

JESUS WALKING ON SCREEN. Viel strapaziert, oft verkauft, meist verhöhnt: Nicht nur in den Breitwand-Einöden des Gelobten Landes, auch auf anderen Kontinenten und unter anderen Rahmenbedingungen als dem des Neuen Testaments und des Bibelfilms kreuzt Er die Leinwand. Das Genre von den Beschränkungen, die ihm die einschlägigen Kompendien meist auferlegen, zu befreien: in einer Retrospektive Filme zu zeigen, die Jesus (oft nur in Form kurzer Gastauftritte) in andere räumliche, zeitliche und stilistische Koordinatensysteme einbetten: Das versucht diese Retrospektive zum ersten Mal.

Erste historische Gehversuche, darunter das – in New York gedrehte – "Passion Play of Oberammergau" aus dem Jahr 1898 oder der erste große Bibelfilm "From the Manger to the Cross" (1913, Regie: Sidney Olcott) stehen neben Hollywoods Epen in Cinemascope und Technicolor.

Michael Brynntrops deutsches Super-8-Kollektiv-Epos "Jesus-Der Film" (1985/86) konkurriert mit George Stevens vor lauter US-Stars schier überbordender "Greatest Story Ever Told" (1965).

Erleuchtete Experimente von Robert Frank ("The Sin of Jesus", 1961), Kenneth Anger ("Scorpio Rising", 1963) oder Daina Krumins ("Divine Miracle", 1973) stellen sich ebenso der vorurteilsfreien Begutachtung wie die klassischen Skandale, die Ken Russell mit "The Devils" (1971) oder Jean-Luc Godard mit "Je vous salue, Marie" (1983) entfachten.

Jesus in Ottakring, Montreal, Seoul, New York: An Orte ist sein Erscheinen nicht gebunden. Zwei Regisseure – D. W. Griffith und Pier Paolo Pasolini – sind gleich mit jeweils drei Arbeiten vertreten: Versuche, individuelle Kontinuitäten und Brüche im Umgang mit der Ikonographie festzumachen. Auch die großen Jesus-Filme von Cecil B. DeMille ("The King of Kings", 1927), Roberto Rossellini ("Il Messia", 1975) und Martin Scorsese ("The Last Temptation of Christ", 1988) dürfen nicht fehlen.

Angesichts eines ungeheuer großen Schaffenskomplexes ist JESUS WALKING ON SCREEN naturgemäß ein sehr subjektives Unterfangen. Dennoch schreckt diese *Ausstellung* vor Abschweifungen in Jesus-freie, wenn auch dem Duktus der Jesus-Filme verwandte Zonen nicht zurück. "Hallelujah" (1929) von King Vidor erzählt eine Ballade aus dem schwarzen Baumwollpflücker-Milieu mit Anklängen an die Heilsgeschichte; der Kubaner Tomás Gutiérrez Alea arrangiert in "La Ultima Cena" (1976) rund um einen despotischen Großgrundbesitzer eine Karikatur des letzten Abendmahls; ein Hohelied selbstlosen Leidens ist Veit Harlans melodramatisches Meisterwerk "Opfergang" (1944); in Roger Cormans chaotischem Katastrophen-B-Picture "Gas-s-s-s!" (1970) darf der Erlöser nur im Off mit seinem Vater diskutieren. Andrej Tarkowskij stellt seinen "Andrej Rubljow" (1971) hinter die Folie einer Ikone der *Heiligen Dreifaltigkeit*. Besonders freuen darf man sich auf die österreichische Erstaufführung von "The Rapture" (1991), einer weiblichen Heilssuche im Amerika der Jetztzeit, virtuos in Szene gesetzt von Michael Tolkin, dem Autor von Robert Altmans "The Player".

Insgesamt 42 Produktionen aus 12 Ländern und eine separate Vorführung von Jesus-Musikvideos im Foyer des Wiener Stadtkinos sollen vor allem eines erwecken: Interesse an Geschichten, die man, im Wissen um den roten Faden aufmerksamer, manchmal vielleicht skeptischer auf sich einwirken läßt.

Information und Lesestoff bietet das umfangreiche Programmheft Nr. 234 des Stadtkinos.

JESUS WALKING ON SCREEN

Jesus im Film 1898–1993

12.–25. Juni 1993

täglich im Stadtkino, Am Schwarzenbergplatz 7–8, Tel.: 712 62 76

Jesus in Deutschland, Frankreich, Großbritannien, Italien, Kanada, Korea, Kuba, Österreich, Portugal, Rußland, Spanien und den USA.

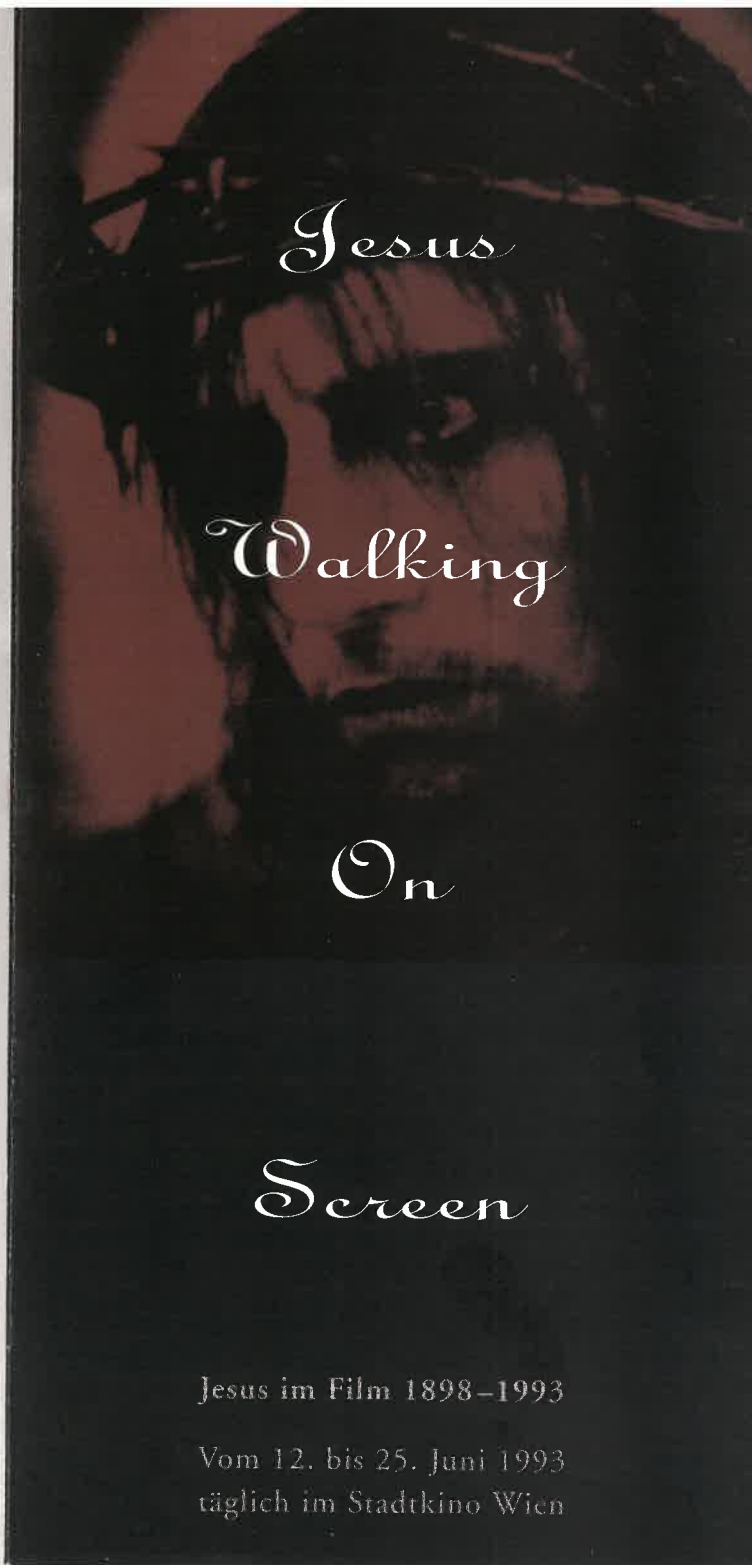
Filme von

Tomás Gutiérrez Alea	André Maitre
Kenneth Anger	N N
Denys Arcand	Sidney Olcott
Martin Arnold	Manoel de Oliveira
Frank Borzage	Pier Paolo Pasolini
Luis Buñuel	Wilhelm Pellert
Michael Brynntrop	Nicholas Roeg
Roger Corman	Roberto Rossellini
Cecil B. DeMille	Ken Russell
Abel Ferrara	Hans Scheugl
Robert Frank	Martin Scorsese
Samuel Fuller	George Stevens
Jean-Luc Godard	Andrej Tarkowskij
D. W. Griffith	Michael Tolkin
Veit Harlan	Peter Tscherkassky
Derek Jarman	Blair Underwood
Reinhard Jud	King Vidor
Henry Koster	Henry C. Vincent
Daina Krumins	Son-U-Wan und Chang Son-U

Zwischen Super-8 und Cinemascope.

Im Foyer des Stadtkinos Musikvideos u.a. von:

Mercury Rev, Jesus Lizard, Birthday Party, R.E.M., Ultra Vivid Scene, Depeche Mode, Sepultura, Sound Garden, God Bullies.



Jesus

Walking

On

Screen

Jesus im Film 1898–1993

Vom 12. bis 25. Juni 1993
täglich im Stadtkino Wien

Jesus Walking On Screen

Jesus im Film 1898-1993

SAMSTAG, 12. JUNI

- 18 Uhr
Jesus Christ Movie Star
(Britische Videodokumentation)
- 19 Uhr
D.W. Griffith
Avenging Conscience
USA 1914
- 20.30 Uhr
George Stevens
The Greatest Story Ever Told
USA 1965

SONNTAG, 13. JUNI

- 19 Uhr
Luis Buñuel
La Voie Lactée
F 1968/69
- 21 Uhr
King Vidor
Hallelujah
USA 1929

MONTAG, 14. JUNI

- 18.30 Uhr
André Maitre
Vie et Passion de notre Seigneur Jesus Christ
F 1906/07
- Jean-Luc Godard
Je vous salue, Marie
F/CH 1984
- 21 Uhr
Sidney Olcott
From the Manger to the Cross
USA 1913
- Pier Paolo Pasolini
La Ricotta
I 1962

DIENSTAG, 15. JUNI

- 19 Uhr
Derek Jarman
The Garden
GB 1990
- 21 Uhr
D.W. Griffith
Intolerance
USA 1916

MITTWOCH, 16. JUNI

- 18.30 Uhr
Prod. Pathé
Die Geburt Jesu Christi
F 1902
- Samuel Fuller
The Big Red One
USA/F 1978
- 21 Uhr
Michael Bryntrup
Veronika (VERA IKON)
D 1986
- Daina Krumins
Divine Miracle
USA 1973
- Peter Tscherkassky
Kreuzritter
A 1979/80
- Kenneth Anger
Scorpio Rising
USA 1963
- Hans Scheufl
Prince of Peace
A 1993
- Robert Frank
Sin of Jesus
USA 1961

DONNERSTAG, 17. JUNI

- 19 Uhr
Reinhard Jud
Der Hirsch
A 1986
- Abel Ferrara
Bad Lieutenant
USA 1992
- 21 Uhr
Pier Paolo Pasolini
Il vangelo secondo Matteo
I 1964

FREITAG, 18. JUNI

- 18 Uhr
Blair Underwood
The Second Coming
USA 1992
- Son-U-Wan und Chang-Son-U
Seoul Jesus
Korea 1985/86
- 21 Uhr
Michael Tolkin
The Rapture
USA 1991
- 23 Uhr
Roger Corman
Gas-s-s-s!
USA 1970

SAMSTAG, 19. JUNI

- 19 Uhr
Henry C. Vincent
The Passion Play of Oberammergau
USA 1898
- Manoel de Oliveira
O Acto da Prima Vera
Portugal 1963
- 21 Uhr
Roberto Rossellini
Der Messias
I 1978

SONNTAG, 20. JUNI

- 19 Uhr
Pier Paolo Pasolini
Porcile
I 1969
- 21 Uhr
Andrej Tarkowskij
Andrej Rubljow
UdSSR 1966-69

MONTAG, 21. JUNI

- 19 Uhr
Veit Harlan
Opfergang
D 1944
- 21 Uhr
Frank Borzage
Strange Cargo
USA 1940
- 23 Uhr
Denys Arcand
Jesus von Montreal
Can 1989

DIENSTAG, 22. JUNI

- 19 Uhr
Ken Russell
The Devils
GB 1971
- 21 Uhr
Cecil B. DeMille
The King of Kings
USA 1927

MITTWOCH, 23. JUNI

- 18.30 Uhr
Tomás Gutiérrez Alea
La Ultima Cena
Cuba 1975-76
- 21 Uhr
Henry Koster
The Robe
USA 1953

DONNERSTAG, 24. JUNI

- 18.30 Uhr
D. W. Griffith
Dream Street
USA 1921
- 21 Uhr
Michael Bryntrup
Jesus - Der Film
D 1985/86

FREITAG, 25. JUNI

- 19 Uhr
Wilhelm Pellert
Jesus von Ottakring
A 1975
- 21 Uhr
Martin Scorsese
The Last Temptation of Christ
USA 1988

BM UK

WIEN KULTUR

7th

Stadtkino

Sixpack Film

Ein gemeinsames Programm
von Stadtkino Wien
und SIXPACK FILM.

Zusätzliche Vorstellungen
entnehmen Sie bitte
dem Stadtkino-Programmheft.

Jesus Walking On Screen

Jesus im Film 1898 – 1993

12. bis 25. Juni 1993

Der Herausforderer

„Als Jesus in Jerusalem einzog, geriet alles in große Aufregung. Wer ist dieser Mann, fragten die Leute in der Stadt.“
(Matth. 21,10)

Einschlägige Kompendien und Analysen verhandeln die Filmauftritte von Jesus meist nur im Rahmen von Kinoadaptation des Neuen Testaments. Unwillig, oft sogar peinlich berührt konstatierten Publikum, Kritik und Wissenschaft, wenn Er den ihm zugesprochenen, obwohl im Kino ohnehin eher scheid betrachteten Rahmen zwischen Krippe und Kreuz verläßt, um an anderen Orten, zu anderen Zeiten zu erscheinen.

Der Rebell, das Klischee, der Herausforderer immerhin für Meister wie Carl Theodor Dreyer, Roberto Rossellini oder D. W. Griffith – JESUS WALKING ON SCREEN: Das sind nicht nur die Legionen stigmatisierter Kitsch-Heilande, die seit Jahrzehnten über die Kinoleinwände wandeln. Pier Paolo Pasolinis hungernder Film-Statist Stracci in *La ricotta* gehört genauso dazu, wie der spanische Philosophiestudent Enrique Irazoqui, mit dem der Italiener seine Version des Matthäusevangeliums (*Il Vangelo Secondo Matteo*) besetzte. Abel Ferraras athletischer Erlöser in der italoamerikanischen New Yorker Kirche von *Bad Lieutenant* wird ebenso auf der Leinwand erscheinen wie Willem Dafoe in der *Letzten Versuchung* des Martin Scorsese. Experimentelle Zertrümmerungen der Ikonographie stehen für zwei Wochen neben den großen Technicolor-Epen Marke Hollywood, die zumindest der jüngere Teil des Publikums erstmals in ihrer ganzen Breitwandpracht erleben dürfte.

Ein Versuch, dem Stimmen- und Bildgewirr rund um die Figur Jesu nachzuspüren, ist auch dieses Programmheft. Wenn manche der zitierten Autoren betulich und lehrmeisterlich argumentieren, so repräsentieren sie ebenso eine Form des Diskurses wie etwa die pragmatischeren Filmemacher, die blasphemischen Skandaleure oder die methodischen Witzbolde. Eine neue, zurückgenommene Sprache für diesen motivischen Kreis zu finden, gerade in der Anhäufung großer Gesten Abstand zu gewinnen: auch dazu möchte diese Kinostellung beitragen.

Sie ist naturgemäß und mit einiger Lust unvollständig. Filme, die – wie etwa Terence Davies' *The Long Day Closes* – erst kürzlich im gesamten Bundesgebiet reüssieren konnten, sie sind ebenso ausgespart, wie solche, die im thematischen Umfeld ohnehin über Gebühr strapaziert werden. Monty Pythons *Leben des Brian* ist ebenso wenig in JESUS WALKING ON SCREEN vertreten wie *Jesus Christ Superstar* oder *Godspell*. Ein weiterer „Verzicht“: Franco Zeffirellis *Jesus von Nazareth* wurde bereits in der Vorauswahl abgetrieben.

Stattdessen geht die Schau mitunter über die selbstgesteckte Prämisse – zumindest ein Jesus-Auftritt pro Film – hinaus. Andrej Tarkowskij's *Andrej Rubljow*: die Beschreibung einer Ikone mit den Mitteln des historischen Epos. Andere Filme wiederum – King Vidor's *Hallelujah* oder Veit Harlans *Opfergang* – speisen sich zu einem Gutteil aus Verweisen auf die Erlösungsgeschichte. *La Ultima Cena* von Tomás Gutiérrez Alea formiert (Buñuels *Viridiana* nicht unähnlich) ein Letztes Abendmahl unter pervertierten Umständen. Am größten ist vielleicht auf den ersten Blick der thematische Abstand zu Michael Tolkins *The Rapture*, in dem eine Telefonistin zur Sucherin in der Wüste und Sendbotin der Apokalypse transformiert. Ihre Unfähigkeit jedoch, Gott den Tod ihres Kindes zu verzeihen: Ein wenig von ihr findet man auch in Robert Franks Adaption von Isaak Babels Kurzgeschichte „Die Sünde Jesu“ (*The Sin of Jesus*).

Jesus Walking On Screen. Keine Vollständigkeits, keine Wertungen, keine Bögen, die sich konsequent schließen ließen. Nur ein Gesicht und viele Haltungen, dargeboten in immer neuen Variationen. Ein Netz unsichtbarer Linien, auf die sich einzulassen Sie herzlich eingeladen sind.

Jesus Christ Movie Star

Samstag, 12. Juni 1993, 18.00 Uhr
Englische Originalfassung

Großbritannien 1992.

Regie: Martin Goodsmith. Drehbuch: Michael Dean. Recherche: Robin Hill. Kamera: Andrew Martin. Ton: Patrick Morris. Schnitt: Graham Taylor. Übersetzung: Veronika Hyks. Titelmusik: David Punshon und Daniel Cainer. Kommentar: Ian McShane. Ausführender Produzent: Barrie Alcott. Produktion: Ray Bruce / CTVC.

Ausschnitte aus *Vie et Passion de Notre-Seigneur Jesus Christ* (André Maitre, F 1906/7), *From the Manger to the Cross* (Sidney Olcott, USA 1912), *Intolerance* (D. W. Griffith, USA 1916), *The King of Kings* (Cecil B. DeMille, USA 1927), *Ecce Homo* (Julien Duvivier, F 1935), *The Last Days of Pompeii* (Ernest B. Schoedsack, USA 1935), *King of Kings* (Nicholas Ray, USA 1961), *Il Vangelo Secondo Matteo* (Pier Paolo Pasolini, I 1964), *The Greatest Story Ever Told* (George Stevens, USA 1965), *Godspell* (David Greene, USA 1973), *Jesus de Nazareth* (Franco Zeffirelli, I 1977), *Life of Brian* (Terry Jones, GB 1979), *Jesus de Montréal* (Denys Arcand, Kanada 1989).

Interviews mit Denys Arcand, Harvey Cox, Willem Dafoe, Monsignor Peter G. Finn, Lord Grade, David Greene, Enrique Irazoqui, Sheila Johnston, Terry Jones, Robert Powell, Martin Scorsese, George Stevens Jr., Max von Sydow, Franco Zeffirelli. 50 Minuten. Schwarzweiß. Farbe. Video.

Ein Appetizer zu JESUS WALKING ON SCREEN. Ursprünglich als Einführungsprogramm für eine Ausstrahlung von Martin Scorseses *The Last Temptation of Christ* auf BBC produziert, bietet diese Dokumentation einen bündigen, informativen Abriss der historischen Entwicklung des Jesusfilms – wenn auch, bis auf wenige Ausnahmen, nur im Bereich biblischer Adaptionen.

Ein Grabtuch als Projektionsfläche: Theologen, Filmkritiker und -wissenschaftler, Regisseure und (Jesus-)Darsteller (darunter der „verschollene“ Christus Pier Paolo Pasolinis, Enrique Irazoqui) erzählen, schätzen ein, verwerfen, erinnern sich.

„Es ist unmöglich, einen Film über Jesus zu machen. Und wenn man es schon versucht, dann sollte man nur auf die ureigene Vision vertrauen.“

(Max von Sydow, Jesus in George Stevens' *The Greatest Story Ever Told*)

„Niemand kann Jesus darstellen.“

(Robert Powell, Jesus in Franco Zeffirellis *Jesus de Nazareth*)

„Wie zeigt man jemanden, der erwiesenermaßen Mensch, aber gleichzeitig ein Kanal Gottes ist? Dennoch: Diese Aufarbeitung wird niemals aufhören, sie wird sich über alle Generationen hinweg fortsetzen.“

(Harvey Cox, Professor der Theologie an der Harvard University)

„Ich weiß genug um zu wissen, daß man keine Jesusgeschichte erzählen kann. Wir wissen nichts über diesen Mann.“

(Denys Arcand, Regisseur von *Jesus de Montréal*)

„Er kämpft nicht, er küßt nicht, er verliebt sich nicht: Er tut nicht gerade das, was kommerzielle Kinohelden für gewöhnlich tun.“

(Sheila Johnston, Filmkritikerin)

„How wonderful... to be the mother of such a son!“

(Frau in der Menge von Julien Duviviers *Ecce Homo*)

The Avenging Conscience

Samstag, 12. Juni 1993, 19.00 Uhr
Stummfilm

USA 1914.

Regie und Drehbuch: D. W. Griffith, basierend auf Edgar Allan Poes Kurzgeschichten „The Telltale Heart“ und „Annabel Lee“. Darsteller: Henry B. Walthall (Der Neffe), Blanche Sweet (Seine Geliebte), Spottiswoode Aiken (Der Onkel), George Seigman (Der Italiener), Ralph Lewis (Der Detektiv), Mae Marsh (Das Hausmädchen).

75 Minuten. Schwarzweiß.

The Avenging Conscience ist im wesentlichen eine Version von Poes „The Telltale Heart“ („Das schwatzende Herz“) mit einer kunstvollen Bezugnahme zum Thema von „Annabel Lee“. Mit seinen vier Akten ist der Film eine kompakte und ziemlich schauerliche Wiedergabe der berühmten Geschichte, in der ein junger Mann, ohne eigentliches Motiv, seinen Wohltäter tötet und dann seine Tat bekennt, weil er glaubt, daß er und die Untersuchungsbeamten hören können, wie das Herz des toten Mannes in seinem Grab unter den Bodenbrettern weiterschlägt. Wieder einmal gelingt es Griffith, Angst und Schrecken zu erzeugen, indem er klaustrophobisch die Dimension des Raumes hervorhebt, in welchem das Verbrechen verübt wurde. Gilbert Seldes schrieb noch 1924, daß er geneigt wäre, diesen kleinen Film nicht nur als Griffiths Meisterwerk zu erachten, sondern überhaupt als den großartigsten Film bis zu seiner Zeit. „Ein sicherer Instinkt führte ihn dazu, das gewaltige Gefühl von Sehnsucht und verlorener Liebe durch eine mysteriöse und entsetzliche Handlung loszuwerden. (...) Der Film wurde in einer sehr plastischen Atmosphäre vorgeführt; man fühlte ihn. Nach zehn Jahren noch erinnere ich mich an dunkle Massen und gespenstische Lichtstrahlen.“ Seldes meint, Griffith sei weder davor noch danach ein so vollkommen proportionierter Film gelungen. Der Kritiker hatte das Gefühl, daß in seinen späteren Filmen das Schaulustige anfangs, das „Spielen“ zu ersetzen, während die Nachfrage nach Ausstattungsfilmern von seiten des Publikums und der Industrie sowohl ihn als auch andere Regisseure korrumpierte. So verlor er seine Fähigkeit, das „Delikate und Subtile“ zu zeigen. „Schöne Effekte“ traten an die Stelle einer einfacheren und selteneren Schönheit in seinem früheren Werk. (Richard Schickel)

Schon 1909, in seinem ersten Jahr als Regisseur, machte Griffith einen Film mit dem Titel *Edgar Allan Poe*, der auf romantische Weise einige der Legenden über das unglückliche Leben von Poe dramatisierte. (...) Griffith fühlte sich hingezogen zu Poes Thema des Bewußtseins und zu den dunklen Visionen, in die Poe dieses Thema hineinwob, doch Griffith schien auch etwas von Poes Genialität angenommen zu haben, was Rhythmus, Tempo und Timing betrifft. Die besseren Geschichten von Poe, wie auch Griffiths bessere Filme, funktionieren nach dem Prinzip der Beschleunigung. Am Anfang langsam, wird die Erzählung allmählich schneller, der Fokus enger, die Handlung wird zu einem Höhepunkt getrieben und bricht dann abrupt ab. Griffith war der erste Filmemacher, der entdeckte, daß lange Einstellungen automatisch das Tempo verlangsamten, während schnelle Schnitte den Rhythmus des Films beschleunigen. Es ist möglich, daß Griffiths Verwendung solcher Vorgangsweisen teilweise auf seine sorgsame Lektüre und seine filmische Bearbeitung der Werke Poes zurückzuführen ist. (Robert Richardson)



The Greatest Story Ever Told

Die größte Geschichte aller Zeiten

Samstag, 12. Juni 1993, 20.30 Uhr
Amerikanische Originalfassung

USA 1965.

Regie und Produktion: George Stevens. Drehbuch: George Stevens, James Lee Barrett, nach Fulton Ourslers Roman „The Bible“. Kamera: William C. Mellor, Loyal Griggs. Musik: Alfred Newman. Schnitt: Harold F. Kress, Argyle Nelson Jr., Frank O'Neill. Ausstattung: Richard Day, William Creber, David Hall. Kostüme: Vittorio Nino Novarese.

Darsteller: Max von Sydow (Jesus), Dorothy McGuire (Maria), Robert Loggia (Joseph), Claude Rains (Herodes der Große), José Ferrer (Herodes Antipas), Charlton Heston (Johannes der Täufer), Donald Pleasence, David McCallum, Roddy McDowall, Robert Blake, Telly Savallas, Angela Lansbury, Frank Silvera, Carroll Baker, Pat Boone, Sal Mineo, Shelley Winters, Martin Landau, John Wayne, Sidney Poitier, u. v. a.
191 Minuten. Farbe.

Wie der Titel ausweist, knüpft Stevens an die sehr populäre Erzählung des Lebens Jesu an, die Fulton Oursler zum Verfasser hat, und welche seinerzeit in einer Seriensendung in amerikanischen Radioprogrammen über viele Monate ein voller Erfolg war. George Stevens seinerseits wollte eine umfassende Darstellung des Lebens Jesu geben. Entsprechend seiner Grundabsicht hat er sich in echt amerikanischer Weise über die Jahre, zusammen mit vielen Mitarbeitern, auf die Realisierung vorbereitet. Man kann, ganz gleich, was man vom Resultat hält, nicht umhin, den gewaltigen Einsatz zu bewundern. Der Film ist eine ungeheure Fleißarbeit. So benutzte Stevens etwa eine eigens hergestellte „Hexapla“, in welcher jedes Wort Jesu in sechs englischen Übersetzungen in parallelen Spalten aufgeführt ist.

(...) Zuerst sei positiv festgehalten, daß eine Gesamtatmosphäre herrscht, die sich wohlthuend unterscheidet vom Tenor der bisherigen religiösen Großfilme. Die typischen Schaulustigkeiten fehlen ganz. (...) Zu dem Eindruck der Feierlichkeit und Würde trägt der gewählte Schauplatz für die Außenszenen – Landschaften im Staate Utah, insbesondere die Cañons des Colorado River – entscheidend bei. (...) Wie bedauert man dann den Mangel an künstlerischer Konsequenz, wenn unmittelbar daneben in Verfolg des Drehbuchs die nächste „Nummer“ abgehandelt wird! Hätte sich Stevens darauf beschränken können, uns das Evangelium einzig im Hinblick auf die Landschaft, ohne alle Akteure, sondern nur durch einen Sprecher nahezubringen! (Stefan Bamberger)

Was hier stattfindet ist, wenn man es mit allem Ernst betrachtet (und warum dürfte, ja sollte, müßte man das nicht?), eine millionenteure Blasphemie, eine religiöse Zumutung. Kolossalgemälde solch verfilmter Frömmigkeit werden doch gewiß vom Aufsichtsrat nicht nach der Morgenmesse, sozusagen auf den Knien, und vorerst zum Zwecke missionarischer Heiligkeit beschlossen. (...) Die Heilsgeschichte wird hier (und das ist ja Absicht und Verkaufsinteresse des Films) ständig auf ihren effektivsten Aspekt gebracht, Jesu Leben wird dauernd optisch arrangiert und aufgebläht. Dabei sind, zugegeben, erstaunliche Arrangements zu sehen. (...) Kommt die Kreuzigung heran, wird man, obgleich über drei Kinostunden vergangen sind, nervös. Wie wird George Stevens das lösen? Hier verläßt ihn der Takt, um den er immerhin sonst bemüht war, ganz. Der Kreuzestod wird ausgespielt. Kintopp schwillt, optisch und akustisch, an. Was für völlig unnachbildbar gehalten werden sollte, wird minutiös nachgebildet. Ich kämpfe mit Empörung und Brechreiz. (Friedrich Luft)

Stevens' Nachkriegsfilme sind schwerfälliger, quälender, ein Rückzug auf die Qualität, die auch das europäische Kino jener Jahre prägte. Stevens war berüchtigt dafür, die Szenen in voller Länge von jedem möglichen Kamerastandpunkt aus zu drehen; im Schneiderraum, mit Unmengen von Material, machte er dann erst seine Filme. Auch *The Greatest Story Ever Told* ist Re-Konstruktion. Zum Gigantismus des Unternehmens befragt, entgegnete er nur: „What else is there after a certain point?“ (Heiner Gassen)

La Voie Lactée

Die Milchstraße

Sonntag, 13. Juni 1993, 19.00 Uhr

Französische Originalfassung mit deutschen Untertiteln

Frankreich/Italien 1968/69.

Regie: Luis Buñuel. Drehbuch: Luis Buñuel, Jean-Claude Carrière. Kamera: Christian Matras. Schnitt: Louise Hautcoeur. Ton: Jacques Gallois. Ausstattung: Pierre Guffroy. Kostüme: Jacqueline Guyot. Produzent: Serge Silberman.

Darsteller: Laurent Terzieff (Jean), Paul Frankeur (Pierre), Delphine Seyrig (Prostituierte), Edith Scob (Jungfrau Maria), Bernard Verley (Jesus), Georges Marchal (Jesuit), Jean-Claude Carrière (Priscillian), Alain Cuny (Mann mit Umhang), Michel Piccoli (Marquis de Sade), Pierre Clémenti (Todesengel), u. a. 101 Minuten. Farbe.

Die Idee zu dem Film über die Häresien der christlichen Religion geht auf das Kompendium von Marcelino Menéndez y Pelayo zurück, „Historia de los heterodoxos españoles“, das ich kurz nach meiner Ankunft in Mexiko gelesen habe. (...) Was mich am Verhalten des Häretikers immer fasziniert hat, war dieses Überzeugtsein von der eigenen Wahrheit und der bizarre Charakter bestimmter Gedankengänge. Später bin ich dann auf einen Satz von Breton gestoßen, in dem er trotz seiner Aversion gegen die Religion zugibt, daß der Surrealismus mit den Häretikern „gewisse Berührungspunkte“ habe.

(...) Paul Frankeur und Laurent Terzieff verkörpern zwei Pilger von heute, die sich zu Fuß nach Santiago de Compostela aufmachen und denen im Verlauf ihrer Reise, losgelöst von Zeit und Raum, ein Reihe von Figuren begegnen, die die entscheidenden Häresien illustrieren. Die Milchstraße, zu der wir ja gehören sollen, hieß früher „Sankt-Jakobs-Weg“, weil sie den Pilgern, die von überall her kamen, die Richtung nach Spanien und nach Santiago wies. Daher der Titel.

Zum zweiten und letzten Mal ließ ich Christus selbst auftreten, dargestellt von Bernard Verley. Ich wollte ihn als ganz normalen Mann zeigen, der lacht und rennt, der sich verläuft, der sich sogar anschießt, sich zu rasieren, ganz anders, als man ihn sonst im Bild darzustellen pflegt.

Da wir schon von Christus sprechen: Ich habe den Eindruck, daß er sich in der letzten Zeit im Verhältnis zu den anderen Personen der Dreifaltigkeit nach und nach eines bevorzugten Platzes bemächtigt hat. Man redet nur noch von ihm. Gottvater gibt es zwar noch, aber sehr unbestimmt und weit entfernt. Und was den unglücklichen Heiligen Geist betrifft, um den kümmert sich überhaupt niemand mehr. Er bettelt an den Wegkreuzungen. (Luis Buñuel)

Max Aub: Mit der *Milchstraße* hast du erstmals wieder einen Film aus lauter Gags gemacht, einen nach dem anderen, ohne den Anspruch zu erheben, irgendwas beweisen zu wollen – genau das, was du wolltest, dir immer gewünscht hast.

Buñuel: Ketzereien...

Aub: Ja, aber du bist weder dafür noch dagegen. Du beweist nichts. Es sei denn, du hättest dir vorgenommen zu beweisen, daß die apostolisch-römische Version immer eine andere gewesen ist. Es gibt keine Fortentwicklung in der Geschichte. Der Jakobsweg ist und bleibt der Weg, wie er von Lorenzo de Tormes in seiner Geschichte nach den Stationen seiner Herren beschrieben wird. (...)

Buñuel: Nein, du wirst es nicht glauben. Zuallererst habe ich Ketzereien auf Zettel geschrieben. Alle, die ich finden konnte, und das sind eine ganze Menge. Ketzereien entstehen aus Geheimnissen. Es gibt sechs große Geheimnisse. Die einen gehören zum Dogma selbst, die anderen zu den Schwierigkeiten, zu den Widersprüchen. In dem Film behandle ich sechs Ketzereien. Drei große: die vom Geheimnis der Eucharistie, die von der zweifachen Natur Christi und die von der Dreifaltigkeit. Die drei kleinen sind die der Erscheinung des Bösen (Manichäismus), die der Göttlichen Gnade und die, die sämtliche Geheimnisse der Maria umfaßt. Das ist eine schöne Anzahl, die ich auf meine Weise behandle. Du weißt ja, daß ich für Christus keinerlei Sympathie übrig habe und daß ich im Gegenteil dazu der Jungfrau Maria den größten Respekt zolle.

Aub: Mit wieviel Jahren hast du „Das Leben Jesu“ von Renan gelesen?

Buñuel: Ich glaube mit sechzehn. Es machte einen großen Eindruck auf mich. Vor allem das mit den sechs oder sieben Geschwistern von Jesus. Ich lese das Buch jetzt wieder, weil es mir Spaß macht.

Hallelujah

Sonntag, 13. Juni 1993, 21.00 Uhr

Amerikanische Originalfassung

USA 1929.

Regie: King Vidor. Drehbuch: Wanda Tuchock, Richard Schayer. Kamera: Gordon Avil. Musik: Irving Berlin und Negerspirituals. Produktion: MGM.

Darsteller: Daniel H. Haynes (Zeke), Nina Mae McKinney (Chuck), William Fountain (Hot Shot), Everett McGarrity, Victoria Spivey, The Dixie Jubilee Singers, u. a. 101 Minuten. Schwarzweiß.

Zeke, dessen Bruder bei einem Streit um die Prostituierte Chuck umgekommen ist, bereut seine Schuld an diesem Unglücksfall und wird Wanderprediger. Diese naive Geschichte wurde unter King Vidors Regie eines der ersten Musicals von Bedeutung und zudem der erste Tonfilm mit durchwegs schwarzer Besetzung. Die mitreißenden Musiknummern, die von Vidor sehr kühn und zu einem großen Teil außerhalb des Ateliers inszeniert wurden, erregten in Amerika und Europa großen Eindruck. (Sam Kula)

Die Neger treten als Kollektiv auf. King Vidor hat sie nicht unter den Weißen gezeigt, er ist dort hingegangen, wo sie noch bei sich selber sind. In den Baumwollplantagen des Südens leben sie als Stammesgemeinschaft, die zugleich eine religiöse Gemeinde ist. Das Schicksal des einzelnen dient nur dazu, das der Gemeinschaft sichtbar zu machen. Zeke, der so dunkel wie leidenschaftlich ist, erschießt in einer Kneipe versehentlich den leiblichen Bruder. Bei der Trauerfeier daheim widerfährt dann dem Reuigen die „Erweckung“. Er wird ein berühmter Massenprediger und zieht mit den Seinen durchs Land. Welche Szenen entstehen! Die Massen empfangen ihn, der auf einem Esel Einzug hält; sie lauschen mit allen Sinnen verückt seiner Predigt; sie nehmen, weißgekleidet, scharenweise im Fluß die Taufe entgegen; sie feiern ein Fest, bei dem sie ekstatisch tanzen, zucken, brüllen und taumeln. Noch nie vielleicht ist ein solcher Rausch der Leiber gekurbelt worden. Mitten aus dem Aufruhr der Leiber stiehlt sich Zeke mit der Dirne davon, die ihn begehrt, die er immer begehrt hat. Er lebt in der Fremde, er ist unglücklich, er tötet das Mädchen auf der Flucht. Dem düsteren Balladenende klappen, vermutlich der Publikumswirkung wegen, ein paar versöhnliche Bildchen nach, auf denen sich unser Held wieder mit seiner Familie vereint. Man merkt ihnen an, daß sich King Vidor zu dieser ihm abverlangten Fröhlichkeit nur ungern verstanden hat.

(...) King Vidor hat seine Darsteller aus allen Ecken und Enden zusammengeklaut, die wenigsten waren Schauspieler von Beruf. Ich nenne Daniel H. Haynes, der früher wirklich einmal Wanderprediger gewesen ist. Ich nenne vor allem Nina Mae McKinney, die so verderbt wie unschuldig blicken kann und eine Meisterin auf dem Gebiet der Groteskkomik ist. (...) Sie sind, was sie spielen. Sie lieben wirklich und sie glauben wirklich.

(...) Man kann, wenn man will, *Hallelujah* auch als einen Kulturfilm bezeichnen. Sicher ist, daß er uns über einen fremden Zustand besser aufklärt als die meisten Filme, die Kulturfilme heißen. Es ist ein weitverbreitetes Vorurteil, daß Originalaufnahmen das abgebildete Leben mit dokumentarischer Treue spiegelten. Gar nichts spiegeln sie, wenn der Photograph nichts gesehen hat als die Oberfläche, und auch die nicht einmal richtig. (...) Fremdes Leben entsteht nicht aus einer Summe von Bildern; es erscheint nur in seiner bewußten Gestaltung. (Siegfried Kracauer)



Vie et Passion de Notre-Seigneur Jesus Christ

Montag, 14. Juni 1993, 18.30 Uhr
Stummfilm

Frankreich 1906/7.

Regie: André Maitre.

44 Minuten. Schablonencoloriert. Amerikanische Schnittfassung.

Ein ergreifendes Dokument aus jenen Kindheitstagen des Mediums, in denen unzählige Passionsspiele um Gunst und Sensationsbegeisterung ihres Publikums kämpften. Aus der relativ statischen Inszenierung einzelner Episoden aus dem Leben des Erlösers – von der Krippe bis zur Wiederauferstehung, ragen edelste Spaziergänge auf Wasseroberflächen, schlichte Kreuzigungstableaus und inbrünstige Himmelfahrten auf Pappwolken. Eine wahre Rarität.

Je vous salue, Marie

Maria und Joseph

Montag, 14. Juni 1993, 18.30 Uhr
Deutsche Fassung

Frankreich/Schweiz 1984.

Regie und Buch: Jean-Luc Godard. Kamera: Jean-Bernard Meunod, Jacques Frimann. Musik: Johann Sebastian Bach, Anton Dvořák, John Coltrane. Produktion: Philippe Malignon, François Pelissier.

Darsteller: Myriem Roussel (Marie), Thierry Rode (Joseph), Philippe Lacoste (Erzengel Gabriel), Juliette Binoche (Juliette), Anne Gauthier (Eva), Malachi Jara Kohan (Jesus).

70 Minuten. Farbe.

Anhand von Motiven des Neuen Testaments konfrontiert Godard die Botschaft von der Menschwerdung Jesu mit den Lebenszusammenhängen der modernen Welt und denkt laut über das nicht verfügbare „Geheimnis der Welt“ nach. Marie, Tochter eines Tankstellenpächters, wird schwanger, obwohl sie unberührt lebt. Ihr Freund Joseph, ein Taxifahrer, wehrt sich zunächst gegen die unerklärlichen Vorgänge, bis er sie allmählich akzeptiert. Weder blasphemische Polemik noch theologische Neuinterpretation: Godards Film ist stilistisch wie gedanklich eigenständig, eigenständig, lyrisch, nach musikalischen Strukturen gestaltet. Er enthält überdies eine Fülle literarischer, philosophischer und theologischer Verweise. Universum kreuz und quer und höchst vergänglich. (Alexander Horwath)

Die Geburt an sich bekommen wir nicht zu sehen, aber wir hören das Schreien eines Babys über verwirrenden Aufnahmen von Flugzeugen in der Luft, Schnee, und was am frapperendsten ist, einem Schneepflug. Schnitt auf eine blutige Kuh. Wir sehen, wie Marias besorgter Vater die junge Mutter fragt: „Wird Er zu Joseph Vater sagen?“ „So ist das Leben“, sagt Maria flapsig und humorlos wie immer. Und dann sehen wir endlich einen Esel. Ein wunderbarer Esel! In aller Verehrung: das beste Bild des Films. Fast hätte ich erwartet, ihn mit Chill Wills Stimme sagen zu hören: „Gegrüßet seist du Maria.“ Aber so ein Film ist es wirklich nicht.

(...) Auch wenn dieser Film anstößig zu sein scheint, glauben Sie mir, er ist es nicht. Obwohl die Kameraarbeit brillant ist, die schauspielerischen Leistungen erstklassig sind und das Script garantiert jeden zum Lächeln bringen wird, der eine humorvolle Ader hat und im katholischen Glauben erzogen wurde, ist er auch sehr verwirrend – wohl kaum ein anspruchsvoller Film, der so eine Breitenwirkung hat, daß er für die Vorstädte synchronisiert werden müßte (sic!). Wie meistens bei den Filmen von Godard hatte ich die halbe Zeit über nicht die geringste Ahnung, was eigentlich los war, und ich wünschte, das könnte ich von vielen Hollywood-Filmen auch sagen.

(...) Darf ich das US-Remake von *Je vous salue, Marie* drehen? Divine wäre phantastisch in der Hauptrolle, und wenn irgendein homosexueller Herr alter Schule im Publikum „Oh, Jesses Maria!“ ausriefe, könnte das der Anfang eines ganz neuen Trends auf dem Gebiet des modernen Gebets sein. „Oh, Jesses Maria.“ Gegrüßet seist du, Maria. (John Waters)

From the Manger to the Cross

Montag, 14. Juni 1993, 21.00 Uhr
Stummfilm

USA 1912.

Regie: Sidney Olcott. Drehbuch: Sidney Olcott, Gene Gauntier. Kamera: George K. Hollister. Ausstattung: Dr. Schick. Produktion: Kalem.

Darsteller: Robert Henderson-Bland (Jesus), Gene Gauntier (Maria), Jack Clark (Johannes), Robert J. Vignola (Judas), Percy Dyer (Jesus als Knabe), Alice Hollister (Maria Magdalena), Helen Lindroth (Martha), J. P. McGowan (Andreas), Sydney Baber (Lazarus), Sidney Olcott (ein Blinder).

6 Minuten. Schwarzweiß.

Nach einer Spezialvorführung von *From the Manger to the Cross* in der Londoner Queen's Hall am 3. Oktober 1912 bemerkte der hiesige Kardinal Bourne lobend: „Eine neue Kunst wurde hier mit wunderbarem Erfolg einem edlen Zweck zugeführt.“

(Richard H. Campbell und Michael R. Pitts)

From the Manger to the Cross, mit einem Gesamtbudget von 100.000 Dollar damals bis dato die aufwendigste Bibelverfilmung, ist in vielerlei Hinsicht die subtilste Stummfilmversion des Lebens Christi. Zum größten Teil rührt der Reiz des Films von seiner unprätentiösen Einfachheit her. Das Drehbuch der Schauspielerin Gene Gauntier (die auch die Jungfrau Maria spielt) ist eine direkte Adaption des Neuen Testaments und setzt Zitate aus dem Evangelium als Zwischentitel ein.

Jesus wird in demütiger und würdiger Weise dargestellt von Robert Henderson-Bland, der nichts von der überzogenen Theatralik zeigt, die man sonst oft mit dem Stummfilm assoziiert. Henderson-Bland war so besessen von der Rolle, daß er zwei Bücher schrieb, die seine Darstellung dokumentieren: „From the Manger to the Cross“ (erschienen 1922) und „Actor – Soldier – Poet“ (erschienen 1939).

From the Manger to the Cross ist eine vorsichtige Dramatisierung der Höhepunkte des Lebens Jesu, ganz in der Art der verschiedenen Passionsspiele, wobei jedoch Olcott in seiner imaginativen Regie das Emotionale noch mehr betont. Wenn zum Beispiel das Wunder zu Kanaa gezeigt wird, so geschieht die Verwandlung von Wasser in Wein in dem Moment, da Henderson-Bland eine dramatische Haltung einnimmt und eine Flut wundersamen Lichtes über sein Gesicht flackert. Früher im Film, wenn Jesus als kleiner Junge gezeigt wird, der in der Nähe der Zimmermannswerkstatt seines Vaters ein Holzbrett vorbeiträgt, ist der Lichtwinkel so auf den Jungen gerichtet, daß er den prophetischen Schatten eines Kreuzes auf den Boden wirft. Obwohl es ein oder zwei billig ausgestattete Innenaufnahmen gibt, zeichnet sich der Film vor allem durch seine Aufnahmen am Handlungsort aus, mit echten landschaftlichen Sehenswürdigkeiten, wie den großen Pyramiden, die so eindrucksvolle Hintergründe bilden, wie sie Nachbildungen in einem Studio des Jahres 1913 auch nicht annähernd zustande gebracht hätten. Der Film, dessen Budget sich laut Angaben auf 100.000 \$ belief, erweckt den Eindruck, viel teurer zu sein als er wirklich war. (Roy Kinnard und Tim Davis)



La ricotta

Der Weichkäse

Montag, 14. Juni 1993, 21.00 Uhr

Italienische Originalfassung mit deutschen Untertiteln

Italien 1962.

Regie, Drehbuch: Pier Paolo Pasolini. Kamera: Tonino Delli Colli. Schnitt: Nino Baragli. Kostüme: Danilo Donati. Produktion: Alfredo Bini. (Ursprünglich eine Episode von „RoGoPaG“, zu dem auch Roberto Rossellini, Jean-Luc Godard und Gregoretti Episoden beisteuerten.)

Darsteller: Orson Welles (Regisseur, synchronisiert von Giorgio Bassani), Mario Cipriani (Stracci), Laura Betti, Ettore Garofolo. 40 Minuten. Schwarzweiß und Farbe.

Man kann *La ricotta* auch als Collage betrachten. Die malerischen Passagen des Films sind Zitate der beiden manieristischen Maler Rosso Fiorentino und Pontormo. Ich habe ihre Bilder bis ins Detail nachgestellt. Nicht, weil sie meiner Sicht entsprechen oder weil ich sie liebe – um meine Darstellung in der Ich-Form geht es nicht –, sondern einfach, um den inneren Zustand des Protagonisten, eines Regisseurs, der einen Film über die Passion konzipiert, zu veranschaulichen. Diese Konzeption ist das genaue Gegenteil von der, mit der ich später *Il Vangelo* gemacht habe. (...) Nicht, daß ich was gegen Regisseure von Bibel-Verfilmungen hätte, es handelt sich nicht um eine Polemik gegen den schlechten Geschmack, sondern um eine gegen ein Übermaß an gutem. (Pier Paolo Pasolini)

Mit *La ricotta* wollte Pasolini die Kommerzialisierung religiöser Fakten anprangern (...) und absurderweise wurde uns dann wegen Verunglimpfung der Religion der Prozeß gemacht! So war das damals. Sie hatten absolut nichts kapiert, oder besser: sie hatten alles kapiert. (Alfredo Bini)

Bestimmte Episoden sind für das religiöse Empfinden außerordentlich beleidigend. Ich beziehe mich nur auf eine Szene: In einer Pause wird Stracci an ein Kreuz genagelt, er gleicht in diesem Augenblick vollkommen der Figur des Christus. Und die Darstellerin der Magdalena zieht sich in diesem Moment aus und zeigt ihre großen Titten, die in einem Cha-Cha-Cha wogen – das war der damalige Tanz. In diesem Augenblick schwenkt die Kamera auf Stracci, als Christus am Kreuz, und der erregt sich immer mehr beim Anblick des Tanzes und des nackten Körpers und beginnt eine zuckende Bewegung, typisch für eine innerliche Masturbation, bis zu dem Punkt, wo er offensichtlich im Augenblick der Ejakulation erschläft. Nun, Christus zu sehen, der unzüchtig am Kreuz ejakuliert – ich frage mich, ob das ein geeignetes künstlerisches Mittel ist, um eine Kritik an einer Institution zu äußern, oder nicht vielmehr ein brutaler, verhöhnender Angriff auf ein zu beschütztes Gefühl. (Giuseppe Di Gennaro, Staatsanwalt)

Ein absurder Prozeß, weil es ein sehr christlicher Film ist, in dem gerade die Heiligkeit der Gestalt Jesu Christi ganz konkret anschaulich gemacht wird. Ein wunderschöner Film, weil er eine Parallele zieht zwischen dem realen Christus am Kreuz mit all den Beleidigungen, die sie ihm angetan haben, und dem Christus, der heute angeboten wird, der niemand mehr beleidigt. (Alberto Moravia)



The Garden

Dienstag, 15. Juni 1993, 19.00 Uhr

Englische Originalfassung mit deutschen Untertiteln

Großbritannien 1990.

Regie, Buch: Derek Jarman. Kamera: Christopher Hughes. Schnitt: Peter Cartwright. Kameraassistent: Steve Farrer, Richard Heslop, Derek Jarman. Musik: Simon Fisher Turner. Produktion: Basilisk Production.

Darsteller: Tilda Swinton (Madonna), Johnny Mills, Kevin Collins (Liebhaber), Pete Lee-Wilson (Teufel), Spencer Leigh (Maria Magdalena), Roger Cook (Christus), Philip Macdonald (Joseph, Jesus), Orlando (Pontius Pilatus) u. a. 92 Minuten. Farbe.

Derek Jarman kaufte vor drei Jahren ein Haus in Dungeness. Es hat bei ihm eine Idee ausgelöst. Sofort begann er zu filmen. „Kaum hatte ich diese öde Fischergemeinde gesehen, kam mir der Gedanke, dies wäre ein großartiger Ort für das Leben Christi. Ich dachte, die Fischer und die Boote könnten das Meer von Galiläa abgeben, und so begann es. Der Garten war zugleich der Garten Eden und Gethsemane.“

Der erste Teil des Films ist von Naturaufnahmen urwüchsiger Schönheit bestimmt – Blumen, Strandkies, das Meer und der Himmel, eingebettet in Szenen, die den Filmemacher bei der Gartenarbeit an seinem Haus in Dungeness an der Küste von Kent zeigen, wobei im Hintergrund das Atomkraftwerk omnipräsent ist. Langsam ergibt sich in Form geträumter Szenarien eine Handlung. Wir sehen den schlafenden Jarman an seinem Schreibtisch, umgeben von christlichen Symbolen, ein Bildnis des auferstandenen Christus, ein Kreuzifix, über das erbarmungslos Wasser rinnt. Er beginnt zu träumen, und wir finden uns in einem anderen Garten Eden wieder, im Augenblick des Sündenfalls. Neben dem Filmemacher treten in dem Film eine heruntergekommene Strandläuferin, gespielt von Tilda Swinton, und ein Junge auf, den man sowohl als den jungen Jarman wie als Christuskind deuten kann, beide erträumen schließlich Teile der Handlung.

Diese Handlung besteht aus einer fragmentarischen Deutung der Passionsgeschichte, jedoch ist bezeichnenderweise die Person Christi in bestimmten Szenen durch zwei junge Männer ersetzt, die gefangengenommen, drangsaliert, erniedrigt, gefoltert und schließlich von zwei in Weihnachtsmäntel gekleideten brutalen Polizisten ermordet werden. Christus blickt eher untätig und traurig. Fast scheint er verwirrt, als hätte die Welt seine Botschaft vergessen. Jarman's Absicht ist es an dieser Stelle, die Rolle der Kirche in der Jahrhunderte währenden Homosexuellenverfolgung zu untersuchen, die moralischen Beweggründe für ein Klima des Hasses darzustellen, das bis heute fortbesteht, etwa in der Heiligen Kuh, dem §28. (Duncan Petrie)

Irgendwie bin ich wohl ein isoliertes Kind, und ich sage mir immer, ich sollte wohl den Mut haben, in meinem Zimmer zu bleiben und zu malen. Aber dafür bin ich zu neugierig. Die Filmarbeit ist da immer auch Aufbau von Kommunikation mit der Umwelt. Kommt ein guter Film dabei heraus, haben die anderen auch was davon. Mir genügt das. Die Pläne, die man mir unterstellt – ich habe sie nicht. Nur Situationen.

(...) Ich gehe sehr selten ins Kino, leider, muß ich sagen. In Dungeness, wo ich lebe, gibt es kein Kino. Und wenn ich nach London fahre, dann verbringe ich meine Abende lieber mit Lesen. Mein Leben ist täglich so ausgefüllt vom Kino, daß ich nachher lieber herumsitze, allenfalls die Nachrichten im Fernsehen ansehe und die Wettervorhersage. Weil ich wissen will, ob mein Garten ein wenig Regen abbekommt. Vor kurzem sprach ich mit einem Mitarbeiter darüber, daß ich auch erst einmal in meinem Leben im Royal National Theatre war. Der konnte es nicht glauben. Ich sagte, daß es keine Relevanz für meinen Lebensstil gehabt habe. Ich kann nichts mehr ansehen, das nicht auf dem Leben seines Autors basiert. Schauspielerei, Kamera, all die kleinen Anhängsel, sie verschaffen mir ohne autobiographisches Element nur wenig Vergnügen. (Derek Jarman)

Intolerance

Dienstag, 15. Juni 1993, 21.00 Uhr
Stummfilm

USA 1916.

Regie, Drehbuch und Produktion: D. W. Griffith. Regieassistenten: Erich von Stroheim, Allan Dwan, W. S. Van Dyke, Tod Browning. Kamera: G. W. Bitzer, Karl Brown. Schnitt: James Smith, Rose Smith. Ausstattung: Frank „Huck“ Wortman.

Darsteller: Lillian Gish (Die Frau an der Wiege). In der Judäa-Episode: Howard Gaye (Jesus), Olga Grey (Maria Magdalena), Lillian Langdon (Maria), Bessie Love (Braut von Kanaa), George Walsh (Bräutigam), Gunther von Ritzau, Erich von Stroheim (Pharisäer).

183 Minuten. Schwarzweiß.

Griffiths Superspektakel, ein Glaubensbekenntnis nicht zuletzt auch zum Medium Film. Vier Episoden (drei historische und ein zeitgenössisches Melodram) thematisieren die prinzipielle Güte des Menschen und ihre Korruptierbarkeit. Die Judäischen Szenen sind zwar kurz, dafür aber (wie der ganze restliche Film) mit so anmutiger Schönheit aufgenommen, daß sie einen bleibenden Eindruck hinterlassen als so manches spätere biblische Epos, das sich ganz diesem Thema widmet. Ein demütiger Howard Gaye spielt Jesus in Szenen, die das Wunder zu Kanaa und die Kreuzigung zeigen. Seine eindrucksvolle Darstellung nimmt den Rang einer der gelungensten Christus-Verkörperungen in der Filmkunst ein, und die anfängliche Aufnahme von Gaye, wie er neben einer Schar von Tauben steht, ist eine der hinreißendsten Szenen im Stummfilm überhaupt. Das Wunder zu Kanaa ist auf wunderschöne Art filmisch dargestellt, mit einem symbolisch doppelt belichteten Kruzifix, das Gaye überschattet, während sich das Wasser in Wein verwandelt. Vergleichen wir diese Szene mit *From the Manger to the Cross*, so ist diese Version zwar dramatisch und wirkungsvoll, doch Griffiths Umgang mit demselben Material weit poetischer. (Roy Kinnard und Tim Davis)

Zeitgenössischen Berichten zufolge geriet Griffith in Schwierigkeiten mit der Zensur, als das *B'nai Brith*, zur damaligen Zeit die einflußreichste hebräische Gesellschaft in den Vereinigten Staaten, Einwände gegen Szenen erhob, die zeigen, wie jüdische Anführer Jesus kreuzigen. Griffith hatte für diese Sequenz alle orthodoxen Juden engagiert, die er in Los Angeles aufreiben hatte können. Der Regisseur gab dem Druck nach und verbrannte in Gegenwart des *B'nai Brith* die schon gedrehten Negative. Er drehte die Szenen nochmals, diesmal mit römischen Soldaten, die Christus an das Kreuz nageln.

Es ist interessant, daß Howard Gaye in der französischen Episode noch einmal besetzt ist – als Kardinal Lorraine. (Richard H. Campbell und Michael R. Pitts)

Der Film kam zu einer ungünstigen Zeit heraus, da sein pazifistischer Ton in einer Phase, in der die Mehrzahl der Amerikaner für den Kriegseintritt war, nicht gut ankam. Später brachte Griffith den immens kostspieligen *The Fall of Babylon* und *The Mother and the Law* als selbständige Filme heraus, um wenigstens einen Teil der ungeheuren Verluste wieder einzuspielen, hatte jedoch nur geringen Erfolg damit. Trotz seines Fehlschlags beim Publikum übte der Film einen großen Einfluß vor allem in der Sowjetunion aus, wohn 1919 eine Kopie durch die deutsche Blockade geschmuggelt werden konnte. (Liz-Anne Bawden)



Die Geburt Jesu Christi

Mittwoch, 16. Juni 1993, 18.30 Uhr
Stummfilm

Frankreich 1902.

Produktion: Pathé.

10 Minuten. Handcoloriert.

Liste der Zwischentitel:

1. Die Verkündigung
2. Ankunft der heiligen Familie in Bethlehem
3. Der Morgenstern
4. Die Weisen folgen dem Stern
5. Christi Geburt und Anbetung der Weisen

The Big Red One

Mittwoch, 16. Juni 1993, 18.30 Uhr
Amerikanische Originalfassung

USA/Frankreich 1978.

Regie und Drehbuch: Samuel Fuller. 2nd Unit Regie: Lewis Teague. Kamera: Adam Greenberg. Musik: Dana Kaproff. Schnitt: Morton Tubor. Ton: Cyrill Collick. Kommentar: James McBride; gesprochen von Robert Carradine, Produktion: Gene Corman.

Darsteller: Lee Marvin (Sergeant), Mark Hamill (Griff), Robert Carradine (Zab), Bobby Di Cicco (Vinci), Kelly Ward (Johnson), Stéphane Audran („Wallone“) u. a.
109 Minuten. Farbe.

Erster Weltkrieg. Niemandsland – Außen/Tag – (schwarz-weiß)

1. WEIT auf ein verwüstetes Schlachtfeld. Im Vordergrund eine Holzschranke. Kahle Bäume heben sich von einem schotterigen Gelände ab. Im Bildzentrum ein großes Kruzifix.

Eingeblendeter Titel: „FRANKREICH, NOVEMBER 1919“

2. HALBNAHE Einstellung von unten nach oben auf Christus. Um das Kreuz herum löst sich der Nebel langsam auf.

3. Langsame Fahrt von oben nach unten, ab halber Beinlänge einen amerikanischen Soldaten einfassend. Dieser geht langsam mitten durch die verstreuten Leichen, ein Bajonett in der Hand. Schnitt auf einen Kadaver, den der Soldat umdreht. Er entfernt sich. Die Bewegung entdeckt einen weiteren Kadaver. Der Soldat legt sein Gewehr neben das Bein des Toten und kniet vor ihn hin. Wiehern eines Pferdes im Off. 4. WEIT auf ein wildgewordenes Pferd, das sich mitten im Schlachtfeld aufbäumt. 5. AMERIKANISCHE Einstellung auf das Pferd, das über die Schranke springt. 6. HALBNAH auf den Soldaten von hinten. Zoom nach vor, während er sich umdreht und das Wiehern hört, das plötzlich näher kommt. 7. HALBNAH von unten nach oben auf das Pferd, das sich über dem Soldaten aufbäumt. 8. HALBNAH auf den zurückweichenden Soldaten, der versucht, sich wieder aufzurichten. 9. Das Pferd von unten nach oben. 10. Wieder der Soldat, der kriechend versucht, den Hufen des Pferdes auszuweichen, das sich bäumt und stampft. Die Kamera nähert sich dem Soldaten im gleichen Tempo wie das Pferd. 11. Schnelle HALBNAHE auf das am Boden liegende Gewehr, das unter den Pferdhufen zerberst. 12. HALBNAH von unten nach oben auf das Pferd, und der Soldat von hinten in BRUSTNAHER Einstellung aufgenommen. Er macht große Bewegungen, um das Pferd zu verschrecken und weicht schnell zurück. 13. HALBNAH auf den Soldaten, der sich hinter dem Kruzifix versteckt. Er beobachtet das Pferd, das weiter wiehert und dann genauso plötzlich, wie es gekommen ist, wieder entflieht. Kurze Fahrt nach rückwärts, während das Pferd in der Ferne verschwindet. Eine Nebelwolke breitet sich um das Kreuz herum aus. (Beginn des Drehbuchs)

Dann kommt Farbe in den Film, über die große rote Eins, das Abzeichen der 1. US-Infanterie-Division. Der Amerikaner (Lee Marvin), jetzt Sergeant, kämpft im 2. Weltkrieg zusammen mit vier Soldaten. In Afrika, Sizilien, der Normandie, Belgien, Deutschland, der Tschechoslowakei. Sie wissen kaum, wofür sie töten, es ist ihnen zur Gewohnheit geworden. Aus der Abfolge der Episoden entsteht nur die Chronik dieser Absurdität. Anderes wird da wichtiger: Das rote Kleid von Stéphane Audran und das weiße ihrer Puppe. Der Deutsche mit den wasserblauen Augen, der sich hochhangelt am gekreuzigten Christus, sich dahinter versteckt. Ein Soldat, der auf eine Mine tritt, dabei kastriert wird: „You can live without it“, meint der Sergeant. Fullers Kriegsfilm sind nicht mehr Bestandteil der Mythologie eines Männergenres. (Heiner Gassen)

Erleuchtende Experimente

Kurzfilmprogramm

Mittwoch, 16. Juni 1993, 21.00 Uhr

Veronika (vera ikon)

BRD 1986/87.

Kamera, Schnitt, Sprecher: Michael Brynntrup. Musik: padeluum. Darsteller: Michael Brynntrup (Jesus), Panterah Countess (Maria).

11 Minuten. Schwarzweiß.

„Das biblische Bilderverbot wortwörtlich. Die Lebensgeschichte unseres Gottes in Form eines Filmtrailers von der Stunde Null (v. u. Z.) bis zur Rückkehr Jesu demnächst in diesem Theater.“

Divine Miracle

USA 1973.

Regie und Konzept: Daina Krumins. Ton: Rhys Chatham. Kamera: Alan Grabelsky und Joe Sedano.

Darsteller: John Taylor (Christus), Scott Martin (Engel).

5,5 Minuten. Farbe.

Eine faszinierende Durchmischung von vermeintlicher Animation und historisierender Spielhandlung, eine Gratwanderung zwischen Verehrung und Häme, die knapp die Qual, den Tod und die Wiederauferstehung Christi in den lebhaften Farben und der drastischen Ausmalung katholischer Kitschpostkarten porträtiert, während winzige Engel (sie bestehen nur aus Köpfen und Flügeln) wie langsame Moskitos über der Zentralfigur kreisen. Daina Krumins erzählte mir, daß keinerlei Trickfilmsequenzen einbezogen wurden, daß die gesamte Handlung in einem Studio aufgenommen wurde, und daß Jesus, die Engel und der Hintergrund bei der Ausarbeitung verbunden wurden. Sie sagte auch, daß es zwei Jahre dauerte, den Film zu produzieren. (Edgar Daniels)

Kreuzritter

Österreich 1979/80.

Regie, Buch: Peter Tscherkassky. Regieassistent: Ute Klaphake. Tonassistent: Franz Gössinger.

Darsteller: Ute Klaphake (Braut), Erwin Appenheimer (Priester), Petra Sickenberger (Nonne), Peter Tscherkassky (Jesus, Bräutigam), Matthias Bröckel (Mann), Kardinal Höffner (Stimme). 15 Minuten. Farbe.

Auf der Ebene der Story: „Kirche und Frau“.

Auf der Ebene der Umsetzung: Berlin (West) im Winter 1979; strikt nach Drehbuch und Gebrauchsanweisung einer Canon 814 XL-S läuft im Hinterzimmer ein Happening ab.

Für JESUS WALKING ON SCREEN wurde der Film restauriert und erstmals kopiert. In der Sequenz „Jesus steigt vom Kreuz herab und verwandelt sich in einen Bräutigam“ fehlen ein paar Sekunden, in denen ich (wie vor mir schon Kurt Kren) schnittmäßig bis auf den einzelnen Kader zurückgegangen war. Diese Teilsequenz hat die letzte, weit zurückliegende Vorführung des Super-8-Originals nicht überlebt. (Peter Tscherkassky)

Scorpio Rising

USA 1963.

Konzept, Regie, Kamera und Schnitt: Kenneth Anger. Musik: Little Peggy March, The Angels, Bobby Vinton, Elvis Presley, Ray Charles, The Crystals, The Rondells, Kris Jensen, Claudine Clark, Gene McDaniels, The Surfaris.

Darsteller: Bruce Byron (Scorpio), Johnny Sapienza (Taurus), Frank Carifi (Leo), John Palone (Pinstripe), Ernie Allo (Joker), Barry Rubin (Fall Guy), Steve Crandell (Blondie), Bill Dorfmann (Back), Johnny Dodds (Kid). 29 Minuten. Farbe.

Part I – Boys & Bolts. Part II – Image Maker. Part III – Walpurgis Party. Part IV – Rebel Rouser. Ein „Überblick“ des Mythos des amerikanischen Motorradfahrers. Die Maschine als Totem, vom Spielzeug zum Terror. Thanatos in Chrom und Leder. „...ein Meisterwerk, insbesondere in dem Sinn, daß der Film die Klarheit der Feuerwerke deiner früheren Arbeiten mit einem Ritual aus Ordnung, Tiefe und Komplexität verwebt.“ (Stan Brakhage)

Gefilmt wurde in Brooklyn und Manhattan.

Prince of Peace

Österreich 1993.

Regie, Schnitt, Produktion: Hans Scheugl. Kamera: Reinhard Kofler. Musik: Ulf Langheinrich.

8 Minuten. Farbe.

Die Glastür zur Herrentoilette in der Wiener Opernpassage. Eintreten und nicht wieder herausfinden. Dröhnender Kirchglockenklang und ein eskapistisches Saxophon. Junge Männer im Liebespiel. Jesus, tätowiert auf einem muskulösen Oberarm. Eine Widmung an einen toten Freund.

The Sin of Jesus

USA 1961.

Regie: Robert Frank. Produktion: Walter Gutman (Off Broadway Production). Kamera: Gert Berliner. Drehbuch: Howard Shulman, basierend auf einer Kurzgeschichte von Isaak Babel. Schnitt: Robert Frank, Ken Collins.

40 Minuten. Schwarzweiß.

Jesus erscheint einer gelangweilten Frau auf einer Hühnerfarm. Er gibt ihr einen Engel zum Mann. Doch das Glück währt nur eine Nacht. Während sie miteinander schlafen, brechen dem Engel die Flügel ab und er stirbt.

„Als die Arina gebären sollte, da ging sie hinaus auf den Hinterhof bei der Hausknechtswohnung, reckte ihren gewaltigen gequollenen Bauch zum Seidenhimmel empor und stieß sinnlose Worte heraus: ‚Siehst du, Herr, das ist mein Bauch. Sie trommeln auf ihm rum, als ob Erbsen runterprasseln. Was ist das bloß, ich begreif's nicht. Wieder das alles, Herr, ich will das nicht.‘

Mit seinen Tränen netzte Jesus die Arina, auf die Knie fiel der Erlöser vor ihr. ‚Verzeih mir Arinuschka, mir sündigem Gott, daß ich das an dir getan.‘ ‚Ich kann dir nicht verzeihen, Jesus Christ‘, antwortete die Arina, ‚ich kann's nicht.‘“

(Isaak Babel, „Die Sünde Jesu“)



Scorpio Rising



Prince of Peace

Der Hirsch

Donnerstag, 17. Juni 1993, 19.00 Uhr

Österreich 1986.

Regie, Buch, Schnitt: Reinhard Jud. Kamera: Roland Wunsch. Regieassistent: Andreas Ulrich.

Darsteller: Paul Aschenbach (Neger), Martin Forster (Hansi), Alexander Horwath (Heimatchdichter), Reinhard Jud (Thomas), Barbara Kovacs (Blondine), Peter Krobath (Bruno), Hans Christian Leitich (Jesus), Felicitas Schachinger (Sabine), Regina Van Tom (Hilde).

12 Minuten. Farbe.

Drei Vollidioten sitzen im Gastgarten und betrinken sich. Nach und nach tauchen auf: der auferstandene Jesus, ein Schwarzer mit Fußball, ein Heimatchdichter im Steireranzug, ein Mädchen, das ins Schwimmbad will. Jeder erlebt seine Abfuhr. Am Ende kehrt Jesus zurück und sieht sich das Desaster an.

Gedreht wurde auf Super-8 „Revue“. Das Ende einer Rolle ist jeweils das Ende von einem Take. So kamen wir auf ein Drehverhältnis von eins zu eins.

Es sollte der schlechteste und billigste Film aller Zeiten werden. Aufgrund der Darsteller und der Dialoge ging diese Rechnung – Gott sei's gedankt – nicht auf. (Reinhard Jud)



Bad Lieutenant

Donnerstag, 17. Juni 1993, 19.00 Uhr

Amerikanische Originalfassung mit deutschen Untertiteln

USA 1992.

Regie: Abel Ferrara. Drehbuch: Abel Ferrara und Zoe Lund. Kamera: Ken Kelsch. Schnitt: Anthony Bredman. Musik: Joe Delia. Produzent: Edward R. Pressman.

Darsteller: Harvey Keitel (Lieutenant), Victor Argo, Paul Calderone, Robin Burrows, Frankie Thorn, Victoria Bastel, Paul Hipp (Jesus), Zoe Lund u. a.

98 Minuten. Farbe.

Der Lieutenant, der offiziell für den Katholizismus nur Zynismus übrig hat, gerät in den Sog der Ikonographie. Er hockt auf einem samtene Jesus, während er mit der frommen hispanischen Mutter seines netten Drogendealers redet. Dann macht er eine Spritztour zu seiner verträumten Freundin, einem Junkie namens Magdalena, die ihm wiederum in den Arm spritzt (Magdalena ist in dem Film die einzige Figur mit Namen und wird von der Co-Drehbuchautorin und früheren *Ms.45* Zoe Lund gespielt). Dann spitzt sich die Sache zu und er windet sich wehklagend und fluchend auf dem Kirchenboden, nachdem eine Nonne auf ihrer Weigerung besteht, ihre Vergewaltiger zu verpfeifen und ein blutender Jesus in einem schmutzigen Lendenschurz ihm stumm vom mittleren Kirchenschiff aus zuwinkt.

Der Lieutenant, der früher von einem seiner mafiosen Gläubiger geprahlt hatte, „niemand kann mich töten, ich bin gesegnet, ich bin ein beschissener Katholik“, wendet sich nun an den Gründer des Katholizismus mit folgenden Worten: „Du Rattenficker, du Scheißer, gib es was, was du mir zu sagen hast?“ In einer Epiphanie der Selbsterkenntnis – die in Anbetracht von Ferraras düsterem Stil auch eine polychrome Parodie einer spirituellen Epiphanie ist – stöhnt er: „Es tut mir leid, ich bin schwach“ und küßt Jesus die Füße. Daraufhin wiederum verwandelt sich Jesus in eine schwarze Frau, die den Kelch gütig zurückgibt und ihn unabsichtlich zu der Bude der Vergewaltiger führt. (Donald Lyons)

Noch nie wurde eine gefallene Welt so ganz und gar plastisch vor Augen geführt. Die Entscheidung, die Nachtclub-Szene in die entweihte Limelight-Kirche zu verlegen, der strategische Einsatz des ätherischen „Pledging my Love“ von Johnny Ace, dem Russisch-Roulette-Selbstmörder, die Visualisierung von Jesus als „bloody hunk“, die Wiederauferstehung der „New York Mets“ – all das ist aus einem Stück gemacht.

Laut „Variety“ plant Ferrara derzeit einen Film, der die letzten Tage von Pier Paolo Pasolini zeigen soll, und wie in Pasolinis Schwanengesang *Salò* sind hier die Schauer der Erregung keine billigen. Auch die Erlösung des Lieutenants ist keine beiläufige. *Bad Lieutenant* ist nichts für ängstliche Gemüter, doch es ist ein Film, dessen beachtliche formale Intelligenz durchzogen ist mit einem quälenden Gefühl spiritueller Leere, ja, sogar mit Transzendenz. (Jim Hoberman)

Where does your visual sense come from?

God-given.

Is it instinctive?

God-given.

You believe in God, Abel?

Yup.

Are you religious?

I don't know what that word means, in relation to me. I believe in God. (Abel Ferrara im Gespräch mit Gavin Smith)



Il Vangelo Secondo Matteo

Das erste Evangelium

Donnerstag, 17. Juni 1993, 21.00 Uhr
Italienische Originalfassung mit englischen Untertiteln

Italien 1964.

Regie und Buch: Pier Paolo Pasolini. Kamera: Tonino Delli Colli. Musik: Luis Enrique Bacalov (mit Kompositionen von Johann Sebastian Bach, Wolfgang Amadeus Mozart, Sergej Prokofiev, Anton Webern). Schnitt: Nino Baragli. Ausstattung: Luigi Scaccianoce. Kostüme: Danilo Donati. Spezialeffekte: Ettore Catalucci. Makeup: Marcello Ceccarelli. Produzent: Alfredo Bini. Darsteller: Enrique Irazoqui (Jesus), Margherita Caruso (Maria als Mädchen), Susanna Pasolini (Maria als Frau), Marcello Morante (Joseph), Mario Socrate (Johannes der Täufer), Settimo Di Porto (Petrus), Otello Sestil (Judas), Giacomo Morante, Alfonso Gatto, Enzo Siciliano, Natalia Ginzburg (Maria von Bethanien), Enrico Maria Salerno (Jesu Stimme), u. v. a. 136 Minuten. Schwarzweiß.

Der biblische Film, der mich während meiner Filmhochschulzeit am meisten beeindruckte, war Pasolinis *Il Vangelo Secondo Matteo*. (...) Wie Pasolini die Gesichter verwendete, war hinreißend. Es erinnert mich an die Kunst der Renaissance, obwohl alles in Schwarzweiß gefilmt ist, und ich liebe die Musik – die *Missa Luba* und *Bach*. (...) Ein Problem, das ich mit Pasolini habe, ist der Schnitt. Manchmal erscheint der Film wie Patchwork, wegen des Aufnahmestils, der wie aus dem Stegreif gemacht wirkt. Ich mag seinen Christus als eine Art Verschwörer. Es ist ein revolutionärer Jesus. Er spielt nicht, daß er geht, er geht; er ist nicht selbstbewußt und doch entschlossen.

Und doch ist Jesus der Schlüssel zum ganzen Film – wie kraftvoll Er ist und wie Er durchhält. „Glaubt nicht, daß ich gekommen bin, um Frieden auf diese Erde zu bringen, ich bin gekommen, um das Schwert zu bringen... wer seinen Vater und seine Mutter mehr liebt als mich, der ist meiner nicht würdig.“ Das ist nicht gerade das, was man gewöhnlich am Sonntagmorgen in der Kirche hört! Er ist ein sehr starker Christus, man ist entweder für ihn oder gegen ihn, und einige Predigten vermitteln den Eindruck, man würde angeschrien und niedergedrückt. Ich bin auch ganz angetan von der Art, wie Pasolini die Wunder dargestellt hat; zum Beispiel, wenn Jesus den Leprakranken heilt und man die Leadbelly-Steelgitar auf der Tonspur hört. Nur ein einfacher Schnitt, und es ist so schockierend und so wunderschön: er schaut Christus in die Augen, der sagt: „Geh und zeig dich dem Hohepriester.“ (Martin Scorsese)

Wer annahm, Pasolini werde angesichts seines neuen Themas Erfahrungen und Einsichten, die sein früheres Werk bekunden, über Bord werfen, sah sich getäuscht. Sein Film zeigt ihn nicht als Konvertiten, er verleugnet nicht den Autor von *Accattone* und *Mamma Roma*, eher zeigt er ihn noch mehr bei sich selbst. *Il Vangelo* ist ein neorealistischer Film. Das macht nicht nur die Verwendung Kalabriens als Aufnahmeort und der Einsatz von Laien aus der Gegend, auch nicht die Beschreibung sozialen Elends und schreiender Klassengegensätze, sondern viel mehr deren Interpretationen als Quelle heiligen Zorns und absurder Hoffnung. (...) Die Wunder Christi umgibt der Film nicht mit dem Schimmer des Geheimnisses, sondern er präsentiert sie als wirkliche Ereignisse: nämlich als Aspekte eines Realitätsverständnisses, dem das göttliche Eingreifen als einziger Garant utopischer Hoffnung erscheinen muß. Pasolinis Film ist, so paradox das klingt, nichts weniger marxistisch, als er christlich ist. (Enno Patalas)



The Second Coming

Die Wiederkunft Jesu

Freitag, 18. Juni 1993, 18.30 Uhr
Amerikanische Originalfassung

USA 1992.

Regie: Blair Underwood. Buch: Blair Underwood, Frank Underwood jr. Kamera: Joseph Calloway. Schnitt: Sarah Gartner. Musik: Carlton D. Leake. 30 Minuten. Farbe.

Die erste Regiearbeit des US-Fernsehstars Blair Underwood (*L. A. Law*): Jesus Christus kehrt als Farbiger auf die Erde zurück, wird der Vergewaltigung angeklagt und in ein Irrenhaus gesteckt.

Seoul Jesu

Jesus Christus in Seoul

Freitag, 18. Juni 1993, 18.30 Uhr
Koreanische Originalfassung mit deutschen Untertiteln

Korea 1985/86.

Regie und Drehbuch: Son-U Wan, Chang Son-U. Kamera: Suh Dchong-Min. Musik: Oh Ching-U. Ton: Kin Song-Chan. Schnitt: Hyon Dong-Chun. Beleuchtung: Choi Ui-Chong. Produktion: Hyun Jin Films.

Darsteller: Kim Myong-Kon, Oh Su-Mi, Ahn Yong-Nam, Na Han-Il, Kang Sok-Ran, Park Sang-Cho. 102 Minuten. Farbe.

Eine allegorische Annäherung an die Realität der Ausgestoßenen. Einer Prophezeiung des Johannes zufolge wird Gott durch sieben Engel eine große Stadt auf der Erde zerstören. Sie heißt Babylon, und eine Frau symbolisiert diese Stadt. Eines Tages entkommt ein selbsternannter Jesus Christus einer psychiatrischen Anstalt und taucht in der Hauptstadt Seoul unter. Er will eine Frau finden, die Seoul symbolisiert, und sie durch Tränen der Reue bekehren. Damit soll Seoul vor dem Feuerurteil Gottes gerettet werden. Der Protagonist macht sich auf die Suche nach einem Engel, doch vergebens, denn für die anderen ist er lediglich ein Verrückter. Dann begegnet er Tokkan, einem Waisenknaben, der am Hauptbahnhof Kaugummi verkauft und ihn fortan begleitet. Tokkan glaubt, daß dieser gutmütige Mann möglicherweise wirklich Jesus Christus ist, und daß er durch ihn vielleicht endlich die Mutter findet, die er sich wünscht.

Trotz ständiger Verfolgung durch die Anstaltspfleger versuchen die beiden, (...) die Frau Seoul zu finden. Schließlich lernen sie eine schöne, intelligente Frau kennen, aber zunächst scheint es aussichtslos, diese aus ihrem festgefühten, leeren Leben zu lösen und zu bekehren. (...) Daraufhin wird Seoul die Gnade Gottes versprochen, doch der selbsternannte Heiland wird wieder hinter die Gitter der Anstalt gesperrt. Die Frau wird Mutter von Tokkan; der Wunsch des Knaben und das Versprechen des Heilands gehen für ihn in Erfüllung. Ein Jahr später gewahren Maria und Tokkan den glücklichen Jesus Christus am Himmel, der ihnen oder anderen verlorenen Seelen mit Freuden zu Hilfe eilt.

(Rhim Hye-Kyung)

Mit Seoul ist nicht eine bestimmte Stadt gemeint. Jesus Christus geht überall hin, wo das Chaos von Sodom und Gomorrha herrscht, wo anstelle der Menschlichkeit nur noch Gier und Verfall herrschen. (Son-U Wan)

The Rapture

Dunkle Erleuchtung

Freitag, 18. Juni 1993, 21.00 Uhr
Deutsche Fassung

USA 1991.

Regie und Drehbuch: Michael Tolkin. Produktion: Nick Wechsler, Nancy Tenenbaum, Karen Koch. Ausführender Produzent: Laurie Parker. Kamera: Bojan Bazelli. Schnitt: Suzanne Fenn. Ausstattung: Robin Standefer. Musik: Thomas Newman. Casting: Deborah Aquilla.

Darsteller: Mimi Rogers (Sharon), Patrick Bauchau (Vic), David Duchovny (Randy), Kimberly Cullum (Mary), Dick Anthony Williams (Henry), Will Patton (Sheriff Foster), u. a.
97 Minuten. Farbe.

rap.ture (rap'cher) **1.** ekstatische Freude oder Entzücken; freudige Ekstase. **2.** Oftmals raptures, ein Ausdruck oder eine Äußerung ekstatischer Freude. **3.** das Hinübergleiten/Wegtragen einer Person an einen anderen Ort oder in eine andere Welt/Sphäre. **4. the Rapture** Theologisch: nach dem Glauben einiger fundamentalistischer Christen die Erfahrung, Jesus Christus während seiner Rückkehr zur Erde auf halbem Wege im Himmel zu begegnen. **5.** Früher: hinwegraffen, töten. **6.** to enrapture (1590–1600; RAPT + -URE) bezaubern

rap'ture.less, Adj. **1.** Glück(seligkeit), Seligpreisung, freudige Entzückung, Begeisterung. Siehe **ecstasy**, Ant. **1.** Kummer, Trauer.

Michael Tolkin, hierzulande bekannt geworden durch die Romanvorlage und das Drehbuch zu Robert Altmans Hollywood-Satire *The Player*, analysiert in seinem Filmdebüt Auswirkungen des Glaubens am Ende des 20. Jahrhunderts. Im Mittelpunkt von *The Rapture* steht Sharon (Mimi Rogers) als Sharon, eine Telefonistin in Los Angeles, die ihren Job langweilig und einsam findet. Sie versucht die Dämonen in ihrem Leben zu verschuchen, indem sie ihre Nächte durch riskante, sexuelle Begegnungen mit fremden Paaren ausfüllt. Als diese Treffen ebenso zur Routine werden wie ihr Job, überwältigen sie Gefühle von Leere und Verzweiflung, die sie nicht mehr ignorieren kann.

Am Rande des Selbstmordes entscheidet sie sich schließlich dennoch für den Glauben an Gott. Entgegen aller Zweifel ihrer Freunde, über die Sicherheit ihrer neu gewonnenen Zuversicht, wird sie zu einer fröhlichen und gelassenen Frau, die sich sicher ist, den Sinn ihres Lebens gefunden zu haben. Sie benutzt ihren Job als Telefonistin, um jeden Anrufer auf den Glauben an Gott anzusprechen. Dies bleibt auch ihrem Chef nicht verborgen. Er tadelt Sharon für ihr Verhalten, obwohl – wie Sharon kurz darauf feststellen kann – auch er zu den Anhängern dieser neuen Welle von Gläubigen zählt. Henry ist der Vater eines jungen Mannes, der als Prophet verehrt wird: „The Boy“ sagt den Weltuntergang voraus, an dessen Ende Gott selbst den Menschen erscheinen wird. Voller Überzeugung schließt sich Sharon dieser Gruppe an und bekehrt einen ihrer ehemaligen Liebhaber ebenfalls zum Glauben an Gott. Fünf Jahre vergehen. Sharon und Randy sind inzwischen ein glücklich verheiratetes Ehepaar, das seine sechsjährige Tochter Mary (Kimberly Cullum) zum Glauben erzieht. Sie sind überzeugt, daß das Ende der Welt naht und versuchen Mary darauf vorzubereiten, was sie erwartet. Da sie sich ihres Glaubens sicher sind, daß die, die Gott vertrauen, gerettet werden, sehen sie diesem Ereignis zwar gespannt, aber keinesfalls beunruhigt entgegen. Eines Abends glauben die drei bei ihrem täglichen, gemeinsamen Gebet, Fanfarengeschmetter zu hören: Die Prophezeiung der Apokalypse hat begonnen.



Gas-s-s-s!

Freitag, 18. Juni 1993, 23.00 Uhr
Amerikanische Originalfassung

USA 1970.

Regie und Produktion: Roger Corman. Drehbuch: George Armitage. Kamera: Ron Dexter. Schnitt: George Van Noy. Musik: Country Joe and the Fish & Barry Melton. Make-up: Dean Cundy.

Darsteller: Robert Corff (Coel), Elaine Giftos (Cilla), Bud Cort (Hopper), Talia Coppola (heute: Talia Shire) (Coralie), Ben Vereen (Carlos), Cindy Williams (Marissa), Alex Wilson (Jason), Lou Procopio (Marshall McLuhan), Phil Borneo (Quant), Jackie Farley (Ginny), George Armitage (Billy the Kid), Pat Patterson (Demeter), Alan Braunstein (Dr. Drake), Country Joe and the Fish (Themselves).
79 Minuten. Farbe.

Ein heimtückisches Militärgas tötet alle Erdenbewohner über 25, und ein etwas verstörter Plot konzentriert sich auf die Reaktionen der Jugendlichen in dieser „Krise“, angesichts der Allmacht, die ihnen nun in die Hände gelegt ist. Am Ende öffnet sich die Erde, und Führungspersonlichkeiten wie die Kennedys, Che Guevara oder Martin Luther King kehren ins Leben zurück, während Gott sich – leider nur im Off – mit Jesus über die „neue Welt“ unterhält. Eigentlich sollte der Schöpfer ja sogar eine Hauptrolle bekommen, gegen Cormans Willen wurde die bereits 1968 in Mexiko gedrehte Billig-Produktion jedoch neu geschnitten und leidet jetzt unter einigen Lücken ... „but stay with it! Also known as *Gas-s-s-s ... or, It may become necessary to destroy the world in order to save it.*“ (Leonard Maltin)

Der allgemeine Trend im Bereich der B-Pictures ging damals in eine Richtung, die man als Schundästhetik bezeichnen müßte – eine kleine Parallele zu den sadomasochistischen Tönen in der momentanen Lieblingsmusik der Kinder aus gutem Hause. Auch wenn einem die Apologeten der Schundästhetik erklären, daß man diese Filme immer mit ironischer Distanz betrachte, so ist das nicht der einzige Grund für ihre Anziehungskraft. Dahinter steckt ein gutes Stück Sadomasochismus – und das läßt Schlimmes für die Zukunft der herrschenden Klasse befürchten. (James Monaco)

Ein Anreiz jedenfalls, dem Film über all seiner Obskurität die Stange zu halten, sind erste Auftritte von Schauspielern, die im weiteren Verlauf der 70er und 80er Jahre zu einiger Prominenz gelangen sollten. Drehbuchautor und Nebendarsteller George Armitage erregte zuletzt als Regisseur einer Adaption von Charles Willefords Kriminalroman „Miami Blues“ (1991) Aufsehen.



The Passion Play of Oberammergau

Samstag, 19. Juni 1993, 19.00 Uhr
Stummfilm

USA 1898.

Regie: Henry C. Vincent nach dem Stück von Salmi Morse. Kamera: William C. Paley. Produktion: Richard G. Hollaman, Albert G. Eaves.

Darsteller: Frank Russell (Jesus), Frank Gaylor (Judas Iscariot), Fred Strong (Pontius Pilatus).
19 Minuten. Schwarzweiß.

Der fertiggestellte Film *The Passion Play of Oberammergau*, der 23 einzelne Szenen umfaßt, wurde erstmals am 30. Jänner 1898 im Eden Musée gezeigt, wobei Frank Oakes Ross die Filmgeschichte durch eine gesprochene Erzählung begleitete (beschreibende Zwischentitel waren damals noch nicht entwickelt). Zweimal täglich gab es eine Vorführung, wobei Jesus-Darsteller Frank Russell, um zu verhindern, daß er erkannt würde, nie zusehen durfte.

Die Rivalen Klaw und Erlanger (1897 bereits selbst mit einem *Passion Play* hervorgetreten; Anm. C. P.) versuchten vergeblich, die Vorführungen zu unterbinden und vielleicht waren auch sie es, die die Presse wissen ließen, daß der Film nicht in Oberammergau gedreht worden war, sondern in New York, wo man alles künstlich nachgestellt hatte. (...) Doch diese Gegenwerbung war wenig wirksam, und Kopien des beliebten Films wurden an andere Vorführer um 850 \$ verkauft. Obwohl Hollaman und Eaves ihren Film ausschließlich als Konkurrenz zu Klaw und Erlanger produziert hatten, wurden sie, durch die Nachstellung und Dramatisierung von Szenen ganz unbeabsichtigt zu den Urhebern erster Annäherungen an einen künstlerischen Ausdruck im Film. (Roy Kinnard und Tim Davis)



O Acto Da Primavera

Der Leidensweg Jesu in Curalha

Samstag, 19. Juni 1993, 19.00 Uhr
Portugiesische Originalfassung mit deutschen Untertiteln

Portugal 1963.

Regie, Schnitt, Ton und Buch: Manoel de Oliveira, nach einem Passionsstück von Francisco Vaz de Guimaraes. Assistenz: Fernando Jorge, Maria Isabel de Oliveira. Auswahl der Wochenschauausschnitte: Paulo Rocha.

Darsteller: Bewohner von Curalha.
90 Minuten. Farbe.

Mischung aus Dokumentation und Fiktion: Ein Passionsspiel, nach einem Text aus dem 16. Jahrhundert, von Bauern aus dem portugiesischen Curalha dargestellt, wird eingebettet in Szenen aus der Realität, sodaß die Figuren der Passionsgeschichte dem Zuschauer zunächst als Personen des alltäglichen Dorflebens begegnen. Die Passion Christi wird dabei aktuellen Hiobsbotschaften über drohende Katastrophen und Gefahren gegenübergestellt. (Peter Hasenberg)

An einem regnerischen Märzorgen 1958 oder 1959, so genau erinnere ich mich nicht mehr, aber es war in der Karwoche, fuhr ich auf der Suche nach Mühlen für meinen Film *O Pao* durch Curalha. Dabei stieß ich plötzlich am Straßenrand auf drei große Kreuze aus unbearbeitetem Holz. Überrascht fragte ich jemanden, was sie bedeuteten, und man sagte mir, daß sie für ein Passionsspiel seien, das hier aufgeführt werden sollte. Das sah ich mir dann an. Die Unbefangenheit und Spontaneität der Darstellung, die Farben und Bewegungen, die psalmenartige Rezitation und die Gesänge beeindruckten mich so, daß ich seitdem daran dachte, dieses ungewöhnliche Schauspiel filmisch festzuhalten. Trotzdem wurde *O Acto Da Primavera* kein Dokumentarfilm, obwohl ich das zuerst vorhatte. Denn je besser ich dieses Passionsspiel und den Glauben der Laiendarsteller kennenlernte, die mit so viel Wärme ihre Rollen spielten, desto mehr ließ ich mich verführen, ohne daß ich es eigentlich wollte, eine stärker verinnerlichte Ausdrucksform zu suchen, die eher und besser diesen Menschen dort entsprach, als die einfache dokumentarische Form.

(...) Das Spiel endete mit der Beerdigung Jesu Christi. Für die Vollständigkeit seiner Botschaft fehlte die Auferstehung. Hier tauchte ein Problem auf: das der Legitimität, etwas hinzuzufügen, was in dem hier gefilmten Spiel nicht enthalten war. In diesem Spiel gehen die Schauspieler und Zuschauer am Freitagabend nach Hause und warten auf den Sonntag. Dann gehen sie in die Kirche, in der Christus aufgebahrt ist, um ihn durch das Heilige Abendmahl auferstehen zu „sehen“. Sie nehmen also in ihr Leben zurück bzw. integrieren, was gestern noch Schauspiel war. (...) Diese Erkenntnis regte mich beim Filmen an, ähnlich vorzugehen. Aber anstatt mich in die Kirche hineinzubeben, begab ich mich nach draußen, in die Welt, und stellte diese Welt dar als Krieg und als die Geißelung Christi in jedem leidenschaftlichen Menschen. (Manoel de Oliveira)

Die Passion Christi, gespielt von portugiesischen Dorfbewohnern, die so viel Inbrunst in die Darstellung der Personen legen, daß der Ausdruck ihrer Gefühle und Emotionen ständig gezügelt wird durch Konzentration. Die einzigen Spuren des Gefühls liegen in der Steigerung des Gesangs ihrer Worte, der mit einer Bressonschen Verslossenheit ihrer Gesichter kontrastiert. So haben die Tränen der Jungfrau, die von der Verhaftung Jesu erfährt, die gleiche Wirkung ruhigen Schmerzes wie die von Jeanne in Carl Theodor Dreyers Film.

(...) Dieser Film, ein christlicher *Les maîtres fous*, verlangt vom Publikum entweder totale Kommunikation oder heidnische Distanz. Man vergißt, wie es auch immer sei, daß diese Passion ein Schauspiel ist. Die Dornenkrone, die Nägel, die Lanze in der Seite Jesu und einige Blutropfen besitzen inmitten der ländlichen Schlichtheit dieses „Frühlingsspiels“ eine derartige Stärke, daß die Einstellungen von Hiroshima, von Kriegen, Lagern und Raketen, die auf die Grablegung folgen, plötzlich weniger als wachsender Betrug denn als düstere Wiederholung ein und desselben Verbrechens wirken; dem fügt Oliveira schließlich die Wiederauferstehung an, am dritten Tag, in der sehr irrealen Form eines in Blüte stehenden Baumes, den das Objektiv langsam umkreist. (Jean-Claude Biette)

Il Messia

Der Messias

Samstag, 19. Juni 1993, 21.00 Uhr
Deutsche Fassung

Frankreich/Italien 1975.

Regie: Roberto Rossellini. Buch: Roberto Rossellini, Silvia d'Amico Bendico. Kamera: Mario Montuori. Schnitt: Jolanda Benvenuti, Laurent Quaglio. Musik: Mario Nascimbene. Eine TV-Produktion von Procinex, Paris; FR 3 Télé Film Production, Paris; Orizzonte 2000 (Roberto Rossellini).

Darsteller: Pier-Maria Rossi (Jesus), Mita Ungaro (Maria), Carlos de Carvalho (Johannes der Täufer), Vittorio Caprioli (Herodes), Fausto di Bella (Saulus).
140 Minuten. Farbe.

Rossellini hat das historische und religiöse Gestrüpp, welches die Gestalt Jesu umgibt, weggeschlagen und sich wie ein nüchtern denkender Historiker ausschließlich an das gehalten, was in den historischen Quellen – das ist hier die Bibel – steht. Er benutzt wortwörtlich die Texte aus den vier Evangelien. Er selbst sagt, er habe sich hauptsächlich an das Evangelium des Johannes gehalten, was nicht richtig ist, denn er hat weitaus umfangreichere Texte aus dem Evangelium des Matthäus benutzt. Er stellt sie jedoch, und das ist einer der wesentlichen Unterschiede gegenüber allen vorangegangenen Bearbeitungen, in einen historischen Zusammenhang. Er erzählt nicht nur die Geschichte von Jesus, sondern auch die Vorgeschichte des jüdischen Volkes, von der im Alten Testament berichtet wird. Daher heißt sein Film auch nicht Jesus oder Jesus Christus, sondern *Il Messia*: Es geht um den Juden Jesus, der der Messias, der König der Könige ist, von dem das jüdische Volk seit seinem Auszug aus Ägypten unter der Führung von Moses geträumt hat und der, als er endlich gekommen ist, von seinem Volk verfolgt und getötet worden ist.

(...) Alles scheint möglich in diesem Film. Rossellini könnte uns einen Wunder vollbringenden Jesus vorführen. Er wäre zum ersten Mal glaubwürdig. Doch gerade darauf verzichtet Rossellini. Er zeigt nichts dergleichen. Jesus ist ein junger Mann, der sich nur dadurch von anderen unterscheidet, daß er an das, was er sagt, unerschütterlich glaubt, und daß er selbst völlig konsequent auch so handelt, wie er es die anderen zu lehren versucht. (...)

Rosselinis Stil in *Il Messia* ist anders als in seinen bisherigen Filmen. Er bewahrt Distanz zur dargestellten Wirklichkeit. So als begnüge sich ein Fotograf mit einer Bleistiftskizze anstelle eines Fotos. Die Totale als bevorzugte Kameraentfernung, die das Erkennen von Details unmöglich macht. Die Fahrten und Zoomaufnahmen, die die Konturen der Wirklichkeit verwischen. Die zahlreichen Nachtaufnahmen, in denen man aus verständlichen Gründen nicht so viel wahrnehmen kann wie bei Licht. Und schließlich, auf der Ebene des Erzählens, die zahlreichen Ellipsen. Rossellini geht davon aus, daß jeder Zuschauer die Geschichte, die er erzählt, kennt. Er erzählt nur das Allernötigste. (Rudolf Thome)

Jesu Wörter erscheinen uns nur deswegen seltsam, weil man ihren Ursprung nicht mehr wahrnimmt. Die Geschichte von Jesus ist nur eine 08/15-Geschichte, die an einem ganz verstaubten Ort der Welt passierte. Jesus hat mit größter Schlichtheit revolutionäre Dinge gesagt, etwa daß die Menschen gleichberechtigt und Gleiche sind, denn sie sind nach dem Ebenbild Gottes geschaffen. Und das stimmt, auch wenn wir glauben, daß Gott nicht existiert und daß es der Mensch ist, der Gott nach seinem Ebenbild erfunden hat. Oder auch: Der Mensch ist nicht für den Sabbat, sondern der Sabbat ist für den Menschen gemacht. (Roberto Rossellini)



Porcile

Der Schweinestall

Sonntag, 20. Juni 1993, 19.00 Uhr
Italienische Originalfassung mit deutschen Untertiteln

Italien 1969.

Regie und Buch: Pier Paolo Pasolini. Kamera: Tonino Delli Colli, Armando Nannucci, Giuseppe Ruzzolini. Produzent: Gian Vittorio Baldi, Gianni Barcelloni.

Darsteller: Pierre Clementi (Mann in der Wüste), Jean Pierre Léaud (Julian Klotz), Alberto Lionello (Klotz, Vater), Franco Citti (2. Mann in der Wüste), Anne Wiazemsky (Ida), Ugo Tognazzi (Herdhitze), Marco Ferreri (Hans Günther).
100 Minuten. Farbe.

Ruhe im Koben. Auf lehmigem Grund wälzen sich Schweine im Kot. Der deutsche Vorherbst der späten 60er Jahre ermutigt einen verhinderten Vatermörder, sich zum Nutzvieh zu gesellen. Täglich und unauffällig. „Er ist nicht gehorsam und er ist nicht ungehorsam“, sagt Vater Klotz, ein großindustrielles Hitlerbärtchen im Rollstuhl, in Unkenntnis dieser Obsession über seinen Sohn Julian. Wogegen sollte dieser aber auch je widerstehen, wenn er sich niemals mit den Versuchungen der Vergangenheit solidarisiert hat? Was ist schon Schmutz, wenn braune Westen fast beiläufig im Nebenzimmer belacht und dann wieder vertuscht werden? Verdient Julian im goldenen Käfig überhaupt den Titel „Konformist“, wenn selbsternannte Revolutionäre sich derweilen vor der Berliner Mauer entleeren, anstatt sie niederzureißen? Wo die Polarisierung versagt, erhebt sich das Dazwischen wie ein ruhender Vulkan. Auf diesem kommentiert in Pasolinis elftem Film *Porcile* ein zweiter, metaphorischer Handlungsstrang das ursprüngliche Theaterstück. Ebenso wie sich Julians Lebenswille aus seinem Laster speist, widersteht auch sein – geträumtes? – alter ego (Pierre Clémenti) in der Steinwüste den Versuchungen eines gnädigen Todes. Ein Schmetterling, eine Schlange, schließlich sogar Soldaten verschwinden in seinem gierigen Maul. Die Köpfe der Geschlachteten opfert er, bald umgeben von kannibalschen Getreuen, dem Berg. Über die Würde des proletarischen Fleisches, hoffnungsvoll gepriesen noch in Pasolinis frühen Arbeiten – von *Accattone* bis *Teorema* – triumphiert die ritualisierte Vergänglichkeit, das rasende Bekenntnis zur Desperation.

Porcile ist ein furios häßlicher Film. In einer Drehzeit von kaum einem Monat versuchte Pasolini, auch bei den Darstellern Unvereinbares zusammenzuführen. So sehr ihre Originalstimmen von einer gnadenlos billigen Synchronisation vernichtet werden, so vehement stampft der Regisseur auch das eigene bisherige Schaffen in den Lavaboden. Traurige Travestien in Pasolinis frühem *Secondo Matteo* etwa sind es, die die Menschenfresser am Ende auf die Gerichtsstätte sowie zu ihrem Golgotha begleiten. Das Urteil, das über diese Selbst-Erlöser verlesen wurde, wird im mechanischen Hall katholischer Glocken unhörbar. Selbst die Ehre einer weithin sichtbaren Kreuzigung wird ihnen verweigert. Engespannt zwischen jeweils vier Holzpflocken gehen sie vor die Hunde – und in Deutschland ein über den Händeln seiner Eltern schnell Vergessener vor die Säue. (Claus Philipp)

Ich bin sicher, daß mich jemand fragen wird: Ist dieser Film autobiographisch? Nun, mit ‚Ja‘ würde ich auf eine solche Frage antworten. Der Film ist autobiographisch, zumindest weil meine Biographie mich dazu gebracht hat, das Grauen zu erkennen, und dann dazu, es mit Abstand und Humor auszudrücken. Nicht, daß mir dieser Abstand und Humor besonders wichtig wären, aber ich bin nun 'mal dazu gekommen. (Pier Paolo Pasolini)



Andrej Rubljow

Sonntag, 20. Juni 1993, 21.00 Uhr
Russische Originalfassung mit deutschen Untertiteln

UdSSR 1966–69.

Regie: Andrej Tarkowskij. Buch: Andrej Michalkow-Kontschalowski, Andrej Tarkowskij. Kamera: Wadim Jusow. Musik: Wjatscheslaw Owtschinnikow.

Darsteller: Wjatscheslaw Solonizyn, Iwan Lapikow, Nikolaj Grinko u. a.

185 Minuten. Schwarzweiß, Farbe.

Der Lebensweg des legendären russischen Ikonenmalers Andrej Rubljow (ca. 1370 bis 1430). Er wird Zeuge der menschenverachtenden Macht- und Kriegspolitik seiner Auftraggeber; Verantwortungsbewußtsein, Schuld und Selbstzweifel stürzen ihn in eine schöpferische Krise, aus der er erst über die Zusammenarbeit mit dem Glockengießer Borischka herausfindet. Eine monumentale Meditation über die Zusammenhänge zwischen Kreativität und Spiritualität.

Alles, was ich realisiert habe (...), ist an Personen gebunden, die im Namen des Optimismus, von dem ich soviel halte, siegen müssen. (Andrej Tarkowskij)

Endlos zieht die Reihe der Schmerzerfüllten vorbei, die darauf hoffen, mit ihrem sozialen Tod die Erlösung zu finden, und dumpf wie das Klopfen ihres Herzens tönt der von endlosen Schlägen stumpfe tatarische Säbel. Eine nach der anderen ziehen die Ikonen und Fresken an uns vorüber – von durchscheinender Klarheit und Strenge, spröde und zart...

Und gleichzeitig erklingt, was Andrej in jenen Augenblicken hörte, wenn große, strahlende Formen in ihm dämmerten – Geräusche und Musik der Natur, die mit den Intentionen des Gemalten zusammenfließen und den Schritt Rubljows zu ihrer Verwirklichung unendlich einfach, so wie er eben war, erkennen lassen.

Die Großartigkeit der Linie und der Adel der Farbe, die geboren sind aus dem Leiden und der Liebe zu den Menschen, weichen dem Schlachtenlärm, dem Prasseln und Heulen von Feuersbrüsten, dem zarten dröhnenden Summen der Bienen über schneeigen Buchweizenfeldern – dem Lied der Erde, die Andrej zu seiner selbstvergessenen Liebe zwang, der Liebe zu Azurblau und schäumendem Türkisgrün, zum freudigen Nebeneinander von ockergelben Felsen und blauen, schweren Engelsgewändern. Und endlich die „Heilige Dreifaltigkeit“ – Gipfel und letzter Sinn von Andrejs Leben. Groß und ruhig, erfüllt von atemloser Freude im Angesicht menschlicher Brüderlichkeit. Ein Wesen – drei Körper, ein dreifacher Bund, Zeugnis erstaunlicher Einmütigkeit angesichts einer sich über Jahrhunderte erstreckenden Zukunft.

Gemessene, harmonische Bewegungen der Hände, eine Tiefe des aufmerksamen Blicks, aus dem ein tragisches Verständnis für das Wesen menschlicher Bestimmung spricht – das wunderbare, unbewußte Verlangen nach dem Idealen, nach sittlicher Vollkommenheit. Der Rhythmus der Gewänder, die locker von den Schultern fallen; Konturen, die hier weich und zögernd fließen, über die kornblumenblaue Oberfläche gleitend, auf der sich bereits, vom Spinnweb haarfeiner Risse durchzogen, bleiches Lila und rauchiges Purpurrot versammeln – Spuren der Jahrhunderte, welche die ohnehin unfaßbare Schönheit des Bildes nur noch erhöhen – oder dort unerwartet das jähe Gefälle des gelben Hügels aufnehmen, wo eine Fichte auf den rotbraunen Flächen steht.

Wieder und wieder klingt das Echo jener vergangenen Zeiten auf und erinnert uns an die Augenblicke der Rubljowschen Inspiration, der Geburt seiner erstaunlichen Visionen.

Jetzt fallen zwischen der Kamera und dem hellen Himmel der „Dreifaltigkeit“ mit seinen Spuren von Gold erste, funkelnde Regentropfen, werden allmählich dichter und fließen dann im blitzenden, rauschenden Strom eines Wolkenbruchs zusammen, durch den die Flammen eines fernen Gewitters zucken. Man vernimmt das gleichmäßige Trommeln des Regens.

Vor der hinter dem Regenvorhang verschwimmenden Ikone schwenkt die Kamera auf Wiesen, fahl vom Regen, wir erblicken die Biegung eines Flusses mit bleigrauem Wellengekräusel und im nassen Gras unmittelbar am Wasser Pferde, die trübsinnig im Regen stehen.“

(Schlußpassage von Tarkowskij's Novelle „Andrej Rubljow“)

Opfergang

Montag, 21. Juni 1993, 19.00 Uhr

Deutschland 1942–44.

Regie und Produktion: Veit Harlan. Buch: Veit Harlan, Alfred Braun nach einer Erzählung von Rudolf G. Binding. Kamera: Bruno Mondl. Bauten: Erich Zander, Karl Machus. Schnitt: Friedrich Karl von Puttkamer. Assistenz: Christa Loose. Ton: Heinz Martin. Musik: Hans-Otto Borgmann.

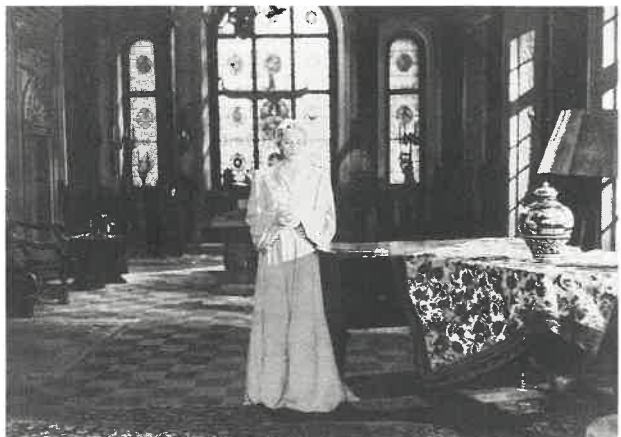
Darsteller: Carl Raddatz, Kristina Söderbaum, Irene von Meyendorff, Franz Schafheitlin, Ernst Stahl-Nachbaur, Otto Tressler, Annemarie Steinsieck, Edgar Pauly, Franz W. Schröder-Schrom. 94 Minuten. Farbe.

Harlans Meisterwerk: eine Reflexion über das Beschränkende wie das Entgrenzende von Gefühlen, die erst an der Schwelle zum Tod ihr Äußerstes erreichen. Und eine Vision vom Handeln aus selbstloser Liebe, die jede Grenze sprengt. Ein Film aus dem „Gefängnis, das 1944 ganz Deutschland war“. (Frieda Grafe) Auch darüber?

Ein Mann kehrt nach einigen Jahren im Ausland nach Hamburg zurück. Er findet eine Frau, heiratet – und begegnet kurz darauf einer anderen Frau, die all seine Ängste vor fester Bindung und ordentlichem Leben, aber auch seine Träume von freiem und wildem Tun neu erweckt. Seine Frau hält zu ihm, trotz alledem. Und seine Freundin läßt ihn sehnsüchtig werden, ohne ihn zu bedrängen. Tödliche Krankheiten erst, die Herzschwäche der Frau und sein Typhus, zwingen zur Entscheidung.

In diesem Film scheint die Liebe direkt von der Natur verordnet. Albrecht und Aels (Söderbaum) blühen füreinander auf, wenn sie im Freien sich bewegen – am See in den Wäldern, auf den Wiesen. Weit entfernt von der Stadt – auf der Elbe, ohne daß sie sich sehen; oder auf dem Rücken der Pferde, durch die holsteinische Steppe jagend – da beginnt ihre Liebesgeschichte. Die weite, stimmungsvolle Landschaft wird zum Ort der Versuchung. Wohingegen das Haus in der Stadt als Ort fester Ordnung inszeniert ist; hier werden sie für das bestraft, was sie unter freiem Himmel genossen haben – bei Regen und Wind, „Sonnenglut und Sonnenlust“. Die Leidenschaft wirkt hier wie eine allerletzte Chance. Vom Gebändigten, Zivilisierten hin zum Offenen, Entfesselten. Wetter und Landschaft als Indikator von Gefühlen: Natur, wenn sie „fast in Flammen steht, Goldbrunze und Kupfer mit dem grünen Azur des Himmels, all das bis zur Weißglut erhitzt.“ (Vincent Van Gogh). Oder, nach Paul Cézanne: „Natur ist nicht an der Oberfläche; sie ist tief innen. Die Farben sind Ausdruck, an der Oberfläche dieser Tiefe. Sie steigen herauf aus den Wurzeln der Welt. Sie sind deren Leben.“ (...)

Harlan formuliert den Konflikt über ein Dreieck, das filmisch stets komplett bleibt. Zu sehen bleibt Aels, auch wenn Albrecht mit Octavia verreist ist. Und auch Octavia, wenn Albrecht mit Aels ausreitet. Harlan arbeitet mit doppeltem Boden: gleichzeitig mit dem Leid der einen, die „vor Edelmut und Opferbereitschaft“ trift, und mit dem Leid der anderen, die vor Liebesschmerz und Todesgewißheit dahinschmachtet. Der Mann zwischen ihnen gerät dadurch in eine ausweglose Lage, vor der ihn – genretypisch – nur eine fast tödliche Krankheit rettet. Und eine doppelte Idealisierung: indem er die eine für „himmlisch“, die andere für „irdisch“ erklärt. Ins Maßlose treibt Harlan hier seine Figuren. Das Fatalistische der inneren Bewegung genügt ihm nicht. Durch seine Parallelmontagen überschreitet er – das Unausweichliche als Norm akzeptierend – die Schwelle des Metaphysischen. (Norbert Grob)



Strange Cargo

Montag, 21. Juni 1993, 21.00 Uhr
Amerikanische Originalfassung

USA 1940.

Regie: Frank Borzage. Drehbuch: Lawrence Hazard, Lester Samuels nach dem Roman „Not Too Narrow... Not Too Deep“ von Richard Sale. Kamera: Robert Planck. Musik: Franz Waxman. Schnitt: Robert J. Kern. Produktion: Joseph L. Mankiewicz. Darsteller: Clark Gable (André Verne), Joan Crawford (Julie), Ian Hunter (Cambreau), Peter Lorre (Cochon), Paul Lukas, Albert Dekker, J. Edward Bromberg, Eduardo Ciannelli, Victor Varconi. 99 Minuten. Schwarzweiß.

Ein Gefangenenlager auf einer „Teufelsinsel“ in Französisch-Guyana. Eine Gruppe von Häftlingen versucht zu fliehen und schlägt sich durch den Dschungel. Dabei treffen die Männer auf einen anderen Flüchtigen – André Verne (Clark Gable) und seine schnippische Begleiterin (Joan Crawford). Verne erkämpft die Führung über die Gruppe gegen Moll (Albert Dekker), einem brutalen Killer. Dabei erhält er unvermutete Unterstützung von einem geheimnisvollen Fremden namens Cambreau. Dieser weiß alles über die Vergangenheit der Häftlinge, vollführt einige Wunder und tut sein Bestes, die Gruppe zum rechten Glauben zu bekehren. (Richard H. Campbell und Michael R. Pitts)

Der Dschungel und das Meer – Gewalten, die die Charaktere zu meistern suchen – werden zur Verlängerung von Cambreau, indem sie die Charaktere mit einem Unglück konfrontieren, dem sie, wie auch der Spiritualität Cambreaus, schließlich nachgeben. Cambreaus scheinbare Kontrolle über die Natur, die Sicherheit, mit der er im Dschungel den richtigen Pfad findet, oder die Bestimmtheit, mit der er das Ende des Sturmes vorhersagt, legt ein übernatürliches Bewußtsein nahe und spiegelt seine seltsame Identifikation mit der Natur. Seine Einführung in und sein Ausritt aus dem Film offenbaren ebenso diese Einheit mit der Umgebung: geheimnisvoll übernimmt er Vernes Platz am Ende der Reihe der Häftlinge beim Gefängnistor und ähnlich mysteriös verschwindet er am Ende des Films im Hintergrund. (...) So verändert sich die natürliche Umgebung – das Gefängnis, der Sumpf, das Meer – in einen Teil eines spirituellen Systems, gleichsam in einen göttlichen Handlanger, gegen den Borzages Helden vergeblich ankämpfen.

Der Regen und die stürmische See am Ende des Films beispielsweise liefern Verne die Möglichkeit, sich selbst zu retten, indem er Cambreau rettet. Nach einem Kampf mit Cambreau wirft ihn Verne über Bord, auf daß er ertrinke. Er verspottet Cambreau: „Ich bin der einzige, der dich jetzt noch retten kann.“ Er schreit, „ich bin Gott“, und als er gerade sagt, „du bist Gott“, leuchten Blitze auf; plötzlich versteht Verne die Göttlichkeit des Lebens selbst, er realisiert, daß Cambreau Gott ist, springt ins Wasser und rettet ihn.

Vernes Entdeckung eines Bedürfnisses nach etwas, das außerhalb von ihm liegt, hauptsächlich ein Ergebnis seiner Beziehung zu Cambreau, führt ihn zu einer tieferen Liebe und Bedürfnis nach Julie. Das Wechselspiel dieser beiden Handlungsäden ist großartig. (John Belton)



Jesus de Montréal

Jesus von Montreal

Montag, 21. Juni 1993, 23.00 Uhr
Französische Originalfassung mit englischen Untertiteln

Kanada 1989.

Regie und Buch: Denys Arcand. Kamera: Guy Defax. Schnitt: Isabelle Dedieu. Musik: Yves Laferrriere. Ton: Patrick Rousseau. Kostüme: Louise Jobin. Ausstattung: François Séguin. Produktion: Roger Frappier, Pierre Gendron.

Darsteller: Lothaire Bluteau (Daniel Colombe/Jesusrolle), Cathérine Wilkening (Mireille), Johanne-Marie Tremblay (Constanze), Remy Girard (Martin), Gilles Pelletier (Der Priester), Robert LePage (René), u. a.

119 Minuten. Farbe.

Ein junger Schauspieler in Montreal inszeniert seine Neuinterpretation eines Passionsspiels, löst beim Publikum und bei der Kritik Begeisterung aus, stößt aber auf die Ablehnung der Kirche. Der aus einem vielschichtigen Netzwerk verschiedener Motive und Themen komplex aufgebaute Film entwickelt aus einer subjektiven, aber künstlerisch reflektierten Annäherung an die Evangelien eine pointierte Gesellschafts- und Kirchenkritik. Besonders die Medienindustrie bekommt ihr Fett ab, die Kritiker-Vampire des Kulturbetriebs, die sich prostituierenden Helfershelfer, die machtgerigen Drahtzieher im Hintergrund. An der Figur des Pater Leclerc, der als schwache, eigentlich tragische Figur zwar klischeehaft, doch ohne Häme porträtiert wird, formuliert Arcand seine unverhohlene Kritik an einer Kirche, die ihr eigentliches Zentrum verloren hat. Intellektuell hochkarätig und von entlarvender Schärfe, doch keineswegs mit bierernstem Kulturpessimismus reiht *Jesus von Montreal* seine Motive und Themen aneinander, schlägt Funken aus ihrer Reibung, schichtet mehrfache Assoziationen übereinander. Die Vielfalt des Films schlägt sich auch in seinen Stilelementen und atmosphärischen Stimmungen nieder: feiner Humor steht neben beißender Satire, existenzielle Betroffenheit neben emotionaler Direktheit.

(...) Der Film gibt zwei deutlich voneinander getrennte Ebenen vor: Das Passionsspiel läßt sich als filmische Annäherung an den Jesus der Evangelien beschreiben, die Geschichte des Schauspiels als die Konfrontation der Gegenwart mit der jesuanischen Botschaft. Beide Ebenen laufen zunächst nebeneinander her, bereichern sich im Verlauf des Films stärker gegenseitig, geben Ergänzungen und Kontraste ab. (...) Doch Arcand entgeht der Gefahr, seinen Helden als moderne Inkarnation von Jesus zu stilisieren. Beide Ebenen bleiben autonom nebeneinander stehen: Daniel verkörpert zwar zunehmend die Sache Jesu, doch stets als eigene Identität und aus eigener Betroffenheit heraus. (Karl-Eugen Hagmann)

Am Ende schickt Arcand seinen Helden noch einmal in die Welt hinaus. Gestützt von zwei Kolleginnen bewegt er sich durch eine U-Bahn-Station und konfrontiert die Passanten mit apokalyptischen Visionen. Mit dieser verfehlten, billigen, ja geradezu peinlichen Metapher bewegt sich *Jesus von Montreal* endgültig auf dem Niveau von schlechtem Mittelschul-Theater. Für eine Oscar-Nominierung hat dies allemal genügt. (Reinhard Jud)



The Devils

Die Teufel

Dienstag, 22. Juni 1993, 19.00 Uhr
Englische Originalfassung

Großbritannien 1971.

Regie und Drehbuch: Ken Russell, nach Aldous Huxleys Roman „The Devils of Loudun“. Kamera: David Watkin. Schnitt: Michael Bradsell. Musik: Peter Maxwell Davies. Bauten: Derek Jarman. Produktion: Robert H. Solo und Ken Russell.
Darsteller: Vanessa Redgrave (Schwester Jeanne), Oliver Reed (Pater Urbain Grandier), Dudley Sutton (Baron de Laubardemont), Christopher Logue (Kardinal Richelieu), Max Adrian, Gemma Jones, Murray Melvin.
106 Minuten. Farbe.

Frankreich im 17. Jahrhundert. Kardinal Richelieu versucht, die Selbstverwaltung der Stadt Loudun aufzureiben, indem er den mächtigen Pater Urbain Grandier anklagt, die Besessenheit mehrerer Nonnen durch den Teufel verursacht zu haben. Statt einer Inhaltsangabe eine, die Szene: Schwester Jeanne rezitiert mechanisch das „Mysterium der Kreuzigung“, und zwar auf so anschauliche Weise, daß die Bilder sich in ihrer Vorstellung vermischen und verwirren, bis Wirklichkeit und Phantasie für sie austauschbar werden. Solches vermittelt Russell, indem er einfach Nahaufnahmen der Nägel, die in Christus' Hände geschlagen werden, zwischen die Gebete von Jeanne schneidet, bis der Verstand weicht, und sie sich selbst als Maria Magdalena bei der Kreuzigung sieht.

Ihr religiöser Eifer wird jedoch von ihren eigenen Sehnsüchten bezwungen, und Christus verwandelt sich in Grandier, der vom Kreuz steigt und zu Jeanne kommt. Jeanne kniet sich vor ihn hin und küßt die Wunden an seinen Händen, bevor sie ihn umarmt und zu Boden stürzt. Wenn die Phantasie zu Ende ist, merkt Jeanne, daß sich das Kreuzifix an ihrem Rosenkranz in ihre Handflächen gebohrt hat. Sie hat die Kreuzigung auf eine rein körperliche Erfahrung reduziert. Ihre Worte, „stell dir nur seinen so wunderschönen Körper vor, der von den Nägeln zerfleischt wird,“ die visuelle Umsetzung dieser Worte, das Küssen der Wunden, sogar ihre selbstverursachte Nachäffung der Wundmale, all das zusammen weist auf eine kranke sinnliche Erfahrung hin. Dennoch, Jeanne ist keine Närrin.

Die dazwischengeschnittenen Aufnahmen ihres Schreckens, als Christus sich in Grandier verwandelt – und sie schaut auf das Kreuz an der Mauer, wie um sich zu versichern, daß dem nicht so ist – deuten darauf hin, daß sie diese Unausgeglichenheit erkennt, obwohl sie nichts dagegen tun kann.

Wenn auch nicht so aufregend und farbig (was wenig erstaunlich ist, da die Phantasiebilder selbst in Sepiatönen gehalten sind) wie die „1812“-Phantasie in *The Music Lovers*, so ist dies dennoch, was Konstruktion, Anordnung, Entwicklung, Ausführung und Symbolismus betrifft, bis dahin Russells gelungenste Phantasiesequenz. Der zusätzliche Bonus durch die Anspielung auf DeMilles *King of Kings* – in den sepiagetönten Passagen und der Betonung auf Maria Magdalena – macht seine besondere Aussage auf vorsichtig unaufdringliche Weise.

(...) Die Parallele funktioniert hier auf zwei Ebenen – einerseits die Ähnlichkeit von Jeannes religiöser Perversion mit der von DeMille und andererseits die Tatsache, daß DeMille sich bemühte, den religiösen Film in eine Art respektable Pornographie zu verwandeln, während es Russell darum geht, ein wahrhaft religiöses Kunstwerk zu schaffen. (Richard Campbell)



The King of Kings

Dienstag, 22. Juni 1993, 21.00 Uhr
Stummfilm

USA 1927.

Regie und Produktion: Cecil B. DeMille. Drehbuch: Jeannie MacPherson. Kamera (Technicolor-Sequenzen): Peverell Marley, Fred Westerberg, Jacob A. Badaraco. Schnitt: Anne Bau-chens, Harold McLernon, Clifford Howard. Ausstattung: Mitchell Leisen, Anton Grot. Kostüme: Earl Luick, Gwen Wakeling. Regieassistent: William J. Cowen, Roy Burns, Frank Urson.
Darsteller: H. B. Warner (Jesus), Dorothy Cumming (Maria), Ernest Torrence (Petrus), Joseph Schildkraut (Judas), Jacqueline Logan (Maria Magdalena), Victor Varconi (Pontius Pilatus), James Mason (unreueriger Sünder am Kreuz).
113 Minuten. Farbe, Schwarzweiß.

Kaum ein Wort wurde im Zuschauerraum geflüstert (...) Diese lange Reihe angeregter Szenen, mit ihrer gediegenen Ausstattung, den passenden Kostümen und Uniformen und der großen Schar von Mitwirkenden ist ein außergewöhnliches, noch nie dagewesenes Unterfangen. (Variety, 1927)

DeMilles *The King of Kings* ist ein Paradebeispiel für die Tugenden und Fehler des Regisseurs. Der Film beginnt in einer alarmierend schauerlichen Atmosphäre: In einem üppigen, marmornen Vergnügungspalast unterhält die spärlich bekleidete Jacqueline Logan – in der Rolle der Maria Magdalena – einige ihrer männlichen Bekanntschaften. Diese Szene verrät nicht nur einen gewissen Zynismus DeMilles (anscheinend war er der Ansicht, daß nur der unmittelbare Einsatz von Sex die Zuschauer packen und bei der Sache halten könne), sondern dient auch dazu, eine romantische Dreiecksgeschichte zwischen Maria, ihrem Liebhaber Judas Iscariot und Jesus aufzubauen. Eine eingeschnappte Maria erfährt, daß der abwesende Judas zu Christus' Jüngern gestoßen ist und stürmt in ihrem Wagen davon, um Jesus gegenüberzutreten. Hier verlagert sich der Film abrupt und plötzlich auf eine andere Schiene, als wäre sich DeMille seines Fehlers bewußt geworden, und wird zur einfachen Darstellung des Lebens Christi.

H. B. Warner als Jesus wird sehr dramatisch eingeführt, wenn ein blindes Mädchen, das ihn um Hilfe anfleht, wundersam geheilt wird und wieder sehen kann. Warner wird vom Blickwinkel des Mädchens gezeigt, wenn sich dessen Augen wieder öffnen; ein einziger Lichtstrahl löst sich langsam in eine eindrucksvolle Großaufnahme des Schauspielers auf. Diese und die vielen anderen visuell so einfallsreichen Szenen dieses Films zeigen DeMille von seiner besten Seite. Warners schauspielerische Leistung ist durchwegs tadellos; als Jesus ist er eine virile, charismatische Figur, sowohl überzeugend menschlich und überzeugend göttlich. Nach der obgenannten Szene kommt Maria Magdalena an, in der Absicht, Jesus zu denunzieren, wird aber stattdessen bekehrt: In einer symbolreichen Doppelbelichtung wird sie von den Sieben Todsünden gereinigt, die eine nach der anderen ihre Form verlieren, nicht ohne sie dabei immer noch verführen zu wollen. Von diesem Punkt an entwickelt sich *The King of Kings* in gleichmäßigem Rhythmus, wobei die unwahrscheinliche Romanze zwischen den Protagonisten weise heruntergespielt wird.

Die Kreuzigungsszene ist spektakulär, mit ihrem überzeugend wirkenden Sturm und einer Vielzahl von Statisten, die in apokalyptischen Erschütterungen hingerafft werden. Und die Wiederauferstehung, aufs schönste in Technicolor gefilmt, bringt den Film schließlich zu einem emotional geladenen, dramatischen Höhepunkt. (Roy Kinnard und Tim Davis)

Obwohl ich die Filme von DeMille mag, und zwar besonders ihre Gestaltung, fand ich diesen einen einfach langweilig. Das erste Mal, wenn man Jesus im Bild sieht, wenn Er das blinde Kind heilt und man ihn aus dem Blickwinkel des Kindes sieht, da verwendet DeMille sehr wirksam und auf naive Weise den Spezialeffekt eines Lichtstrahls. Ich fragte mich, wenn Jesus wirklich so war, warum hat dann nicht jeder auf Ihn gehört? Warum war Seine geistliche Liebe zu Seiner Zeit nicht erfolgreicher, und warum wurde Er gekreuzigt? Mir schien, daß hier die menschliche Natur von Jesus gänzlich verleugnet wurde. (Martin Scorsese)

La Ultima Cena

Das letzte Abendmahl

Mittwoch, 23. Juni 1993, 18.30 Uhr
Spanische Originalfassung mit deutschen Untertiteln

Kuba 1975–76.

Regie: Tomás Gutiérrez Alea. Buch: Tomás Gutiérrez Alea, María Eugenia Haya, Tomás González. Kamera: Mario García Joya. Assistent: Julio Valdes. Schnitt: Nelson Rodríguez. Musik: Leo Brouwer. Ton: Germinal Hernández. Dekor: Carlos Arditti. Kostüme: Jesus Ruiz. Produktion: Santiago Llapur, Camilo Vives. Darsteller: Nelson Villagra (Graf), Silvano Rey, Luis Alberto García, Mario Balmaseda, Samuel Claxton, José Antonio Rodríguez, Mirta Ibarra, Tito Junco, Idelfonso Tamayo, José Díaz, Manuel Puig, Andrés Cortina, Elio Mesa, Francisco Borroto, Alfredo O'Farril, Mario Acea, Peki Pérez, Miguel Guerra, Luis Salvador Romero, Julio Hernández, Leandro M. Espinoza. 120 Minuten. Farbe.

La Ultima Cena beschreibt auf ironisch-dialektische Weise, wie eine Ideologie (in diesem Fall das Christentum) dazu mißbraucht wird, um Sklaverei und Rassismus innerhalb feudaler Wirtschaftsstrukturen zu rechtfertigen und führt den ausgeklügelten Mechanismus von Machtmißbrauch in verteilten Rollen vor.

Ein kubanischer Plantagenbesitzer um 1800 lädt am Gründonnerstag zwölf von ihm ausgewählte Sklaven aus seinem Besitz ins Herrenhaus, um mit ihnen symbolisch das Abendmahl nach der Passionslegende zu zelebrieren, wobei er sich selbst die Rolle Christi zuteilt. Mit biblischen Gleichnissen will er seine Negersklaven davon überzeugen, daß das höchste Glück des Sklaven darin besteht, seinem Herrn froh und demütig zu dienen und daß die „Neger“ für diese Rolle am besten geeignet seien. Er selbst sieht sich den Sklaven gegenüber als oberster Gönner und Sozialpartner und verspricht ihnen im betrunkenen Zustand, am Karfreitag nicht arbeiten zu müssen. Da ihn seine „zwölf Apostel“ beim Wort nehmen, kommt es zur Katastrophe, denn der Oberaufseher hat andere Direktiven. (Helmut Pflügl)

Ambrosio: Dem Neger gefällt sehr das Paradies. Dort gab es keinen Herrn, nicht?

Graf: Nein, es gab keinen Herrn und keine Sklaven.

Sklave (aus dem Hintergrund): Und Aufseher?

Graf: Es gab auch keine Aufseher.

Ambrosio: Dann ist das Paradies etwas Gutes.

Demütiger Sklave: Warum gibt es keinen Aufseher im Himmel? Der Pfaffe sagt, daß er wie Christus ist.

Graf: Ein Hurensohn ist der Aufseher. Der wie Christus? Ich weiß nicht, was der Kaplan zu euch gesagt hat, aber Don Manuel (der Aufseher; C. P.) kann nie wie Christus sein. Don Manuel ist ein großer Sünder. Euch peitscht er aus und mich beklaut er, wenn ich nicht aufpasse... Unverschämter Typ! Der Aufseher im Paradies? Nein! Zum Paradies kommen nur wir allein: Der Herr und seine Jünger. (...)

„Hausneger“: Ich glaube, mein Herr, es ist Zeit, ins Bett zu gehen.

Graf: Wer bist du, um mir zu befehlen. Oder hast du deine Rolle vergessen? Dein Herr. Verstehst du mich? Raus! Keiner darf unsere Glückseligkeit stören. Das und nichts anderes ist das Paradies. (Textausschnitt)



The Robe

Das Gewand

Mittwoch, 23. Juni 1993, 21.00 Uhr
Amerikanische Originalfassung

USA 1953.

Regie: Henry Koster. Buch: Philip Dunne, nach dem Roman „Das Gewand des Erlösers“ von Lloyd C. Douglas. Kamera: Leon Shamroy. Musik: Alfred Newman.

Darsteller: Richard Burton (Tribun Marcellus Gallio), Jean Simmons (Diana), Victor Mature (Demetrius), Michael Rennie (Petrus), Cameron Mitchell (Stimme Jesu). 133 Minuten. Farbe.

The Greatest Story of Love, Faith and Overwhelming Spectacle! Here is the power and the glory of the supreme novel of our time as it was meant to be seen, heard, lived... ‚reaching out‘ to encompass you in all its aweinspiring splendor and breathtaking grandeur. Now, through the magic of Cinemascope, you become part of the Miracle of *The Robe*... you share each moment of this wondrous drama... as the imperial might of Rome crashes against the word of God! Ten years in preparation... two years in production... with a cast of thousands! (Werbetext)

Richard Burton spielt – mit der von Roland Barthes als „Superzeichen“ für einen Römer bezeichneten Stürmlocke – den Offizier Marcellus Gallio, der nach Palästina strafversetzt wird, weil der Kaiser Caligula ein Auge auf seine Geliebte Diana geworfen hat. Fern der Heimat kommandiert Marcellus das römische Exekutionskommando bei der Kreuzigung Christi. Als er sich mit dem letzten Kleidungsstück des Gekreuzigten gegen das ausbrechende Unwetter schützen will, läßt ihn dessen magische Kraft in einen Krampf verfallen. Das Gewand des Heilands schenkt er daraufhin seinem griechischen Sklaven Demetrius, der ihn aber verläßt und sich den Christen anschließt. Später kann Marcellus nach Rom zurückkehren, aber sein Geist bleibt verwirrt, das Gewand läßt ihm keine Ruhe, Gewissensbisse plagen ihn. Die ersten Gerüchte über die Christen haben Rom erreicht, und er wird erneut nach Osten geschickt, diesmal um das Gewand zu finden und nach Rom zu bringen, um sich auf diese Weise von dem Fluch zu befreien und zugleich die Umtriebe der für Rom gefährlichen Sekte zu beenden (...) Natürlich wird er am Ende auch zum bekennenden Christen. (...) Die freien Römer verurteilen ihn zum Tode, als er sich weigert, seinem Glauben abzuschwören. Aber Marcellus gelingt es doch mit seiner Verteidigungsrede, die von ihm geliebte Diana endlich zu bekehren. Alfred Newman läßt in einem letzten Halleluja die Chöre noch einmal fulminant anschwellen, und als Märtyrer im Tod doch noch vereint gehen Burton und Simmons Hand in Hand durch die Reihen der römischen Bürger hindurch. Den Blick in wunderbare, nie gesehene Ferne gerichtet, steigen sie hinauf in das unendliche Blau des Cinemascope-breiten Himmels. Der Versuch des ganzen Films, durch visuelle Opulenz zur Transzendenz zu gelangen, wird in diesem naiven Schlußbild noch einmal bis zur tränenseligen Absurdität getrieben. (Jochen Brunow)

Die Scope-Welle schwappte auch nach Europa zurück. Schon Ende August 1953 wurden (...) in Frankfurt/Main mit Ausschnitten aus *The Robe* Probeaufführungen veranstaltet; umrahmt war das Programm von effektvollen Aufnahmen eines Autorennens, einer Gondelfahrt durch Venedig, Skiläufern im Sun Valley, einem Sturzflug auf einen See und der Krönungsparade von Queen Elizabeth II. in London. (...) Die deutsche Presse bestätigte eine „plastische Wiedergabe“. Der „Spiegel“ war nach der Uraufführung von *The Robe* im Dezember desselben Jahres (...) kritischer. (...) Zur Kreuzigungsszene Christi, einem der Höhepunkte des Films, heißt es respektlos: „Dichter Nebel wallt, und ein unsichtbarer Chor singt Halleluja. Und das in Cinemascope, wo jede Szene viermal so wuchtig wirkt wie bei einem normalen Film.“ Im selben Artikel wurden auch der mit dem neuen Verfahren nicht mehr mögliche rapide Wechsel von Großaufnahmen und das Fehlen einer entfesselten Kamera beklagt: „Und das alles ist dahin. Das Cinemascope-Kino mit seiner hypertrophischen Leinwand kehrt beim Amphitheater ein und bietet superkolossales Oberamergau in Technicolor (...) Der Zuschauer muß neu sehen und neu erleben lernen. Er muß Gefallen daran finden, daß bei Großaufnahmen die zitternde Unterlippe von Schauspieler Victor Mature einen halben Meter hoch ist und daß in seinem Ohr ein erwachsener Mann aufrecht stehen könnte.“ (Gert Koshofer)

Dream Street

Donnerstag, 24. Juni 1993, 18.30 Uhr
Stummfilm

USA 1921.

Regie: D. W. Griffith. Drehbuch: Ron Sinclair (D. W. Griffith), nach zwei Erzählungen von Thomas Burke, „Gina of Chinatown“ und „The Lamp in the Window“. Kamera: Sartov. Darsteller: Carol Dempster (Gypsy Fair), Ralph Graves (Spike McFadden), Charles Emmett Mack (Billy McFadden), Edward Peil (Sway Wan), W. J. Ferguson (Gypsies Vater), Porter Strong (Samuel Jones), George Neville (Tom Chudder), Charles Slattery (Polizeiinspektor), Tyrone Power Sr. (Straßenprediger), Morgan Wallace (maskierter Geiger). 134 Minuten. Schwarzweiß.

Glücklicherweise waren die Kassenerfolge für *Dream Street* nicht allzu schlecht, so daß der Verlust schließlich nur etwa 150.000 \$ betrug. Das ist irgendwie verwirrend für Leute, die den Film zu späteren Zeiten sehen und finden, daß er eine der schwächsten Leistungen Griffiths ist.

Die Geschichte wird natürlich bis ins Lächerlichste strapaziert, und keine der Hauptfiguren ist sehr ansprechend, weder in der Handlungsweise noch in ihrer Haltung. Diesen Mangel hat Griffith offenbar selbst gespürt, und so tat er, was er konnte, um die Schwächen seines Drehbuches zu kompensieren. Kunstvoll wurde eine Limehouse Street in Mamaroneck gebaut, in die man eine Menge Nebel pumpte.

Diese und andere Szeneneinrichtungen lassen eine etwas expressionistische Atmosphäre entstehen, was wahrscheinlich gar nicht die Absicht war. Es mag sein, daß Griffith von *Das Cabinet des Dr. Caligari* gehört hatte, einem deutschen Film des Vorjahres, doch weder dieser noch *Der Golem*, die zusammen diesen Stil in Mode brachten, kamen vor Beendigung von *Dream Street* in die amerikanischen Kinos. So ließ sich Griffith in der Formgebung seines Films vermutlich sowohl von dem Wunsch leiten, sparsam zu sein, als vielleicht auch, einen Weg zu finden, den realistischen Aspekt des Films bequem mit einigen der hochstilisierten Sequenzen zu verbinden. (Daß Griffith um die potentielle Konkurrenz durch die auflebende deutsche Filmindustrie wußte, zeigt ein Telegramm an seinen Bruder, als er in diesem Frühling auf Verkaufstreise in Europa weilte: „WENN IN BERLIN VORSICHT DASS KEINE REGISSEURE ODER PRODUZENTEN UNSEREN FILM SEHEN. WILL SIE NICHT WEITER LEHREN.“)

In diesen Sequenzen ließ er sowohl einen Straßenprediger (gespielt vom älteren Tyrone Power) durch die Limehouse-Bauten wandern – er repräsentiert das Gute – als auch einen maskierten Violonisten, der das Böse verkörpert. Ihre Erscheinungen in verschiedenen Momenten des Films diktieren die Reaktionen der Figuren auf diverse Situationen, womit sie einen gewissen Determinismus im menschlichen Verhalten andeuten. Es wurde auch auf ein drittes, lebloses Symbol zurückgegriffen, das Griffith in einem Interview erklärt: „Der Abendstern steht über den kleinen Figuren dieser Geschichte und scheint sie zu leiten. Es wird ständig auf diesen Stern Bezug genommen. Er sagt ihnen, wenn man es vermag, durch die Straßen mit ihren Menschen zu gehen, und trotzdem das Gesicht zu den Sternen gewandt zu halten, dann wird auch dieses Gehen etwas erleichtert.“ (In demselben Interview sagte er übrigens auch, es würde keinen Frieden in der Welt geben und keinen Völkerbund „bis wir aufhören, unsere Mitmenschen als die Spaghettifresser, die Schlitzaugen, die Hunnen oder Wandalen, usw. zu bezeichnen“, während er in *Dream Street* auf äußerst stereotype Weise einen chinesischen Bösewicht vorstellt, zu dem er Dempster auch noch sagen läßt, daß er ihn lehren würde, sich nicht mit weißen Mädchen einzulassen.) (Richard Schickel)

Es ist nicht fair, einen Griffith-Film an Hand seines Plots zu beurteilen. Griffith glaubt nicht an Plots. Durch geschickte Verwendung des Lichts, durch kluge Szenenanordnungen und durch fähigen Umgang mit seinen Schauspielern, kann er uns zum Lachen und Weinen bringen und Faszination wecken für die albernsten Situationen. Der Meisterzauberer des Kinos hypnotisiert uns, und während wir noch im Banne seiner hübschen Filme sind, wirft er uns ein empörend absurdes und sentimentales Melodrama an den Kopf.“ (zeitgenössische Kritik)

Jesus – Der Film

Super-8-Monumentalfilm über den Lebens- und Leidenszweck Unseres Herrn Jesus Christus

Donnerstag, 24. Juni 1993, 21.00 Uhr

BRD 1985/86.

Mit Episoden von: Anarchistische Gummizelle, Jörg Buttgerit, Die tödliche Doris, Birgit und Wilhelm Hein, intershop-gemeinschaft wiggert, Konrad Kaufmann, Dietrich Kuhlbrodt, Georg Ladanyi, Merve-Verlag, Giovanni Mimmo, padeluun, Robert Paris und Andreas Hentschel, SchmelzDahin, Sputnik-Kino/Michael Wehmeyer, Stiletto, Teufelsberg-Produktion, Lisan Tibodo, VEB Brigade Zeitgewinn, Werkstattkino/Doris Kuhn, Andreas Wildfang.

Darsteller: Michael Bryntrup (Jesus), Panterah Countess (Maria), Jürgen Brauch (Teufel) und 120 weitere. 125 Minuten. Schwarzweiß, Farbe.

Spielregeln: Eß spielen ungefähr zwanzig Leute oder Gruppen mit. Jeder bekommt etwas eins, zwei oder drei S-8-Cassetten (s/w) und kann sich eine Geschichte aus dem neuen Zement aussuchen. Keiner weis, was der andere macht, welche Geschich er verfilmen will und wie das pasziert. Trotzdem soll es ein zusammenhängender Film werden. Daz verbindende ist die Chronologie der Geschich undt eben die Person Jesu, die ich selbst spiele. Ich stelle mich bedingungslos den Ausschweifungen der Regie zur Verfügung. Damit ich nicht zwanzigmal gekreuzigt werde, musz ich die episoden wohl etwas koordinieren. Ansonsten läuft das Spiel aber so ab wie eine automatische Zeichnung: nur ein paar Striche sind vorgege, gegeben und ohne zu wissen, was bisher geschah, malt der nächste am Bild weiter.“ (Erster Brief Jesu an die Mitspieler)

„Er hat ein – knallrotes Gummiboot...“. So tönt der bekannte deutsche Schlager lautstark im Hintergrund, als „Jesus“ die Fischer trifft, die biertrinkend im Schlauchboot auf einem der Berliner Seen herumpaddeln. „Habt ihr nichts zu trinken?“, fragt er und sie antworten frech: „Nein!“, die Flasche in der Hand.

In einer Fußgängerzone sitzt „Jesus“ auf einem Stühlchen und fördert aus einem altertümlichen Toaster ein um das andere verkohlte Weißbrot hervor. Wie ein Flugblattverteiler bietet er den Vorüberstehenden die Ware an. Viele lehnen ab, die anderen werfen die eklig-schwarzen Scheiben zu Boden. Ein Saustall entsteht auf dem Trottoir. Ein Wunder als Filmtrick.

(...) Nur zwei Episoden fallen aus dem Rahmen des Matthäus-Evangeliums heraus: die Ausgießung des Heiligen Geistes und eine ultrakurze Verfilmung der bei den Sekten so populären Johannes-Apokalypse. „Und ich hörte eine Stimme vom Himmel abermals mit mir reden und sagen: Gehe hin, nimm das offene Büchlein von der Hand des Engels... und ich nahm das Büchlein von der Hand des Engels und verschlang es.“ Zu diesen Worten verschlingt Verleger Peter Gente ein Merve-Bändchen, wobei ihm Partnerin Heidi Paris als Engel gegenübersteht. Höchst seltsam, wie dieser Film überhaupt. Stimmung wird wohl in jedem Fall bei dieser geballten Humorpartie über ein geheiligtes Thema aufkommen. Verletzung der christlichen Glaubensgefühle hin oder her – der Rezensent fühlte sich angenehm amüsiert. („Eraserhead“)

Der Theologe, der diesen Film sieht, muß in dumpfe Verzweiflung versinken. Irgendwo muß doch die Kirche daran schuld sein, daß sich die Auseinandersetzung mit den religiösen Fragen in derart pubertären Formen einer ungesteuerten Bildphantasie ergeht. So viel Harmlosigkeit hat der Glaube nun wirklich nicht verdient. Wird hier den Kirchen die sträfliche Mißachtung der Bilder und ihrer eigenen theologischen Aussage in der Form einer völligen Banalisierung um die Ohren geschlagen? Oder sind hier Bilderstürmer am Werke, die sich primär selbst der Lächerlichkeit preisgeben, um darin die Absurdität der Welt und ihrer wichtigsten Geschichte zu demonstrieren? (Hans Werner Dannowski)

Jesus von Ottakring

Freitag, 25. Juni 1993, 19.00 Uhr

Österreich 1975.

Regie: Wilhelm Pellert. Drehbuch: Helmut Korherr, Wilhelm Pellert. Kamera: Dieter Wittich. Text und Musik der Lieder: Wilhelm Pellert, Herbert Koller, gesungen von Herwig Seeböck. Schnitt: Hannes Zell. Ausstattung: Kurt Ockermüller, Anton Schneeweiß. Produktion: Gruppe Boroby.

Darsteller: Rudolf Prack (Major a. D.), Christian Prokop (Franzi, sein Enkelkind), Marianne Gerzner (Frau Blockner), Hilde Sochor (Frau Anger), Peter Hey (Direktor Leprecht), Emanuel Schmied (Fellner, Bezirksvorsteher), Rudolf Kautek (Reporter), Frank Lester (Fernsehsprecher), u. a.
97 Minuten. Farbe.

Die Bewohner des Wiener Bezirks Ottakring verfolgen und töten einen von ihnen als „Jesus“ titulierten (im Film nie gezeigten) Mann, an dessen „linksradikalem“ Verhalten sie Anstoß nehmen. Der Tote wird dann zum Gegenstand ihrer Verehrung. Eine Verfilmung des gleichnamigen, volkstümlichen Stücks, in der die theatralischen Stilelemente (Lieder und Inserts) bewußt beibehalten wurden. Eine für die siebziger Jahre bezeichnende Neudaption der Jesus-Figur.

Man darf den Film nicht als realistische Milieuschilderung Ottakrings mißverstehen. ‚Ottakring‘ steht hier für den Ort aller wohlständigen Bürger, die unter ihrer guten Oberfläche eine Menge Mißgünstigkeit und Feindseligkeit spazierentragen. Menschen, die ihr Denken und Handeln ausschließlich nach ihrem unbeschädigten Privatglück ausrichten, empfinden jeden Andersartigen als Provokation und Bedrohung.

Der Film ist bewußt einfach aufgebaut und gestaltet. Er wird durch Inserts und Lieder gegliedert, die zum jeweiligen Filmabschnitt Typisches aussagen. Sätze wie ‚Jesus fällt das erstmal unter das Gesetz‘ erinnern an Kreuzwegbilder und sollen es auch.

Überzeugend trotz eines etwas kopflastigen und sich sperrenden Dialogs wie noch in keinem österreichischen Film in Wiener Dialekt zuvor die aufgezeigten Typen, aus denen der Major a. D. Rudolf Pracks noch hervorragt: In diesem noch immer leicht braun eingefärbten Vertreter von Recht und Ordnung mischen sich wienersche Opa-Gutmütigkeit und bösertige Aggressivität, wie geschaffen zum Anführer jener, die im nachhinein erstens nicht dabei waren und zweitens es nicht so gewollt haben. (Fritz Walden)

Ich hab' immer alle Kollegen beneidet, die mehr Charakter im Gesicht gehabt haben, die – mies waren. Aber diesmal, im *Jesus von Ottakring*, spiel' ich an Mörder, an richtiggehenden. – Dabei hat mich die Rolle gar nicht so sehr interessiert. Interessiert hat mich, wie der junge Regisseur hierhergekommen ist. Wie der kam, hat er mir schon g'fall'n, und ich hab' mir gedacht, also das wär' a Mann. Er hat mir alles erzählt, und dann haben wir über die Gage gesprochen. Also da bin ich um einen Teil blässer geworden, doch zum Schluß haben wir uns geeinigt, weil mir dieser Mensch gefallen hat als Jugendlicher und daß er den Mut hat, in so was einzusteigen. Alle diese Burschen. Die müssen ja neben den Schuhen geh'n bei dem, was sie dazukriegen. Jetzt, wo ich gedreht hab', seh' ich wirklich, daß die aufopfernd sind und sich hineinstürzen und bestimmt kan Kreuzer Geld haben.
(Rudolf Prack)



The Last Temptation of Christ

Die letzte Versuchung Christi

Freitag, 25. Juni 1993, 21.00 Uhr

Amerikanische Originalfassung

USA 1988.

Regie: Martin Scorsese. Produktion: Barbara De Fina. Drehbuch: Paul Schrader nach dem Roman von Nikos Kazantzakis. Kamera: Michael Ballhaus. Musik: Peter Gabriel. Schnitt: Thelma Schoonmaker. Kostüme: Jean-Pierre Delifer.

Darsteller: Willem Dafoe (Jesus), Harvey Keitel (Judas), Barbara Hershey (Maria Magdalena), Harry Dean Stanton (Saulus/Paulus), David Bowie (Pontius Pilatus), Verna Bloom (Maria), André Gregory (Johannes der Täufer), Irvin Kershner, Michael Been, John Lurie, Leo Burmester, u. v. a.
164 Minuten. Farbe.

Der Berg ist übersät mit Totenschädeln und knorrigen Bäumen und mitten im Zentrum – der gekreuzigte Jesus. Dennoch zeigt sich der Tag selbst in einer schimmernden, elektrischen Schönheit: der Himmel so blau und klar wie der hellste Frühlingsausbruch, in sonnedurchflutetem, ekstatischem Licht. Einige Minuten lang könnte Golgotha der spektakulärste Film der Geschichte sein – eine metaphysische Bühne. Während Ströme von Blut über sein Gesicht und seine Brust fließen, saugt Jesus von Nazareth das Licht in sich auf, blickt zum Himmel hinauf und macht dann etwas, was niemand erwartet: Er lächelt, lächelt über das ganze Gesicht, löst sich dabei von seiner Angst und umfängt Schmerz und Tod. Sein Lächeln scheint unmittelbar mit dem goldglitzernden Tag zu verschmelzen – endlich ist die Arbeit auf der Erde erledigt. (Owen Gleiberman)

Jeder Jesusfilm, der Sex und Gewalt zeigt, muß die Gläubigen verärgern. Für Scorsese sind diese Elemente jedoch kühne Farben auf der Leinwand, Bilder des Lebens, auf das Jesus verzichtet und von dem er erlösen muß. Die Sexszene, in der Barbara Hershey als Maria Magdalena einige Kunden vergnügt, stellt viel eher die Erniedrigung einer starken Frau, als ihr Fleisch bloß. Das Blut in diesem Film erregt Brechreiz und nicht ausbeuterische Lust. Die Krönung mit Dornen, die Geißelung an der Säule, der qualvolle Gang zum Kalvarienberg zeigen, was Jesus leiden mußte und warum. (Richard Corliss)

Die zeitgemäße Bearbeitung der Sprache funktioniert, nicht weil sie so einfallsreich wäre, sondern weil die Entscheidung, hier alles, was an die englische Bibelversion (von 1611) erinnert, über Bord zu werfen, Willem Dafoe als Schauspieler frei macht. Das Wunderbare an der Bergpredigt – die damit anfängt, daß Jesus murmelt, es „täte“ ihm leid, er müsse eine Geschichte erzählen – besteht in ihrem spontanen Spiel, wobei Christus buchstäblich keine Ahnung hat, was er als nächstes sagen wird. Er entdeckt in gewissem Sinn seine Fähigkeit als Schauspieler, indem er die göttliche Magie durch sich hindurchfließen läßt. Jesus muß Christus ähnlich werden, er muß in die Rolle hineinwachsen. (...) Anfangs sieht Dafoe ungehobelt und schwach aus, doch im weiteren Verlauf des Films beginnt er dem klassischen Jesusbild zu ähneln – goldbraune Locken, schöne, zärtliche Augen. Die Veränderung ist so unerschwinglich, daß sie magisch wirkt, sie ist mehr als nur eine Frage des Make-up. (Owen Gleiberman)

Seine göttliche Seite kann nicht ganz begreifen, was Seine menschliche Seite zu tun hat; wie Er sich zu verwandeln hat, um schließlich das Opfer am Kreuz zu werden – Christus, der Mann lernt alles darüber nur schrittchenweise. Im ganzen ersten Teil des Kazantzakis-Romans gründen sich seine Handlungen rein auf menschliche Gefühle und menschliche Psychologie, und deshalb wird er verwirrt und beunruhigt. Mir schien, daß sich dieser neurotische, ja psychotische Jesus nicht wesentlich von den Verschiebungen der Stimmungen und Psychologie unterscheidet, wie man sie bruchstückhaft in den Evangelien findet. Wenn Christus etwa den Feigenbaum verflucht oder die Geldwechsler aus dem Tempel wirft, und wenn er sagt: „Ich bin nicht gekommen, um Frieden zu bringen, sondern das Schwert, um Vater gegen Sohn aufzuhetzen, Mutter gegen Tochter“, und so weiter.
(Martin Scorsese)

...ein Jesusfilm, der nie gedreht wurde:

Das italienische Fernsehen wollte einen Film über das Leben Jesu drehen. Mächtige Finanziere unterstützten das Projekt. Es kam eine Fünf-Mann-Delegation nach Schweden und bestellte das Werk. Ich antwortete mit einer ausführlichen Synopsis über die letzten achtundvierzig Stunden im Leben des Erlösers. In jeder Episode ging es um eine der Hauptpersonen des Dramas: Pilatus und seine Frau, Petrus, der verleugnet, Maria, Jesu Mutter, Maria aus Magdala, Simon aus Cyrene, der das Kreuz trug, Judas, den Verräter. Alle erhielten eine eigene Episode, in der die Begegnung mit dem Drama der Passion ihre Wirklichkeit unwiderruflich vernichtete und ihr Leben veränderte. Ich teilte mit, daß ich den Film auf Färö drehen wollte. Die Ringmauer von Visby sollte zur Stadtmauer Jerusalems werden, die Ostsee unterhalb der Raukar-Steine zum See Genezareth. Auf dem steinigen Hügel von Langhammar wollte ich die Kreuze aufrichten lassen.

Die Italiener lasen, dachten nach und zogen sich bleich zurück. Sie bezahlten anständig und reichten den Auftrag an Franco Zeffirelli weiter; sein Film verarbeitete Jesu Leben und Tod in Form eines schönen Bilderbogens: eine richtige *Biblia pauperum*.

Marianne Faithful

Warum nennen sich so viele Musikgruppen nach Jesus?

Was soll das eigentlich, daß es in der Popmusik Gruppen gibt, deren Namen auf Jesus Bezug nehmen – und das tun viele. Etwa „The Jesus and Mary Chain“, „Jesus Lizard“, „Jesus Jones“, „Liquid Jesus“ und – nach meinem Geschmack der lustigste von allen – „MC 900 Ft. Jesus“.

Was hat das zu bedeuten, und warum setzen sie das Wort „Jesus“ ein? Um wirksam zu schockieren? Na gut, vielleicht. Doch ich denke, es ist eher etwas Talismanisches, eine Totemsache. Es könnte für etwas so Vages wie Glück verwendet werden (das nicht vage ist, wenn man es nicht hat) oder als magisches Wort der „Macht“. Schließlich ist der Name „Jesus“ ein Wort, das Wunder wirkt.

Vielleicht, wenn ich das hier in Indien schreiben würde, diskutieren wir über Musikgruppen, die Shiva im Namen haben, oder Kali, oder Krishna, und so weiter und so weiter.

Was diese Bands gemeinsam haben, abgesehen vom Namen „Jesus“, ist, daß sie Macht, Reichtum, Ruhm, usw. wollen müssen, sonst wären sie nicht in der Popmusik, und das Wort „Jesus“ soll das alles auf einen Nenner bringen. Wir erkennen instinktiv die Macht von Namen. Für diejenigen, die in einer christlichen Kultur aufwachsen, scheint Jesus das alles zu haben.

Die Verwendung des Namens Jesus könnte auch eine Reaktion sein auf die im Pop modische Neigung zu satanischen Namen und Verbindungen, die ich immer sehr betrüblich fand und, wenn man an all das glaubt, auch potentiell gefährlich. Also ist das vielleicht eine westliche Art der Schaffung eines kosmischen Gleichgewichts. Das hoffe ich. Auch ein kleines Gleichgewicht führt weit.

The Greatest Icon Ever Filmed.

„My whole life has been movies and religion. That's it. Nothing else.“ (Martin Scorsese)

Es mag schwer fallen, bei der Fülle an Bildern, in denen Jesus noch in der säkularisierten Gesellschaft präsent ist, sich vorzustellen, wie zögernd sich die frühen Christen aus dem mächtigen Schatten des alttestamentlichen Bilderverbotes herausgewagt haben. Die Geschichte des Christentums als abendländischer Religion verstellt den Blick darauf, daß am Anfang eine jüdische Splittergruppe stand, die sich allerdings sehr rasch im Römischen Reich etablierte und ihre Theologie in griechischen Begriffen entwickelte. Aber es dauerte bis ins 5. Jahrhundert, sich auf eine Christologie zu einigen, die für einen Großteil der inzwischen zur Staatsreligion gewordenen Glaubensgemeinschaft akzeptabel war – und die dann auch die bildliche Darstellung des Erlösers legitimierte.

Für Carl Theodor Dreyer wurden die verdrängten jüdischen Ursprünge der christlichen Religion ein Schlüssel zu seinem Projekt eines Jesusfilms. Er wollte Jesus als einen Juden zeigen und damit hinter die (auch im Kino bestimmende) ikonographische Tradition des Westens zurückgehen, die ihn seit der Renaissance als antik-idealischen Menschen zeigte. Die Judenchristen des 2. Jahrhunderts dachten sich Jesus noch als einen, der „keine schöne und edle Gestalt“ hatte, in der Typologie des „leidenden Gottesknechts“ beim Propheten Jesaja: Ein Skandalon für das griechische Denken, das vom christlichen Philosophen Origenes bereits abgeschwächt wurde, indem er meinte, Christus erschien „einem jeden in der Gestalt, die seinem Vermögen und seinem Heile angemessen war“. Viel später erst sollte seine Auffassung – unter umgekehrten Vorzeichen – epochale Bestätigung erfahren. Mit Anbruch der Moderne begann auch das „Zeitalter der Kunst“, das subjektive Annäherungen an die Jesus-Gestalt erlaubte, ja, zur Regel machte.

In der klassischen ikonographischen Tradition vor allem der Ostkirche war der Maler noch eher ein „Werkzeug“ als ein eigenständiger Schöpfer, gebunden durch theologische Definitionen und eine damit korrelierende Formensprache. 451 fand die Kirche auf dem Konzil jene entscheidende Formel, die in Hinkunft Orthodoxie von Irrlehren unterscheidbar machte (und zu der jeder Jesusfilm implizit Stellung nimmt). Jesus war in „hypostatischer Union“ zugleich „wahrer Mensch und wahrer Gott“ in einer Person, und damit auch Abbild (eikon) des unsichtbaren und nicht in Bildern zu fassenden Gottes. Damit wurde umgekehrt jedes Jesusbild zu einer Epiphanie des Göttlichen. Der Maler mußte nur ein „reines Herz“ haben und wie auch seine Farben und die Tafeln in der Eucharistie „geheiligt“ werden. Das Bild mußte zudem einem bestimmten spirituellen Formideal genügen.

Andrej Tarkowskij's Film *Andrej Rubljow* (1966–69) zeigt in einem zentralen Handlungsstrang nichts anderes als den Läuterungsprozeß des Künstlers zum Gelingen des Werkes. Er deutet aber auch bereits einen Umbruch an, durch den die individuellen Erfahrungen in einer Weise in den Schaffensprozeß eingehen, daß das Werk vom eher überpersonal konnotierten „Abbild“ zum „Kunstwerk“ wird. Zuerst verarbeitet Rubljow die Greuel des Tartarensturms in ein „Jüngstes Gericht“, nach dessen Zerstörung findet er erst nach jahrelangem Schweigen am Beispiel eines jungen Glockengießers seine Inspiration wieder. Der Film endet in



Andrej Rubljow

einer triumphierenden Kamerafahrt über sein Hauptwerk, die „Heilige Dreifaltigkeit“. 1551 wurden Rubljows Ikonen vom Obersten Rat der Orthodoxen Kirche zum vollendeten Vorbild aller Kunst erklärt.

Das „Zeitalter des Bildes“ aber ging bereits zu Ende, weil die Malerei ihre Ausdrucksmöglichkeiten vor allem in der Entdeckung der Perspektive entscheidend erweitern konnte. In der Ikone sah sich der Betrachter der unmittelbaren Evidenz eines meist frontal gezeigten Gesichts gegenüber; jetzt wurden komplexere Geschehnisse darstellbar. Das Gesicht Jesu (als „vera icona“ in der Legende vom Schweiß Tuch der Veronika beglaubigt als das eines jugendlichen, bärtigen Mannes mit längerem, in der Mitte gescheiteltem Haar) bekam seinen Torso zurück: Oft in der lange vernachlässigten leidenden Knechtsgestalt des Gekreuzigten (das älteste Kreuzifix stammt bezeichnenderweise von einem spöttischen Römer und zeigt einen Jesus mit Eselskopf), aber auch nach dem Renaissance-Ideal eines „uomo universale“ in Michelangelos Statue „Christus mit den Leidenswerkzeugen“, die einen nackten jungen Gott zeigt, der nur durch die Utensilien mit der christlichen Heilsgeschichte in Verbindung steht. Bilderzyklen (etwa auf Flügelaltären) begannen der Tatsache Rechnung zu tragen, daß hier eine Geschichte mit mannigfachen Höhepunkten darzustellen ist.

Den Pionieren des Films war das bereits klar. Noch vor der Jahrhundertwende verfertigten sowohl die Gebrüder Lumière als auch Georges Méliès einen Jesusstreifen. Während erstere mit der (verschollenen) Verfilmung eines böhmischen Passionsspiels Vollständigkeit anstrebten (die dreizehn Szenen umfassen das Geschehen von der Anbetung der drei Könige bis zur Auferstehung), zelebrierte Méliès mit *Le Christ marchant sur les flots* (1899) die technischen Möglichkeiten der jungen Kunstform. Das „realistische“ Medium schien einen Traum zu erfüllen, dem Generationen von historisch-kritischen Gelehrten und unzählige Verfasser detailverliebter Bibel-Romane nachgegangen waren: einen fast dokumentarisch genauen „historischen Jesus“ zu rekonstruieren, der vorher nur durch die „Propagandaschriften“ der Urkirche bekannt war.

Regisseure von Jesusfilmen arbeiten sich gern durch große Mengen wissenschaftlicher Literatur. Martin Scorsese rechtfertigt seine Kreuzigungsszene in *The Last Temptation of Christ* (1988) mit der Lektüre eines Artikels im Fachmagazin „Biblical Archeology Review“. Dreyers Projekt wiederum scheiterte nicht zuletzt daran, daß er jahrzehntelang zahllosen Fakten hinterher recherchierte, ohne Lessings ominösen „garstigen Graben“ der historischen Distanz überbrücken zu können.

George Stevens spielt in seinem monumentalen Versuch von 1963 schon im Titel mit dieser Lust. *The Greatest Story Ever Told* verdient ihr Prädikat erst durch die Form, in der Hollywood sie erzählt. Als definitive „Evangelienharmonie“ will der Film sowohl eine politisch plausible Geschichte erzählen wie auch Heilsgeschichte ins Bild bringen, wenn der Prolog des Johannes-Evangeliums („Am Anfang war das Wort“) illustriert wird durch eine Folge von Überblendungen, in denen das öde Weltall erleuchtet wird durch einen Lichtstrahl, der seinerseits in Kerzenlicht übergeht, das im Stall von Bethlehem leuchtet. Die Geschichte wird in einer Art „doppeltem Kursus“ erzählt, mit der Auferweckung des Lazarus als erstem Höhepunkt, der bereits den Einsatz des Händelschen „Hallelujah“ erfordert; nach der Pause folgt das Geschehen in Jerusalem, das seine Klimax im Missionsauftrag des Auferstandenen und seiner Entrückung hat, neuerlich unter massivem Einsatz von Händels österlichem Jubel. Diese Dramaturgie verrät einiges von den Schwierigkeiten, das Geschichtsmaterial in einen Spannungsbogen zu zwingen, und bietet zugleich eine elegante Lösung, ohne viel dazuerfinden zu müssen.



The Greatest Story Ever Told

Die Geschichte Jesu, wie sie in den Evangelien erzählt wird, bereitet einer konventionellen filmischen Rezeptionsmustern entsprechenden Umsetzung erheblich größere Probleme, als die Anzahl der unternommenen Versuche vermuten lassen würde. Lange wandert Jesus mit einer nur vage charakterisierten Jüngerschar recht ziellos umher, große Mengen Redematerial verlangen nach einer Inszenierung, und eine weibliche Hauptfigur fehlt auch. Selbst Martin Scorseses *Last Temptation of Christ* wirkt im Mittelteil, in dem auch Nikos Kazantzakis' literarische Vorlage weitgehend dem biblischen Bericht folgt, wie eine etwas lustlose Pflichtübung, während vor allem der weitgehend erfundene erste Teil eine originäre Handschrift aufweist.

Die Konzentration auf Judas als skeptisch-loyalen Begleiter hat Tradition. Schon Dreyer hat in seiner Jesus-Episode (*Blade of Sattans Bog*, 1919) den Verrat im Garten Gethsemane zu motivieren versucht. Nicholas Ray entwickelte in *King of Kings* (1960) die Geschichte um den Konflikt des Judas, indem er ihn zwischen Jesus und die in diesem Ausmaß dazuerfundene Figur des Revolutionärs Barrabas stellt.

Auch die Andeutung einer Liebesgeschichte mit Maria Magdalena findet sich nicht nur bei Scorsese, sondern etwa in Norman Jewisons Verfilmung von *Jesus Christ Superstar*, die einen zusätzlichen Song enthält, in dem Yvonne Elliman die Frage stellt: „Could we start again?“ Doch die Dinge nehmen bereits ihren Lauf.

Scorsese ist allerdings an diesen dramatischen Konstellationen nicht um der äußerlichen Spannung der Geschichte willen interessiert, sondern weil sie seiner Absicht entgegenkommt, Jesus' zwei Naturen in einer ständig gefährdeten Entwicklung zu zeigen. Stark an dem Dogma von Chalcedon orientiert, versucht er die alte theologische Frage nach dem Selbstverständnis Jesu zu beantworten. Durch den inneren Monolog begibt er sich in die Erzählperspektive des zweifelnden Jesus. Gleich in der fulminanten ersten Einstellung bildet die Kamera durch ihre Fahrt den vorübergehenden Gott ab, der in Jesus das Bewußtsein seiner göttlichen Natur hervorruft. Dieses Bewußtsein wird sich allerdings erst dort endgültig klar über sich selbst, wo die Versuchungsvision bis zu ihrem Ende durchgespielt ist. Noch die Auferweckung des Lazarus spielt Willem Dafoe so, daß Jesus alles andere als seiner selbst sicher wirkt. Judas und auch Maria Magdalena verkörpern in ihrer zögernden Haltung zu Jesus nur seine eigene Ambivalenz, deren Überwindung das Thema des Films ist.

Nicht so orthodox wie die des ehemaligen Ministranten Scorsese war Pasolinis Auffassung des Chalcedon-Dogmas: „Die Menschlichkeit Christi ist von einer solchen inneren Kraft getrieben, von einem solchen nie versiegenden Wissensdurst und Streben nach Überprüfung dieses Wissens und dabei ohne jede Furcht vor Skandal und Widerspruch, daß für sie die Metapher göttlich an den Grenzen der Metaphorik liegt und sie fast schon ideell eine Wirklichkeit ist.“ Die „moralische Schönheit“ Jesu zeigt sich auch in seiner Fremdheit gegenüber einer pessimistisch gesehenen Gegenwart.

Dies illustriert nicht zuletzt die Textvorlage. Indem Pasolini buchstäblich dem Matthäus-Evangelium folgt (mit allen seinen Eigenheiten: den „barbarisch-praktischen Mechanismen der Erzählung, den elliptischen Sprüngen in der Geschichte, den unproportioniert statischen Momenten, der Nichtbeachtung einer äußeren Chronologie“), soll schon die Struktur des Films Jesu „fundamentale Gewalttätigkeit“ zum Ausdruck bringen, mit der er dem Leben des modernen Menschen entgegensteht, dieser „grauen Orgie aus Zynismus, Ironie, Brutalität, Kompromiß und Konformismus“.

Il Vangelo Secondo Matteo (1964) versteht sich darüber hinaus ausdrücklich als Kritik an der westlichen ikonographischen Tra-



The Last Temptation of Christ

dition und stattet nur die Pharisäer nach Bildvorlagen von Piero della Francesca aus. In der Forcierung der Gesichter nähert sich der Stil eher der statischen byzantinischen Ikonenmalerei. Am Anfang stehen die Blicke Marias und Josefs, Enrique Irazoqui wird oft in Großaufnahme gezeigt. Die gesamte Bergpredigt verzichtet auf die Zuhörer, wo Cecil B. DeMille seinem *King of Kings* (1927) noch 30.000 Komparsen als Publikum gegeben hatte. *Il Vangelo Secondo Matteo* stellt vermutlich die größte Annäherung eines Jesusfilms an einen „transzendenten Stil“ dar, wie ihn Paul Schrader charakterisiert hat. Dessen zwei Hauptvertreter, Yasujiro Ozu und Robert Bresson, bringen ungeachtet ihres verschiedenen kulturellen Hintergrunds durch den Stil ihrer Filme das „ganz andere“ der Transzendenz zum Ausdruck. Die traditionellen „religiösen Filme“ funktionieren, indem sie mit ihren Inhalten das Publikum zur Identifikation geradezu einladen, der transzendente Stil dagegen führt in eine Konfrontation.

Pasolini erzählt aus der Perspektive des Volkes, das in seiner Einschätzung Jesu schwankt. Die Unruhe überträgt sich beim Prozeß auch auf die Kameraführung und entlädt sich schließlich in der Kreuzigung mit ihren apokalyptischen Begleiterscheinungen. Hier läßt Pasolini den Film nicht enden, sondern zeigt auch noch die Erscheinung des Auferstandenen. Es ist zumindest eine Diskussion wert, ob diese letzte Einstellung nicht auch jener „Stasis“ entspricht, in der Schrader das Ziel jedes spirituellen Stils sieht: einen Zustand der Kontemplation nach einem wachsenden Unbehagen, das in einer entscheidenden Handlung („decisive action“) umschlägt in eine Einstellung meditativer Schau. Schraders Auffassung, daß bei Dreyer der transzendente Stil nur unvollständig ausgeprägt sei, scheint eine Bestätigung in dessen Plan zu finden, den Jesus-Film mit der Kreuzigung enden zu lassen.

Pasolini hat sich in seinen Filmen noch öfter direkt oder verschlüsselt auf Jesus bezogen. Am deutlichsten wohl in *La ricotta* (1963), das man als eine Art Satyr-(Vor)Spiel zu einer Jesus-Trilogie der fortschreitenden Abstraktion sehen kann. Der Komparse, der bei Filmdreharbeiten am Kreuz stirbt, zeigt noch deutlich Anleihen beim biblischen Stoff. Nach dem Evangelienfilm reflektiert Pasolini in *Teorema* (1968) noch einmal den Einbruch des Göttlichen in den bürgerlichen Alltag, verzichtet aber auf explizite Jesus-Motive. In *Porcile* (1969) schließlich entwickelt er einen eigenen Mythos vom Zivilisationsprozeß, indem er Anklänge an die Geschichte Jesu zusammen mit Motiven von Rousseau (der edle selbstgenügsame Wilde) bis zu Dostojewskis Novelle vom Großinquisitor in einer Figur verdichtet, die im Zuge der Etablierung einer bürgerlichen Gesellschaft ein gewalttames Ende findet.

Dreyer ist außer Pasolini der einzige, der verschiedene Zugänge zur Jesus-Gestalt ausprobiert hat. Neben der frühen Stummfilm-Episode und dem nur als Drehbuch vorliegenden „veristischen“ Jesus-Film trägt die Gestalt eines „Narren Gottes“ in *Ordet* (Das Wort, 1955) unverkennbar Züge eines „anonymen Jesus“, der als mehr oder weniger verfremdeter Bezugspunkt ein mindestens ebenso interessantes Thema wäre.

Rettungs- und Erlösungsmythen werden oft mit Referenzen zur Jesus-Figur überhöht, etwa in James Camerons *Terminator*-Filmen, wo der Held (mit den Initialen J. C.) schon als Kind in großen Gefahren schwebt, aber für seine Aufgabe aufgespart wird. Bis an den Rand der Unkenntlichkeit werden Jesus-Bezüge entstellt bei gewalttätigen Protagonisten wie in William Friedkins *Rampage* oder sogar in Scorseses Remake von *Cape Fear*, das mit biblischen Bezügen fast überfrachtet wirkt.

Der Jesus-Stoff leistet für den Film das, was die griechische Mythologie lange Zeit für die Literatur bedeutet hat. Er liefert Inhalte, an denen das Kino seine Sprache erproben kann, mit denen es seine Innovationen feiern kann (der erste Film in Cinemascope war auch ein Stoff, der durch einen heilsgeschichtlichen Bezug geadelt wurde: *The Robe* feiert die große reine Liebe unter christlichem Vorzeichen, den Sieg der Tugend über das dekadente Weltreich) und aus dem es sich schließlich bedient, indem es seine Versatzstücke zitierend und variierend in Kontexte überträgt, die sich einer eindimensionalen Lesart verweigern. Oft zum Leidwesen der Kirchenvertreter, die gern ein Monopol auf Jesusdeutungen haben würden – und sei es das Privileg der Verurteilung.

Terminplan

Samstag, 12. Juni 1993	18.00 Uhr	Jesus Christ Movie Star (Videodokumentation) / Martin Goodsmith / GB 1992 / 50 min	E
	19.00 Uhr	The Avenging Conscience / D. W. Griffith / USA 1914 / 75 min	ST
	20.30 Uhr	The Greatest Story Ever Told (Die größte Geschichte aller Zeiten) / George Stevens / USA 1965 / 191 min	A
Sonntag, 13. Juni 1993	19.00 Uhr	La Voie Lactée (Die Milchstraße) / Luis Buñuel / F, Italien 1968/69 / 101 min	F/d
	21.00 Uhr	Hallelujah / King Vidor / USA 1929 / 90 min	A
Montag, 14. Juni 1993	18.30 Uhr	Vie et Passion de Notre-Seigneur Jesus Christ / André Maitre / F 1906/7 / 44 min	ST
		Je vous salue, Marie (Maria und Joseph) / Jean-Luc Godard / F, Schweiz 1984 / 70 min	DF
	21.00 Uhr	From the Manger to the Cross / Sidney Olcott / USA 1912 / 6 min La ricotta (Der Weichkäse) / Pier Paolo Pasolini / Italien 1962 / 40 min	ST I/d
Dienstag, 15. Juni 1993	19.00 Uhr	The Garden / Derek Jarman / GB 1990 / 92 min	E/d
	21.00 Uhr	Intolerance / D. W. Griffith / USA 1916 / 183 min	ST
Mittwoch, 16. Juni 1993	18.30 Uhr	Die Geburt Jesu Christi / Produktion Pathé / F 1902 / 10 min	ST
		The Big Red One (Die unbesiegbare Erste) / Samuel Fuller / USA, F 1978 / 109 min	A
	21.00 Uhr	Veronika (vera ikon) / Michael Bryntrup / BRD 1986/87 / 11 min	D
		Divine Miracle / Daina Krumins / USA 1973 / 5,5 min	T
		Kreuzritter / Peter Tscherkassky / Österreich 1979/80 / 15 min	D
		Scorpio Rising / Kenneth Anger / USA 1963 / 29 min	A
		Prince of Peace / Hans Scheugl / Österreich 1993 / 8 min The Sin of Jesus / Robert Frank / USA 1961 / 40 min	D A
Donnerstag, 17. Juni 1993	19.00 Uhr	Der Hirsch / Reinhard Jud / Österreich 1986 / 12 min	D
		Bad Lieutenant / Abel Ferrara / USA 1992 / 98 min	A/d
	21.00 Uhr	Il vangelo secondo Matteo (Das erste Evangelium) / Pier Paolo Pasolini / I 1964 / 136 min	I/e
Freitag, 18. Juni 1993	18.30 Uhr	The Second Coming (Die Wiederkunft Jesu) / Blair Underwood / USA 1992 / 30 min	A
		Seoul Jesu (Jesus Christus in Seoul) / Son-U Wan, Chang Son-U / Korea 1985/86 / 102 min	K
	21.00 Uhr	The Rapture (Dunkle Erleuchtung) / Michael Tolkin / USA 1991 / 97 min	DF
	23.00 Uhr	Gas-s-s-s! / Roger Corman / USA 1970 / 79 min	A
Samstag, 19. Juni 1993	19.00 Uhr	The Passion Play of Oberammergau / Henry C. Vincent / USA 1898 / 19 min	ST
		O Acto Da Primavera (Der Leidensweg Jesu in Curalha) / Manoel de Oliveira / Portugal 1963 / 90 min	P/d
	21.00 Uhr	Il Messia (Der Messias) / Roberto Rossellini / F, I 1975 / 140 min	DF
Sonntag, 20. Juni 1993	19.00 Uhr	Porcile (Der Schweinestall) / Pier Paolo Pasolini / I 1969 / 100 min	I/d
	21.00 Uhr	Andrej Rubljow / Andrej Tarkowskij / UdSSR 1966-69 / 185 min	R/d
Montag, 21. Juni 1993	19.00 Uhr	Opfergang / Veit Harlan / D 1942-44 / 94 min	D
	21.00 Uhr	Strange Cargo / Frank Borzage / USA 1940 / 99 min	A
	23.00 Uhr	Jesus de Montréal (Jesus von Montreal) / Denys Arcand / Kanada 1989 / 119 min	F/e
Dienstag, 22. Juni 1993	19.00 Uhr	The Devils (Die Teufel) / Ken Russell / GB 1971 / 106 min	E
	21.00 Uhr	The King of Kings / Cecil B. DeMille / USA 1927 / 113 min	ST
Mittwoch, 23. Juni 1993	18.30 Uhr	La Ultima Cena (Das letzte Abendmahl) / Tomás Gutiérrez Alea / Kuba 1975/76 / 120 min	Sp/d
	21.00 Uhr	The Robe (Das Gewand) / Henry Koster / USA 1953 / 133 min	A
Donnerstag, 24. Juni 1993	18.30 Uhr	Dream Street / D. W. Griffith / USA 1921 / 134 min	ST
	21.00 Uhr	Jesus - Der Film / Michael Bryntrup / BRD 1985/86 / 125 min	D
Freitag, 25. Juni 1993	19.00 Uhr	Jesus von Ottakring / Wilhelm Pellert / Österreich 1975 / 97 min	D
	21.00 Uhr	The Last Temptation of Christ (Die letzte Versuchung Christi) / Martin Scorsese / USA 1988 / 164 min	A

A/D/E/F/I/K/P/R/Sp

Amerikanische, Deutsche, Englische, Französische, Italienische, Koreanische, Portugiesische, Russische, Spanische Originalfassung

d/e

deutsche/englische Untertitel

DF

Deutsche Fassung

T

Mit Ton ohne Sprache

ST

Stummfilm



The King of Kings

Stadtkino Nr. 234 / Erscheinungsort Wien / Verlagspostamt 1150 Wien / P.b.b.

Stadtkino, Wien 3, Schwarzenbergplatz 7 - 8

Konzept und Text dieses Programmes: Claus Philipp

Organisation der Filmreihe: Gabriela Mühlberger in Zusammenarbeit mit SIXPACK FILM Brigitta Burger-Utzer

Kartenvorverkauf und telefonische Reservierungen ☎ 712 62 76

Videothek täglich geöffnet während der Filmvorführungen

Büro: Wiener Stadthalle, 15, Vogelweidplatz 14, ☎ 98 100 / 336 DW

Herausgeber, Medieninhaber: Stadtkino Wiener Stadthalle-Kiba Betriebs- und Veranstaltungsgesellschaft m.b.H. & Co. OHG, 1030 Wien, Schwarzenbergplatz 7-8

Redaktion: Franz Schwartz. Graphisches Konzept: AG-Normdesign
Satz: PCG, 1160 Wien, Druck: REMAprint, 1160 Wien

Offenlegung gemäß Mediengesetz 1. Jänner 1982: Nach §25 (2): Stadtkino Wiener Stadthalle-Kiba Betriebs- und Veranstaltungsgesellschaft m. b. H. & Co. OHG Unternehmensgegenstand: Kino, Verleih, Videothek. Nach §25 (4): Vermittlung von Informationen auf dem Sektor Film und Kino-Kultur. Ankündigung von Veranstaltungen des Stadtkinos.

Preis pro Nummer S 1,-

