannes-Apokalypse. Manche Ideen zu einem nicht realisierten Filmprojekt (Arbeitstitel „Neutron“), mit dem er dieses Buch hatte traumspielartig umsetzen wollen, scheinen in „The Garden“ eingeflossen zu sein. Dessen Prolog setzt dann allerdings bei der

Schöpfungsgeschichte ein: Im Schlaf des Künstlers verwandelt sich der Garten vor seiner Kate in den Ort des Sündenfalls. Nachdem das erste Paar den Anschlägen eines als Leder-Typ agierenden Versuchers erlegen ist, hebt die neutestamentlich bzw. nach dem Modell traditioneller Passionsspiele strukturierte Bilderfolge an.

Wie bei traditionellen Passionspielen wechselt der Handlungsbogen nach einigen Szenen zur Kindheitsgeschichte unmittelbar zur Leidensgeschichte und klingt aus in einer heiter-poetischen pfingstlichen Episode. Die Stationen der Passion, die Jarman aufgreift, u. a. Einzug, Abendmahl, Getsemani, Geißelung, Verspottung, Kreuzweg und Grablegung, sind teils eindeutig, teils nur über Anspielungen identifiziert. Das Sterben auf Golgota ist durch eine eindringliche Montage von Impressionen der Finsternis, der Kälte und des Todes, eine freie Variation der Begleitwunder also, substituiert. Eine eigentliche Auferstehungs-Sequenz fehlt.

Selbstidentifikation marginalisierter Gruppen mit dem leidenden Jesus

Durchschossen ist dieser Handlungsstrang mit oft visuell verfremdeten, alptraumhaften Bildern von Naturzerstörung, Vergiftung und Schrott, die den Zuschauer mit einer in *Agonie befindlichen technischen Zivilisation* konfrontieren. Das Endzeit-Szenario wird aber immer wieder aufgebrochen von Einstellungen in satten Farben, die ihm Lebensfreude, Vitalität und die doch noch nicht endgültig verlorene Schönheit der Schöpfung entgegensetzen, oder die im Blick auf archaisch anmutende Installationen eine Zeit erinnern, in der die Natur noch heilig war. Schließlich sind auch Satire und Polemik eingestreut: von kirchenkritischen Invektiven, gewonnen etwa aus dem Kontrast mit der Geburt Jesu in Armut, bis hin zu grellbunten Vaudeville-Burlesken, die beispielsweise Konsumismus und Wirklichkeits-Flucht attackieren.

Wider Erwarten zerfällt Jarmans Film nicht im Wirbel seiner oft disparaten Bilder. Abgesehen von der konsistenten Traum-Atmosphäre, von Reprise und Leitmotiven, hält ihn vor allem die *durchlaufende Präsenz der Jesusfigur*. Diese Figur ist freilich selbst wieder in verschiedene Repräsentationen aufgefächert, die einander wechselseitig kommentieren und befragen. Läßt man die nur verhalten angedeuteten Transfigurationen beiseite, voran die Christuszüge einer geheimnisvollen jungen Frau, dann bleiben immer noch drei Ebenen: Auf einer ersten ruft Jarman gleich eingangs mit einem Kruzifix und dem bekannten Auferstehungsbild Piero della Francescas im Zimmer des Träumers die grundlegenden Heilsereignisse und unangefochtenere Zeiten des Glaubens in Erinnerung.

Den wiederholt ins Bild genommenen, selbstbewußt-kraftvollen Christus Pieros konfrontiert er in einigen der apokalyptischen Sequenzen mit einem zweiten, grau und müde gewordenen Christus (*Roger Cook*). Man fühlt sich daran erinnert wie Max Beckmann, Otto Dix oder George Grosz

traurige Jesusgestalten in Unheilskontexte gestellt haben, wenn dieser alte Christus Jarmans nicht ohne Verbitterung seine Wundmale zeigt – als ein stummes, offensichtlich fruchtloses Memento, mit dem er selbst den Sinn seines Todes in Frage zu stellen scheint.

Der diesen Bildern einformulierten *negativen Soteriologie* steht dann allerdings auf einer dritten, am weitesten ausgebauten Ebene ein positiver, wiewohl provokativer Rekurs auf die Jesusfigur gegenüber: Jarman läßt anstelle Jesu ein Homosexuellen-Liebespaar die Stationen der Passion durchleiden. So irritierend dieser Zug und manche der mit ihm verbundenen visuellen Auflösungen anmuten mögen, so steht er doch in der langen Tradition der *Selbst-Identifikation von marginalisierten Gruppen mit dem leidenden Jesus* – vergleichbar dem bekannten Bild des gekreuzigten Campesino in der lateinamerikanischen Befreiungstheologie.

Mit dieser Verfremdung hält Jarman den allzu zahlreichen Christen und Kirchenvertretern, die sich im Zeichen der Aids-Hysterie im Thatcher-England (und anderswo) an der Hexenjagd auf Homosexuelle beteiligten, die Erinnerung an Jesu besondere Hinwendung zu den gesellschaftlich stigmatisierten entgegen. Insofern ist seine „Besetzung“ der Passion nicht blasphemisch. Umgekehrt darf sie auch nicht eilfertig zum Glaubensbekenntnis stilisiert werden. Als in ihren Transformationen und Brechungen anstößige Aneignung zentraler biblischer Erzählungen bleibt „The Garden“ zuvorderst ein *großes Klagelied*, das einzelne Lichtungen und ein versöhnliches Ende vor der totalen Verfinsterung retten.

Im Unterschied zu dem in religiösen Fragen reservierten Jarman bezeichnet sich der italoamerikanische Regisseur Abel Ferrara (geb. 1951) ausdrücklich als gläubiger Katholik. Wie sehr er damit in der Filmszene aus dem Rahmen fällt, illustriert seine Aversion gegen Pressekonferenzen: Er möge sie nicht, so meinte er auf der letzten Berlinale, weil er bei ihnen immer den Eindruck habe, diesen Glauben vor den Journalisten rechtfertigen zu müssen. Zur Frage geworden war Ferraras religiöse Einstellung mit „Bad Lieutenant“; zwei seiner nachfolgenden Filme haben sie unausweichlich gemacht: „Snake Eyes“ (1993), eine im Filmmilieu angesiedelte Konfrontation von Ausschweifung und schrankenlosem Hedonismus mit einem entgegengesetzten Lebenskonzept, und „The Addiction“ (1994), oberflächlich eine Vampir-Geschichte, näher besehen eine an explizit christlichen Motiven ausgerichtete Parabel um Schuld, Abhängigkeit und Erlösung.

Die Trilogie, die diese Filme untergründig formieren, hat die eingeschworene Fangemeinde Ferraras in eine tiefe Krise gestürzt und auch etliche Filmkritiker mit Ratlosigkeit geschlagen. Kaum ein Wunder also, daß schon „Snake Eyes“ schlecht lief und „The Addiction“ in Deutschland noch keinen Verleih gefunden hat. In ihrem vor „Bad Lieutenant“ publizierten Buch über zehn „Meister des Schönen und Banalen, des Faszinierenden und Verbotenen, des Traumhaften und Alpträumhaften“ (Umschlag-Text) charakterisieren *Thomas Gaschler* und *Eckhard Vollmar* Ferraras Filme als

schnell und gewalttätig, als Filme, „die (...) tief in den brodelnden Hexenkessel seiner Heimatstadt New York eintauchen“. In ihnen „gibt es keine Helden, nur Opfer; keinen Trost, nur Schmerz. Es ist dies der Ausdruck seiner Fixierung auf das ‚urbane Trauma‘, auf die Entfremdung, die Einsamkeit und Gewalttätigkeit der Großstadt“ (Dark Stars, München 1992, 53).

In ihrem ansonsten auf Ästhetik und Action ausgerichteten Blick, verfolgen die Autoren nicht weiter, daß Ferrara im Gespräch mit ihnen wiederholt bemerkt, er wolle mit seinen Filmen gerade seiner tiefen Erschütterung von dieser Gewalt und von den deprimierenden Schicksalen im „Bodensatz“ der Megalopolis Ausdruck verleihen. Und nachgefragt wird auch nicht, was es für seine Filme bedeutet, daß sein Freund seit Jugendtagen und langjähriger Drehbuchautor *Nicholas St. John* – ein sprechendes Pseudonym – ein tiefreligiöser Mensch ist, der jeden Tag in die Kirche gehe (vgl. ebd. 70) und, wie Ferrara auf der Berlinale erwähnte, eine Weile in Würzburg Theologie studiert habe.

Von daher ist es aber vielleicht programmatisch, daß die erste Einstellung seines ersten Films „The Driller Killer“ (1970), in dem ein an Arbeit verzweifelnder und von seiner Umwelt in den Wahnsinn getriebener Maler Amok läuft, ein Pietà-Relief zeigt und die erste Szene dann vor einem großen Kruzifix in einer Kirche spielt. Mit der Frage nach *Schuld* und *Erlösung*, die hier nur schlaglichtartig aufblitzt, wird sich Ferrara später immer intensiver und expliziter beschäftigen.

Schonungslose, bisweilen schwer erträgliche Bilder

Am manifestesten werden die Gestalt des Gekreuzigten und die mit ihr aufgerufenen religiösen Vorstellungen in „Bad Lieutenant“. In verschiedenen Figurationen begleitet die Jesusfigur dort den Weg des von *Harvey Keitel* herausragend interpretierten Protagonisten in den Tod: Der „B.L.“, ein namenloser New Yorker Kriminalpolizist, ist bei seiner Arbeit im Großstadt-Sumpf längst selbst in diesem versackt und paktiert mit Kriminellen, um Drogen und Prostituierte zu finanzieren. In einer Situation, da sich sein körperlicher und psychischer Zustand immer rapider verschlechtert, wird er mit dem Fall einer jungen Nonne betraut, die in ihrer Kirche unter blasphemischer Schändung des Altars von zwei jugendlichen brutal vergewaltigt wurde.

Als er dem Opfer in einer „moralischen“ Aufwallung in Aussicht stellt, die Täter klammheimlich liquidieren zu wollen, um sie ihrer „gerechten Strafe“ zuzuführen und zu verhindern, daß sie als Minderjährige bald wieder freikämen, erklärt ihm die Nonne: sie habe den beiden, die sie aus der Schule kenne, bereits „alles vergeben“, wie ihnen auch Jesus, der „die liebte, die ihn schmähen“, vergeben hätte. Deshalb werde sie ihre Namen nicht verraten. Dem darüber empörten „B.L.“ legt sie zum Abschied nahe: „Reden Sie

mit Jesus, beten Sie! Sie glauben doch an Gott, daß Jesus Christus für Ihre Sünden gestorben ist?“

Hatte er sich zuvor gebrüstet, ein Katholik zu sein, in einer Haltung freilich, als wäre dies ein Fetisch, der ihn unverwundbar macht, so bricht der „B.L.“ jetzt, nach einer Antwort ringend, in abgrundtiefer Verzweiflung und von den Drogenexzessen zerstört völlig zusammen. Da er so, ein heulendes Wrack, ein unheiliger Hiob, vor dem Alter liegt, erscheint ihm Jesus (*Paul Hipp*) in Gestalt des Schmerzensmanns. Zweimal hatte Ferrara zuvor schon Bilder einmontiert, die Jesus wie im traditionellen Bibelfilm leidend am Kreuz zeigten: bei der Vergewaltigung und später als sich der „B.L.“ eine Heroin-Spritze setzen läßt und seine Selbstzerstörung weiter beschleunigt.

Nunmehr ist dieser Jesus vom Kreuz herabgestiegen und steht regungslos, schweigend im Kirchenschiff. Nachdem ihn der „Gefallene“ rüde beschimpft und angeklagt hat, wo er denn früher gewesen sei, bricht sich das Eingeständnis der eigenen Schuld Bahn. Unter Bitten um Vergebung kriecht er auf Jesus zu, und dieser gewährt sie ihm, indem er seine Hände empfangend öffnet – in einem Bild, das auf Rembrandts „Verlorenen Sohn“ anspielt. Als der „B.L.“ wieder aufsieht, nachdem er die Füße des Gekreuzigten geküßt hat, steht eine Frau vor ihm, die ihm die Vergewaltiger verrät. Doch statt diese hinter Gitter zu bringen, setzt er die beiden verstörten Jugendlichen, die ihr perspektivenloses Leben unter Drogen verdämmern, in einen Überlandbus und gibt ihnen 30 000 Dollar als „Startkapital“ mit auf den Weg. Dieses Geld aus einem Drogendeal wäre für den „B.L.“ selbst als Anzahlung auf eine große, an diesem Tag fällige Wertschuld überlebensnotwendig. Obzwar nunmehr völlig mittellos, fährt er dennoch zum mit seinem Wettspartner vereinbarten Treffpunkt und wird in seinem Wagen erschossen. Die Passanten bemühen sich, den Toten zu ignorieren.

Mit seinem einsamen Tod ist der „Sünder“ selbst zu einer *Passionsfigur* geworden. Auf dem von der Nonne gewiesenen Weg in die Nachfolge schenkte der „B.L.“ die ihm in der visionären Christus-Begegnung zuteil gewordene Vergebung an die von ihm Verfolgten weiter und gibt ihnen die Chance zu einem echten Neuanfang. Er opfert sich für die anderen Sünder – unbeschadet, daß ihm aufgrund seiner kriminellen Verstrickungen und seiner Drogen- und Wettsucht nach seiner ‚Umkehr‘ wohl ohnehin nicht mehr viel Zeit zu leben geblieben wäre.

Eine Beziehungskomödie gibt den Hintergrund für eine Christusbegegnung ab

Wer bei Ferrara fromme Bestätigung suchte, würde den Film bald entsetzt verlassen. Seine Geschichte um Schuld und Erlösung, vor allem die Abstiegs Geschichte des „B.L.“, vermittelt sich in *schonungslosen, bisweilen schwer erträglichen Bildern*. In dem Schrecklichen, dem Elend und der Verlorenheit dieser Existenz kann und darf sich der Voyeurismus des Zuschauers nicht behaglich einrichten. So gese-

hen partizipiert auch „Bad Lieutenant“ an der oben zitierten Ferrara-Charakteristik, doch zugleich erweist er sie als um ein entscheidendes Movers der Arbeit des Regisseurs verkürzt: um seine Absicht, in einer nicht künstlich aufgehellten Realität die Kraft des Christusereignisses überzeugend zur Sprache zu bringen.

Um der Glaubwürdigkeit seiner Filme willen riskiert es Ferrara dabei sogar, daß die Unerbittlichkeit, mit der er die Nachtseiten der Großstadt ins Bild hebt, jenen Hilfestellung gibt, die sich gegen seinen religiösen Anspruch sperren – etwa der Autorin des längst aus der Subkultur aufgetauchten Filmmagazins „Splatting Image“, die zwar den „Erlösungsgedanken als die Essenz“ von Ferraras Werk ausmacht, es aber „angesichts von ‚Bad Lieutenant‘ ausgesprochen frech“ von ihm findet, daß „er leugnet, seine Filme seien nihilistisch“ (*Annette Kilzer*, Nr. 21, 1995, 10). Das leugnen freilich auch die Filme selbst. Um ihre Stimme richtig zu hören, muß man aber wohl an eine Erlösung glauben, die den Tod transzendiert.

Entschieden leiser als Ferrara und Jarman geht *Rudolf Thome* (geb. 1939) zu Werk, der mittlerweile wohl „dienstälteste“ Autorenfilmer des ehemals jungen deutschen Films. Mit bewundernswerter Beharrlichkeit dreht er seit Ende der sechziger Jahre Filme mit kleinem Budget für ein (meist) kleines Publikum. Als vierter Teil des Zyklus „Formen der Liebe“ kam auch seine jüngste Arbeit „Das Geheimnis“ diesen Sommer nur in recht wenige Kinos. Bei Thome gibt eine entspannte Beziehungskomödie, ein „Liebeskarussell“ (Thome) in der brandenburgischen Uckermark den Hintergrund ab für eine Christusbegegnung: Lydia und Walter, frisch verliebt, fahren zusammen mit Lydias Ex-Freund Karlheinz und ihrer Freundin, einem Paar in spe, aus Berlin hinaus aufs Land, um Anita, Walters frühere Frau, zu besuchen. Diese hat sich auf ihren Bauernhof zurückgezogen, um zu malen und in Meditation und Gebet Gott zu suchen. „Die da suchen, werden mich nicht finden – steht in der Bibel“, hatte ihr Walter prophezeit, und er sollte recht behalten.

Nachdem Lydia, eine tatkräftige und in erotics aktive Frau, beschlossen hat, Anita für eine Weile in ihrem Eremitendasein abzulösen, steht in der ersten Nacht, die sie alleine auf dem Hof verbringt, ein älterer Mann vor ihrer Tür, ein schweres Holzkreuz auf den Schultern. Lydia lädt den schweigsamen, hageren Fremden zum Essen. „Ich bin Jesus Christus“ stellt sich der in der Besetzungsliste als „Mann mit dem Kreuz“ Geführte vor und kündigt ihr an, er wolle ihr „das Geheimnis des Universums“ verraten. Die konsternierte Lydia kontert mit dem Hinweis, sie sei Jüdin und glaube nicht an ihn, und außerdem komme sie „ganz gut auch ohne Geheimnis zurecht“.

Beim „Abendmahl“ reicht der Fremde Lydia Spaghetti und Rotwein und folgt dann ihrer Initiative und begleitet sie in ihr Zimmer, in ihr Bett. Am nächsten Morgen liegt er aus unerklärlichen Gründen blutüberströmt tot neben ihr. (Thome: „Ich wollte ihn nicht am Kreuz sterben lassen. Das wäre absurd gewesen.“) Als Lydia ihren Freunden den Leichnam zeigen will, ist er verschwunden. Allein das blutige

Laken und das Kreuz vor dem Haus zeugen noch von seiner Anwesenheit.

Monate später, es schneit, Lydia ist mit einem Jungen schwanger. Nach der Nacht mit dem Fremden ist Walters Vaterschaft nicht mehr zweifelsfrei. Daß Lydia das Kind Jesus nennen möchte, kann sich freilich auch aus dem überaus starken Eindruck erklären, den der Fremde auf sie gemacht hat, aus der ganz anders gearteten Liebe, die sie zu ihm in dieser Nacht verspürt haben will. Das Geheimnis, das ihr der Gast anvertraute, war nur ein Wort: „die Liebe“, gefolgt von einem „ich liebe dich“. Da manches von dem, was bei Thome der Dialog behauptet, in den Bildern nicht eingelöst wird, geraten Aussagen wie diese hart an den Rand des Banalen. Daß die heiklen Szenen der Selbstvorstellung des Fremden und der Liebesbegegnung nicht ins Peinliche oder Anstößige abrutschen, ist der dezenten Regie, vor allem aber dem stillen, eindringlichen Spiel des Jesusdarstellers *Marquard Bohm* zu verdanken.

Beiden wird etwas zugemutet: der christlichen Botschaft und der Wirklichkeit

Im Kontext der wiederholten Anspielungen auf Passion und Auferstehung verweist die zunächst enttäuschende „Lösung“ des Geheimnisses natürlich besonders auf die johanneischen Abschiedsreden, aber auch auf 1 Joh 4,7ff oder das „Hohelied der Liebe“ in 1 Kor 13 – bekannte Texte, die ebenfalls „Liebe“ als Quintessenz der Botschaft Jesu herausstellen und helfen, dieses Wort mit Bedeutung zu füllen. Das Johannesevangelium beherrscht auch die Passionshandlung von *Roberto Rossellinis* letztem Film „Der Messias“ (1975), mit dem sich Thome im Rahmen eines Buches über den italienischen Regisseur eingehend befaßt hat. Keiner von Rossellinis Filmen habe ihn „so beeinflußt wie dieser“. Wie Rossellini will Thome, der sich „nicht als Atheist bezeichnen“ möchte, den christlichen Glauben und seine Grund-erzählung sehr ernst nehmen

Die Schlüsselbegegnung in „Das Geheimnis“ erscheint wie eine Umkehrung der Ausgangs-Konstellation eines anderen Rossellini-Films, nämlich von „Das Wunder“ (1948): während in dieser Tragödie ein Landstreicher unter Vorspiegelung, er sei der Hl. Josef, eine einfältige Magd mißbraucht und diese das Kind, das sie dabei empfängt, vom Hl. Geist geschenkt wähnt, geht in Thomes Komödie die Initiative von der selbstbewußten Lydia aus und stützt die Inszenierung (vorab über das mysteriöse Verschwinden des Fremden) die Vermutung, daß in diesem Fall die Identitäts-Behauptung zutrifft. Daß Thome Lydia in ihrem Angerührt-Sein von dem Fremden eine erotische Begegnung mit ihm suchen läßt, verbindet seinen Film – bei allen Unterschieden im Niveau – auch mit Pasolinis „Teorema“ (1968), wo ebenfalls ein geheimnisvoller, göttlicher Besucher von seinen verwirrten Gastgeberinnen begehrt wird.

Hier wie dort bringt der Fremde bei den von ihm Berührten Prozesse der Veränderung in Gang. In „Teorema“ können

die Angehörigen der im Innern kranken großbürgerlichen Familie die Erkenntnis ihres eigentlichen Selbst nicht ertragen, die ihnen – auf der Linie des alttestamentlichen „Erkennens“ – in der intimen Begegnung zuteil wird. Ihre Gemeinschaft zerfällt und sie selbst zerbrechen. Thome dagegen stellt die Veränderung, die bei ihm noch der gealterte Christus anzustoßen fähig ist, unter ein positives Vorzeichen: die Begegnung mit dem Besucher und das auf irgendeine Weise mit ihr verbundene Kind beenden das unverbindliche Liebesgetändel und vertiefen die Gemeinschaft der beiden Paare.

Wie der Hof in der Uckermark für Thome ein „Niemandland“ bedeutet, „wo alles möglich ist, wo die Gesetze von Raum und Zeit – vielleicht – aufgehoben sind“, so macht auch sein Film selbst am Ende einen etwas wirklichkeitsent-hobenen Eindruck. Das wird man „The Garden“ und „Bad Lieutenant“ kaum nachsagen können. Zweifelsohne sind sie die eindringlicheren und künstlerisch gewichtigeren Beispiele für die (in diesem Fall explizite) Vermittlung bzw. Konfrontation von „heutiger Welterfahrung mit der biblischen Botschaft“ im Medium Film, wonach Ausschau zu halten erst unlängst wieder *Hans Werner Dammowski*, der ehemalige Filmbeauftragte der EKD, ermuntert hat („Zoom“ [Zürich], 5/95, 10). Wie Jarmans und Ferraras Arbeiten zeigen, wird diese Vermittlung wohl beiden Seiten etwas zumuten müssen, will sie glaubwürdig sein: der christlichen Botschaft die Misere unserer Gegenwart wie umgekehrt dieser Wirklichkeit die Hoffnung und die Unbedingtheit des Anspruchs, für die der Gekreuzigt-Auferstandene steht.

Man kennt sich nicht, hätte sich aber viel zu sagen

Gleich ob nun Jarman der provokative Hinweis auf Christus hilft, seinen Protest gegen Diskriminierung und seine Trauer über die Zerstörung der einmal als „Garten“ gedachten Schöpfung zu akzentuieren; gleich ob für Thome allein schon die Möglichkeit, dem „Mann mit dem Kreuz“ hier und heute wiederzubegegnen, genügt, die Oberflächlichkeiten des Alltags- und Liebeslebens in Frage zu stellen; gleich ob Ferrara mit dem Glauben an Jesu erlösend-befreiende Gegenwart und an die Kraft seines Beispiels selbst in die dunkelsten Regionen einen Lichtstrahl zwängt: Eine jede dieser sehr persönlichen und auch ästhetisch stark divergierenden Auseinandersetzungen dokumentiert auf ihre Weise, daß die Ressourcen der Gestalt Jesu auch im Modus der direkten Bezugnahme für die (Filma-)Kunst *keineswegs erschöpft* sind.

Zugleich sind diese Filme aber kantig genug, um gegen Instrumentalisierungen gefeit zu sein. Daß in ihnen nirgendwo die Theologie, und schon gar nicht die historisch-kritische Forschung, Spuren hinterlassen hat, muß nicht an den Künstlern liegen. Sie nehmen immerhin die Bibel ernst, aber wievielen von den „Schriftgelehrten“ ist schon das Kino mehr als ein Zeitvertreib, wenn überhaupt das? So kennt man sich nicht, obwohl man sich eigentlich viel zu sagen hätte.

Reinhold Zwick