

Klaas Huizing

Mit Begriffen verhält es sich wie mit Männern ab vierzig: Sie setzen leicht Fett an. Dann empfiehlt sich zunächst eine neue Kleiderordnung. Die alte Frage „Was ist der Mensch?“ wird heute medienlogisch beantwortet. Aus der Anthropologie wird so Medienanthropologie. Bereits Cassirer hatte die These aufgestellt, dass der Mensch ein *animal symbolicum*, also ein Medienwesen ist. Sein Selbstverständnis und sein Weltumgang sind immer schon medial (Wort, Schrift, Bild) vermittelt – eine Erkenntnis, die im Medienzeitalter keiner Begründung mehr bedarf. Zur Diskussion steht vielmehr, wie und mit welchen Folgen das geschieht. Die neuen Medienwissenschaften vermessen dieses Feld und kommen zu unterschiedlichen Bewertungen. Nach den euphorischen Begrüßungen (Flusser, Kittler) und den apokalyptischen Warnungen (Anders, Postman) setzen sich inzwischen besonnene Wahrnehmungen (Capurro, Rötzer, Hörisch) durch.

Medialität ist jedoch nicht nur ein Kennzeichen moderner Gesellschaften, sondern bildet auch ein zentrales Thema der Theologie. Wo das Unendliche mit dem Endlichen in Berührung kommt, stellt sich sogleich die Frage nach dem Vermittler. Die Christologie der alten Kirche kann so gesehen auch als erste Medienwissenschaft gelten. In der Folge hat sich die Theologie unter dem Lehrstück der *media salutis* immer wieder mit Fragen der Vermittlung von Gott und Mensch befasst. Auch die Reformation kann als ein Streit um das Leitmedium der Heilsaneignung

verstanden werden. Dem klerikalen Modell der römischen Kirche stellten die Reformatoren ein scripturales Modell entgegen. Gegründet auf das Prinzip *sola scriptura*, allein durch die Schrift, gestaltete sich der Protestantismus als Schrift- und Buchreligion. Seither sind Protestanten Leser. Doch mit dem proklamierten Ende der Gutenberggalaxis scheint der Protestantismus ein Medienproblem zu haben. Wie überlebt die christliche Lebensform in den audiovisuellen Medien, etwa im Film?

Die Frage nach der Medienfähigkeit und -bedürftigkeit der Theologie steht also im Raum. Sie berührt sich mit einer anderen Frage. Während der letzten Jahre hat innerhalb der Theologie ein Stichwort Karriere gemacht, das Stichwort von der „gelebten Religion“. Es herrscht eine beinahe schon beängstigende Übereinstimmung darüber, dass die meisten Menschen ihr Leben nicht mehr im Rahmen kirchlicher Institutionen deuten, sondern im Kontext der eigenen Lebenswelt. Wo und wie werden im Alltag Erfahrungen des Heiligen gemacht und im eigenen Lebensvollzug integriert? Eine Antwort lautet: in filmischen Inszenierungen. Hier interessiert, wie in Filmen kreative Neuformulationen christlicher Lebensdeutung als Legenden Gestalt gewinnen und wie durch die Inszenierung von Güte-Gesten diese Film-Legenden für die Zuschauer Orientierung bieten.

Ethische Ressourcen

Es gehört zur merkwürdigen Signatur unserer Gegenwart, dass die so genannte

christliche Kunst im Tempel des Museums noch Erfahrungen und Erlebnisse inszeniert, die in der Kirche undenkbar wären. Das beste und frappierendste Beispiel bot eine Ausstellung in der National Gallery in London unter dem Titel: „The Image of Christ. Seeing Salvation“, die Bilder Christi von der konstantinischen Zeit bis zur Gegenwart präsentierte. Die Bilanz war atemberaubend. In den neun Wochen der Ausstellung kamen 350 000 Besucher, darunter 80 000, die zum ersten Mal die heiligen Hallen des Museums betraten. In großer Zahl kamen auch Muslime, die das Skandalon eines schwachen Gottes begreifen wollten. Willibald Sauerländer beschrieb in seinem Beitrag für die Süddeutsche Zeitung im Rekurs auf einen Vortrag des Direktors der National Gallery London, Neil MacGregor, eine seltsame Travestie: „Das Museum verwandelte sich in einen Schauplatz transästhetischer und transkonfessioneller religiöser Erfahrung. Es war, als ob die romantische Vorstellung vom Museum als Kirche wiederkehrte, allerdings unter umgekehrten Vorzeichen. Hatte in der Romantik die Kunst die Religion aufgehoben und sich an ihre Stelle gesetzt, so schien sich hier das Kunsterlebnis zurückzuverwandeln in religiöses Gefühl.“ Der Anspruch, der hinter dieser Inszenierung verborgen lag, war nicht gering. Es ging Neil MacGregor, wie er am Beispiel einer niederländischen Malerei mit dem Thema des barmherzigen Samariters zeigen konnte, um nichts weniger als um den Appell ans Mitgefühl, um eine Hebung der ethischen Ressourcen in der ästhetischen Erfahrung. Offensichtlich soll das Museum, an Schiller gemahnend, erneut erzieherisch wirken und einen Gegenpol bilden gegen die Erlebnisgesellschaft mit ihren kurzen Kicks und dramatisch schnell veraltenden Erlebnissen.

Gleichermaßen interessant und schwierig ist eine zweite Behauptung, dass nämlich die ikonografische Klassifizierung

einzelner Bilder das überzeitliche Moment der Verbildlichung unterbelichtet lasse: So sei „die Passionsikonografie“ der Dornenkrönung von Hieronymus Bosch ein „überzeitlich sprechendes Bild von der Verspottung, dem Leiden des Einen und der Gewalt, der Rohheit des Anderen“.

Eine biografische Erfahrung mit einer Besucherin veranschaulicht die These vom ethischen Gehalt der Bilder, die unter dem Schutt ikonografischer Klassifizierungen begraben liegen: „So war in einem der Räume eine niederländische Steinfigur des beginnenden sechzehnten Jahrhunderts zu sehen, welche den zur Kreuzigung entkleideten, auf seinen Tod wartenden Christus zeigt. Wieder hat die Wissenschaft von der christlichen Ikonografie für diesen ‚Typus‘ längst eine reinlich sortierte Schublade: ‚Schmerzensmann‘, eventuell mit Melancholie-Gestus, der an die Handhaltung bei Zahnschmerzen erinnert. Eine Besucherin schrieb MacGregor, wie erschüttert sie beim Anblick dieser Figuren gewesen sei. Als sie die National Gallery verließ, fand sie diese Figur wieder in einer jungen Obdachlosen, welche nur mit einer Decke bekleidet auf der Straße saß. Solchen Gestalten begegnet man auf den Straßen Londons ja nicht selten. Noch nie aber hatte die Ausstellungsbesucherin sich um solche Personen gekümmert. Nun aber erkannte sie in der Ausgesetzten den Schmerzensmann aus der Ausstellung wieder, ging zur Polizei und erreichte, dass die Obdachlose in ein Hostel gebracht wurde. Als MacGregor diesen Brief verlas, wurde sein Anliegen noch einmal deutlicher: Er möchte die soziologischen Kräfte in den religiösen Bildern des Museums wieder lebendig werden lassen, um Menschen an ihre soziale und mitmenschliche Verantwortung zu erinnern.“

Sicher, diese Inszenierung wird gesteuert von einem „nachkirchlichen Blick“, der die Zeit der Säkularisierung nicht zurückdrehen will und nicht zurück-

drehen kann. MacGregor ist – Gott sei Dank – ein ganz unverdächtiger Zeuge. Gerade deshalb ermöglicht seine Aussstellung eine unbefangene theologische Annäherung an die Kunst. (Auch an die moderne Kunst.) Die überkorrekte Ängstlichkeit vor einer erneuten Vereinnahmung der Kunst durch die Theologie ist hier nicht am Platze. Umso interessanter sind die Fragen, ob erstens die Gesten und die Szenen der christlichen Kunst wirklich weiterhin Gültigkeit haben und affektiv bewegen und ob zweitens die Gesten in den neuen Medien ihre Vitalität behalten und vielleicht sogar kreativ reinszeniert werden.

Gebärden und Gesten

In der Literatur zum Thema werden die Begriffe Gebärde und Geste oft nicht unterschieden, verschwimmen unterschiedslos. Mir scheint eine Unterscheidung sinnvoll.

Etymologisch geht der Begriff *Geste* zurück auf das lateinische Wort *Gestus*. *Gestus* ist das Partizip Perfekt von „gerre-re“ und bedeutet: machen, handeln, sich verhalten. *Gestus* meint im weitesten Sinne die Bewegung eines Körpers, vor allem die Bewegung der Hand. Von *gestus* leitet sich auch „*gestire*“ ab und bedeutet: ein Gefühl sinnlich/körperlich ausdrücken, vor allem (sic!) das Gefühl der „Freude“. „In etymologischer Hinsicht bezieht sich das Wort auf den in der Welt bewegten Körper, auf Tätigkeiten der Hand, auf menschliche Handlungen, auf Empfindungen ausdrückende und darstellende Bewegungen einzelner Körperteile.“

Gebauer und Wulf legen in ihrer Enzyklopädie allen Nachdruck darauf, dass die Entstehung, Codifizierung und Decodierung von Gesten ganz wesentlich auf Nachahmungsprozessen beruhen, also mimetischer Natur sind. In ihrer Enzyklopädie betonen beide – an den französischen Sozialphilosophen Bourdieu anknüpfend –, dass die Mimesis, also die

Fähigkeit, menschliches Verhalten und Geschehnisse körperlich auszudrücken und sinnlich nachzustellen (in der Antike ist Mimesis ein zentraler Begriff der Ästhetik), für das Verständnis der sozialen Welt von entscheidender Bedeutung sei. „Gesten sind mimetische Bewegungen des Körpers, mit denen sich der Mensch der Welt ähnlich macht und sie sich aneignet und in denen er sich zur Darstellung bringt und ausdrückt. Sie sind körperliche Darstellungs- und Ausdrucksbewegungen von unterschiedlicher Intensität.“ Ein Beispiel: Süditaliener etwa, die nach Amerika ausgewandert sind, reduzieren, so belegen empirische Forschungen, ihre stark ausgeprägte Gestik, um „vollwertige“ Amerikaner zu werden. Aber auch einzelne Berufsbilder nötigen zu einer mimetischen, also sinnlich nachvollziehbaren und dann auch körperlich darstellbaren Kultur der Geste.

Eine am Begriff des Handelns orientierte Begriffsbestimmung der Geste erlaubt auch eine erste Abgrenzung zur Gebärde. Der Begriff der Gebärde machte vor allem im siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert Karriere als Zentralbegriff der Pathognomik, die die vorreflexive Körpersprache des Gefühls am bewegten Körper thematisierte, vom Göttinger Scharfzüngler Lichtenberg (1742–1799) markant abgegrenzt von der seit Pseudo-Aristoteles immer wieder und dann vor allem durch Johann Caspar Lavater (1741–1801) mit riesigem Erfolg wiederbelebten Physiognomik, die das Innere des Menschen in den festen Partien des Körpers gespiegelt sah. Vor allem die Pathognomik wurde, seitdem das selbstbewusste bürgerliche Individuum die Bühne eroberte, zu einer Hilfswissenschaft des Theaters. Charles Le Brun, Johann Jakob Engel und Gotthold Ephraim Lessing gehören zu den großen Wegbereitern. Auch die spontanen Gebärden sind, einmal ins Bewusstsein gehoben, lernbar – so die Einsicht. Das Theater ins-

zeniert die spontanen Körperausdrücke ganz elementarer Emotionen, um die Zuschauer an den „inneren Kämpfen“ der Protagonisten zu beteiligen und Mitgefühl zu erregen. Als inszenierte werden diese Gebärden mit einem gewissen Überschwang (Gebauer/Wulf) dargestellt.

Ob allerdings, wie Barbara Korte in einem Aufsatz apodiktisch formuliert, der „spontane Körperausdruck einiger elementarer Gefühle wie Furcht, Ekel oder Zorn“ wirklich eine anthropologische Konstante und eine „Universalie menschlichen Verhaltens“ ist, wobei allenfalls „die Kontrolle dieses Ausdrucks [...] nach kulturellem und sozialem Kontext variiert“, bleibt unsicher, weil die These, dass die Gebärden/Gestensprache im Verhältnis zum Wort und zur Schrift die ursprüngliche und allgemein verständliche Sprache der Menschheit, eine Art *lingua franca* darstellt, noch eingehender empirischer Forschung bedarf. Hinsichtlich der inszenierten, also nicht spontan eingespielten Gesten ist die Kontextabhängigkeit offensichtlich. Feldstudien von Morris (1995) zeigen zwar eine starke Verbreitung vieler Gesten, etwa Zuwinken, Heranwinken, Kopfnicken, Handschlag und so weiter, allerdings variiert die Bedeutung einer Geste in unterschiedlichen Kulturen oft beträchtlich.

Um ein Beispiel aus der Lebenswelt für den Unterschied von Gebärde und Geste zu geben: Wenn bei einer Fußballweltmeisterschaft ein Stürmer ins Tor trifft, springt er vor Freude in die Höhe, macht sich größer; wenn er anschließend mit erhobenen Händen ein Tänzchen um die Eckfahne aufführt, wie der alterslose Stürmer Milla aus Kamerun das vor Jahren applausart vorführte –, dann wird aus der spontanen Gebärde eine Geste.

Will man den Ausdruck Gebärde vermeiden, dann hilft eine Binnendifferenzierung im Begriff der Geste zwischen ikonischer und symbolischer Geste. Offensichtlich nicht eng regional begrenzt

und in gewissem Sinne transkulturell sind einfache ikonische Gesten, darunter verstehe ich hier spontane Gesten (Gebärden) wie die erhobene Faust, das Stirnrunzeln, ein durchbohrender Blick. Symbolische (auch rituelle) Gesten sind dagegen ohne eingehendes kulturspezifisches Wissen oft nicht decodierbar.

Symbolische Gesten im Film

Das ideale Beispiel, um den Bedeutungstransfer symbolischer Gesten zu verdeutlichen, ist der Film von Tim Burton und Jonathan Gems: „Mars Attacks“ von 1996. Der Film bezieht sich in der zentralen Szene explizit auf den Science-Fiction-Film „The Day The Earth Stood Still“, inzwischen leicht angestaubt, aus dem Jahre 1951. In beiden Filmen landet ein Marsraumschiff (das Überirdische verkommt zum Außerirdischen) und ein Marsianer erscheint, inszeniert nach den Regieanweisungen aus Hesekiel 1,4f. (vgl. Dan. 10,5f.): „Und ich sah, und siehe, es kam ein ungestümer Wind von Norden her, eine mächtige Wolke und loderndes Feuer, und Glanz war rings um sie her, und mitten im Feuer war er wie blinkendes Kupfer. Und mitten darin war etwas wie vier Gestalten; die waren anzusehen wie Menschen.“ (Im ersten Film noch technisch recht unvollkommen.) Der Marsianer verkündet den Menschen: „We come in peace“ – eine deutliche Anspielung auf den Gruß des Erzengels in der Weihnachtsgeschichte. Damit dürfte sich der Ufo-Experte, Professor Kessler (P. Brosnan), bestätigt fühlen, der den Präsidenten (Jack Nicholson) von der Unbedenklichkeit der Heimsuchung überzeugt hatte: „Ihre Intelligenz ist der unsern so weit überlegen. Sie können nur in friedlicher Absicht kommen.“ Also war der pompöse Empfang berechtigt. Die frohe Botschaft der Marsianer wird beantwortet mit einer symbolischen Geste, die die Marsianer allerdings miss verstehen. Laut Drehbuch heißt es:

„Everybody starts applauding. [...]

A Hippie: They come in peace!

He pulls out a white dove and tosses it into the air. The applause increases. The people clap harder. The dove flies over the Martians. They look up suddenly and get freaked out.

Two Martians pull out rayguns and fire. Zapp!

The dove erupts in flames and drops, charred, to the ground.

There is a stunned silence.“

(Zitiert nach der Internetadresse <http://www.script-o-rama.com>.)

Die symbolische Geste, das Aussenden der Friedenstaube, wird zum Kriegsanlass („Vielleicht bedeutet die Friedenstaube bei den Marsianern etwas anderes“, bemerkt die Präsidententochter später hellsichtig), die Friedensengel werden zu Sensenmännern. Erst Oma Norris und ihr, wie seine Eltern finden, leicht missratener weil softer Enkel finden den richtigen Schlüssel, um die Marsianer final zu ärgern: Es ist der unglaublich kitschige Schlager „Indian Love Song“, eine Barbarisierung der indianischen Kultur, der die Köpfe der Marsmänner später platzen lässt. (Übrigens: Die Marsianer wurden nach Kaugummi-Sammelbildern von 1962 am Computer entworfen.)

Noch in einer zweiten Hinsicht kann der Streifen Mars Attacks als Crash-Test-Dummy für eine weitere These dienen. Der Film inszeniert den Unterschied von Rührung und Transformation. Jack Nicholson, der Präsident schlechthin, hält einen pathetischen Vortrag im Angesicht seiner Feinde, spricht von Verbrüderung und Freundschaft: „Erde und Mars vereint! Denken Sie darüber nach. Denken Sie darüber nach. [...] Wieso können wir nicht versuchen, die Dinge irgendwie zu regeln. [...] Wieso können wir nicht alle miteinander glücklich sein!“ Konfrontiert mit dieser Rede, zeigt sich der Chef-Marsianer durchaus gerührt und sondert eine Träne ab; der anschließende Händedruck

ist allerdings das Todesurteil für den Präsidenten, denn die ausgestreckte Hand mutiert zu einer Handschlaufe, schlängelt sich am Körper des Präsidenten entlang, tätschelt dessen Hintern (die beliebteste Geste amerikanischer Präsidenten im Umgang mit namentlich weiblichen Untergebenen) und durchbohrt ihn mit dem Schwanz. Offene Frage: Was muss zur Rührung hinzutreten, damit eine Wandlung eintritt?

Geschichte der gestischen Kultur

Um die heutige Kultur der Gesten verstehen zu können, ist aber zunächst ein ultrakurzer Blick in die Geschichte nötig. Einige markante Brüche in der Kultur der Gesten/Gebärden sollen inventarisiert werden.

Die antike Tradition pflegte – ohne dass ich mich hier auf eine Filigrandignostik einlasse – die gestische Kultur des richtigen Maßes. Mitte (*mediocritas*), Bescheidenheit (*modestia*), Maß (*modus*) und gesitteter Lebenswandel (*decus*) bildeten den Kanon an Werten, den die Gestik darzustellen hatte.

Der revolutionäre kulturgeschichtliche Bruch der Gesten geschah durch das Christentum. Der Altphilologe und profunde(ste) Kenner der Stoa, Max Pohlenz, behauptete, das Ende der philosophischen Akademie in Griechenland hänge ursächlich mit dem Diakonie-Projekt des Christentums zusammen, also mit der barmherzigen Zuneigung zu den Armen, Alten und Schwachen. Die Gesten der Barmherzigkeit böten nicht einfach eine Ergänzung des antiken Gebärden- und Gestenkanons, sondern ständen für eine neue Lebensform. Das Christentum „erwies vor allem durch die Tat, dass es eine viel wirksamere ‚Lebenskunst‘ war als die alte Philosophie. Aus ehrlicher Überzeugung reden die Apologeten stolz davon, dass bei den Christen ein ‚Neues Leben‘ herrsche; und namentlich die aus dem Herzen quellende werktätige Nächsten-

liebe, die den Armen und Kranken, den Witwen und Waisen in ihrer Not beisprang, war wirklich etwas Neues, auch gegenüber der brüderlichen Zuneigung der Stoa, die praktisch nicht voll zur Auswirkung kam, weil sie durch die theoretische Überzeugung gehemmt wurde, dass es auf die Außendinge für den Menschen nicht ankomme und er auch im materiellen Elend glücklich sein könne.“

In dem tausendjährigen Zeitraum des Mittelalters regierte eine, wie Jean-Claude Schmitt in seinem Klassiker zum Thema: „Die Logik der Gesten im europäischen Mittelalter“ zeigt, ausgefeilte Kultur der Geste. Zur antiken Gestik kamen die Gesten der Barmherzigkeit und die an Christi Kreuzestod und Auferstehung orientierten Gesten hinzu. Lange dominierte im kirchlichen Kontext allerdings der Primat des Wortes, den Gesten wurde allenfalls eine dienende Funktion zugeschrieben. Erst ein Medienumschwung führte zu einer Rehabilitierung der Gesten. Die Kirche verlor ihr altes Schriftmonopol, weil sich die Schrift als Beglaubigungsmittel immer stärker durchsetzte. Im Gegenzug suchte die Kirche ihre Symbolmacht durch die „Verherrlichung der Gebärden des Priesters“ zu sichern.

Auch in der öffentlichen Kommunikation des Mittelalters dominierte die Kultur der Geste. Eine wirkliche Differenzierung zwischen authentischen und inszenierten Gefühlen wurde „in der öffentlichen Kommunikation des Mittelalters [...] allem Anschein nach nicht gemacht“. Althoff vermutet, dass die Reformation in ihrem anti-ritualistischen Gestus und die Aufklärung in ihrem Streit gegen den „leeren Schein“ den Wandel von den aufgeführten zu den echten Emotionen vorangetrieben hat. Die individuelle Wahrhaftigkeit des Bekehrungserlebnisses natürlich im Pietismus, die bekanntermaßen auch die Tagebuchproduktion ganz wesentlich angeschoben hat, führte allerdings zu einem quasi-rituellen Ges-

tenkanon, der letztlich doch wieder für alle verbindlich war.

Mit der bürgerlichen Kultur verschärfte sich die Frage nach Kriterien für authentische oder eben inszenierte Gefühle. Die heutige „Inszenierungsgesellschaft“ glaubt echte Gefühle nur als inszenierte Gefühle zugänglich machen zu können. Man ist ernüchtert. Es gibt kein Kriterium, um den Bruch zwischen innen und außen zu schließen. Die alte Ausdruckskunde ist deshalb zur Eindrucks-kunde umgewidmet worden. Allenfalls in Bildnissen und Werken der Kunst wird der ehemalige Kultwert der Bilder als Authentizitätswert (Benjamin) gerettet. Das gelingt exemplarisch in Bildnissen von Schlafenden, wie sie der späte Lucian Freud – Enkel von Sigmund – so eindrucksvoll in seinem Streit gegen die (schlechte) Theatralität eingefangen hat. Überhaupt: Der Inszenierungscharakter allein spricht nicht gegen die Bedeutung von Gefühlen. Treffend hat Althoff bereits zu bedenken gegeben: „Im Mittelalter wie heute dürften ‚aufgeführte‘ Emotionen Wirkungen entfalten, die sie zumindest partiell zu ‚echten‘ werden lassen. Und auch echte Emotionen kommen ohne die Ausdrucksmittel vorangegangener Aufführungen nicht aus.“

Die Legende der stigmatisierten Frau

Die weiterführende These lautet nun: „Stigmata“ ist die an einer legendarischen Hauptfigur inszenierte Neubearbeitung einer warmen, nicht coolen gestischen Kultur, die Jesus von Nazaret vorgelebt und in den Gleichnissen dramatisch für Zuhörer und Leser inszeniert hat. Legenden, so ein Standardwerk zum Thema, partizipieren „am mysterium tremendum et fascinosum eines Jenseitigen“ und „unterstützen Menschen bei ihrer Da-seinsbewältigung durch sinnliche Differenzierung, Identifizierung und Integration“.

Machen wir die Probe aufs Exempel: „Stigmata“. Friseusen haben in der Kunst momentan Konjunktur. Lars Gustaffson machte eine Friseusein zur Heldin einer Geschichte, „Windy erzählt“ (1999), fand aber nicht wirklich den richtigen Ton, sehr viel besser gelingt das dem Regisseur Rupert Wainwright in dem Film „Stigmata“ (1999). Frankie Paige (Patricia Arquette) arbeitet als Friseuse in einem Laden, der nicht zufällig „The Cut“ heißt (man kann sich dort auch nach der Frisur schnell noch piercen lassen, wie praktisch), denn als sie mit seltsamen Wunden in der Notaufnahme des Krankenhauses eingeliefert wird, glaubt die behandelnde Ärztin zunächst, es mit einer „Cutterin“ zu tun zu haben, also mit einer jungen Frau, die sich selbst Wunden zufügt. Aber Frankie bekennt: „Ich gefalle mir so, wie ich bin.“

Der Regisseur bietet deshalb viele atmosphärische und gestische Tricks auf, um Frankie als stinknormale Frau zu schildern, die ausgelassen tanzt, trinkt, raucht, Sex hat und darauf wartet, dass die Menstruation, die mal wieder acht Tage überfällig ist, endlich einsetzt. In diesen Szenen spürt man die Herkunft Wainwrights aus der Werbe- und Video-Szene. (So hat er etwa mit Michael Jackson Clips gedreht, drehte Spots für Reebok und Sprint.) Schnelle Schnitte, gewagte Kamerabewegungen, schrille Typen in schriller Umgebung. Und auch wie Frankie ihre Mutter am Telefon nach einer durchliebten Nacht abfertigt, das Geschenkpäckchen mit freundlicher Indifferenz auspackt, ist atmosphärisch genau getroffen: „Ich hab dich lieb, bye, bye.“ Aufgehängt. Schnitt.

Magischer Rosenkranz

Allerdings ist das mütterliche Geschenk ein Danaergeschenk, denn der Rosenkranz mit dem Kreuz, das ihre Mutter von einem Trip nach Brasilien mitbrachte (reiche amerikanische Witwen reisen bekanntlich viel), hat magische Kräfte, ver-

wandelt Frankie Paige – in der englischen Aussprache hat der Name selbstredend auch die Bedeutung von Seite, leeres Blatt – in ein Medium, in eine Botin, genauer: in eine Mittlerin. Sie bekommt in der Badewanne plötzlich Stigmata an den Armen. Eine dramatische Rettungsaktion inklusive Herzstillstand (sic!) mit anschließender Aufrichtung – wie die audiovisuelle Bebilderung einer mittelalterlichen Auferstehungsszene – folgt. Dieser Fall schlägt endgültig Wellen, als sie während einer U-Bahn-Fahrt (Anspielung auf die römischen Katakomben) die Stigmata der Geißelung an ihrem Körper spürt, nachdem sie einem Priester, der ihr Hilfe anbietet, beschieden hat: „Niemand kann mir helfen. Ich bin im Arsch“, und daraufhin einer Nonne das Kruzifix vom Hals reißt. Frankie hängt wie in einer Geißelungsszene zwischen den Armschlaufen des U-Bahn-Waggons und wird ausgepeitscht. Der Einsatz der Gerätemedizin, Blutuntersuchung, Kernspintomografie bleibt, wie zu erwarten, erfolglos. Man tippt auf Epilepsie. (Die Lieblingsinterpretation der Mediziner in solchen Fällen.)

Der Ermittler

Auch der Vatikan wird dank des Augenzeugenberichtes eines Priesters und eines Video-Mitschnitts in der U-Bahn aufmerksam. Spätestens hier zitiert Wainwright Szenen aus Geheimdienst- und Geheimlogen-Filmen. Der zuständige Kardinal Houseman (Jonathan Pryce, geübter Hollywood-Fiesling) schickt seinen besten Mann, Pater Kiernan (Gabriel Byrne). Im Film gebührt ihm der erste Auftritt. Er recherchiert in Brasilien das Mirakel einer blutenden Statue in einer Kirche. Erster Satz: „Sind Sie der Ermittler?“ „Ja.“ „Gott sei Dank, dass Sie gekommen sind.“ Zumindest in der deutschen Übersetzung klappt das Wortspiel vorzüglich: Er-Mittler (Pater Kiernan) trifft später auf die Mittlerin/Botin (Fran-

kie Paige). Nach mirakulösen Szenen: blutende Statue, Windhauch, Kerzen ver-glimmen und zünden sich wieder an, Tauben steigen auf, begegnet Kiernan dem Wunder der blutenden Statue mit moderner Technik: Kassettenrekorder, Fotoapparat und im Vatikan dann mit Infrarotkameras und biochemischen Versu-chen. (Eine Anspielung auf das Turiner Grabtuch ist mit Händen zu greifen.)

Überhaupt: Der Vatikan ist medien-technisch hochgerüstet; sogar in den Biblio-theken herrscht Code-Karten-Zwang; selbst die Linguisten, vulgo: Übersetzer arbeiten mit Scanner und Notebook. Nicht zufällig ist der Papst ein Medienpapst, ohne auf römische Grundsätze zu verzichten, denn die hochgradig diffizile Übersetzungsarbeit an den Quellen von Qumran wird immer dreigeteilt, ein Drittel für die Linguisten der Franziskaner, Domenikaner und Jesuiten, divide et impera, gut römisch eben. Pater Kiernan ist selbst Mittler, ist Priester und Biochemi-ker in einem, nützlich, um den Aberglaub-en aus der Welt zu schaffen, lästig, wenn er sich auf Fakten, Fakten, Fakten beruft („Er kann sich nicht entscheiden, ob er Wissenschaftler oder Priester ist“, heißt es im Vatikan), denn der Kardinal möchte auch in dieser Angelegenheit – in gewis-ser Weise eine Herzensangelegenheit – schnellstmöglichen einen Bericht, der es ihm erlaubt, den Fall zu den Akten zu legen.

Pater Kiernan besucht den Friseurla-den von Frankie Paige. Er gibt sich zu erkennen, staunt nur mäßig, als Frankie sagt, sie habe ihn erwartet. Pater Kiernan stellt sich vor als Mitarbeiter einer Kon-gregation, die sich mit dem Heiligen be-fasst. Er transportiert in einigen Szenen auch wichtige Facts, dass etwa Franziskus im gleichen Alter wie sie, also mit 23, die Stigmata bekommen habe; dass keiner alle fünf Stigmata bekomme (das fünfte Stigmata, der Speerstoß, wäre bekanntlich tödlich); dass eigentlich nur frommen Menschen dieses „Geschenk“ zuteil-

werde, bisher sei kein Fall bekannt, in dem Atheisten derart beschenkt worden seien; dass die Römer durch die Ober-arme nagelten, der Stabilität wegen („Ist also jedes Kruzifix falsch?“, fragt Frankie. „Ungenau“, so die süffisante Antwort.); dass, je näher man Gott sei, auch die Dä-monen umso stärker an einem zerren.

Kiernan wird prompt Zeuge einer Stig-matisierung in einer Disco, wo die Stigmata der Dornenkrone einen Furor bei Frankie auslösen. In einer Hitchcock-Filme überreich zitierenden Innenhof-szene (kurzzeitig sitzt Frankie wie eine Hei-lige hinter Gittern in einer Seitenkapelle) spricht sie plötzlich eine andere Sprache und ritzt mit einem Glas einen Text in die Lackschicht einer Autokühlerhaube. Die nächste Szene stellt wiederum klassische Szenen der christlichen Ikonografie nach: eine Pieta-Szene, jetzt gespiegelt als sor-gender Mann und leidende Schmerzens-frau. Diese Szene wiederholtsich, als Fran-ke im Blumenladen – eine Anspielung auf die Legende des Franz von Assisi – die Stigmata an den Füßen erhält.

Wie der römische Linguist und Freund Kiernan nach einer telefonisch übermit-telten Tonprobe verrät, ist die Sprache, die Frankie im Rausch gesprochen hat, ein galiläisch eingefärbtes Aramäisch, also die Sprache Jesu. In dieser Sprache ist auch der Text geschrieben, den sie, Fran-ke Paige, auf die weiße Wohnungswand malt. Auf die Frage „Wer bist du?“, ant-wortet sie (mit männlicher Stimme): „Auf den Boten kommt es nicht an.“ The me-dium is not the message.

Und jetzt nähert sich der Film bedenk-lich schnell Ecos' *Der Name der Rose*. Dies-er dort aufgeschriebene Text, er wird spä-ter von Frankie übermalt, ein Unikat ist da-mit zunächst wiederum nicht vorhanden, könnte das verschollene Urevangelium von Jesus sein, indem zwar nicht zu lesen steht, Jesus habe hemmungslos gelacht, aber ein Evangelium verkündigt wird, das auf eine Heilsmittlerschaft der Kirche ver-

zichtet. Damit wäre die Autorität der katholischen Kirche in der Tat dahin. Diese Nachricht wäre für die *una sancta ecclesia* wahrlich keine gute Nachricht. Also kommt es zum Showdown, in dem der fiese Kardinal zuerst mit Exorzismen Frankie zum Schweigen bringen will und, weil die Exorzismen irgendwie nicht fruchten, die Hand an den Hals (Adamsapfel) legt. Natürlich wird sie gerettet von Kiernan, der sie wiederum im Stile einer Pieta auf dem Schoß hält: Vater (Pater) mit leidender Tochter. Um die Folie seiner Reinszenierung noch einmal etwas plakativ sichtbar zu machen, überblendet der Regisseur Frankie mit einer Steinfigur des Franz von Assisi im Garten.

Das Evangelium – ein Nachspann verweist auf die miserable Veröffentlichungspolitik des Vatikans hinsichtlich der gefundenen Texte von Nag Hamadi (1946) –, das hier verkündigt wird, ist das Thomasevangelium, dessen zentraler Vers in der filmischen Variante lautet: Gott ist in dir und um dich herum, nicht in prachtvollen Gebäuden aus Holz und aus Stein, spalte ein Stück Holz und ich bin da, hebe einen Stein auf und du wirst mich finden. Kurz: Das Evangelium verlangt keine Institution zwischen Gott und Mensch. So der quasi-reformatorische Grundsatz.

In einer Schlusszzene findet Kiernan den Urtext in der brasilianischen Dorfkirche, wo einer der drei Übersetzer den, weil die Glaubenskongregation kalte Füße bekam, gestohlenen Text begraben hatte. Der Text war gewissermaßen, so die quasi-wissenschaftliche Deutung, die Blutampulle für die weinende Statue. Und Frankie, die von ihrer Mutter den gestohlenen Rosenkranz des exkommunizierten Priesters als Souvenir geschenkt bekommen hatte, war das Medium schlechthin. So weit die Geschichte.

Eine säkulare Pieta

Die Kommunikationssituation des Filmes ist eher schwierig. Wir haben es hier mit

einem Erzähler/Regisseur zu tun, der offensichtlich eine Mission hat, nämlich die Behauptung vor Augen zu malen, Gott sei in uns und um uns herum. Er weiß, dass er auf ein mutmaßlich säkulares Publikum trifft. Diese kräftige Dissonanz wird werbetechnisch kaschiert, indem der Film als Horrorszenario verkauft wird beziehungsweise die Horrorelemente der alten Legende kräftig ausreizt. Offensichtlich glaubt Wainwright, das von ihm anvisierte Ethos einer neuen Liebe zur Natur, einer sensiblen Lebensweise und einer Feier der Freundschaft durch eine mit Horrorelementen aufbereitete ästhetische Erfahrung einlösen zu können.

Bleibt die Frage, wie der Film die Anmutungscharaktere bebildert, um bei den Zuschauern eine entsprechende Erfahrung auszulösen, die keine oder kaum noch Erinnerungen an die Franziskuslegende besitzen. Hier hilft ein Blick auf die Bewegungsanmutungen und Synästhesien (H. Schmitz), mit denen der Film arbeitet.

Die Bewegungsanmutungen, also die Einspielung zentraler leiblicher Gesten, die die Sensibilität der Zuschauer wecken sollen, verdichten sich in dem wiederholten Sinnbild der Pieta. Die erste „Vision“ von Frankie bezieht sich auf eine Mutter, die ihr Kind fallen lässt, ein gefundenes Fressen für die psychoanalytische Les-Art! Wiederholt taucht diese Kapuzenfrau auf, immer in kalten Tönen gefilmt, offensichtlich eine Anspielung auf das rote Kapuzenmännchen in dem Horrorfilm „Wenn die Gondeln Trauer tragen“. Die Pieta-Gesten, die vor diesem Hintergrund eingespielt werden, der Frankie waschende und versorgende Priester, der Priester mit der halbtoten Frau auf seinem Schoß, sind letztlich unabhängig vom Horrorszenario, könn(t)en auch stehen für eine säkulare Pieta.

Und natürlich hat man es hier mit einer Relektüre der Geschichte vom barmherzigen Samariter zu tun. Es sind die Kult-

Klassen des Vatikans, die nichts spüren. Es ist hier der religiöse Außenseiter, ein Zwitter zwischen Priester und Wissenschaftler, der sich erbarmt. Man kann sogar noch weiter gehen: Der Film kritisiert jene Bewegungssuggestionen, die sich in den großen Kathedralen verdichten, und stellt sie um auf die Umgebungsqualitäten des menschlichen Körpers. Der Film bietet eine filmische Kritik der sich in den Bewegungssuggestionen der großen, kalten Gebäude ausdrückenden Religionskulturen, die als schlechtes Zwischen die vom Einzelnen ausgehenden Anmutungscharaktere überstrahlen. Damit übersetzt der Regisseur bildsprachlich die Grundaussage des Thomasevangeliums: Gott ist in dir und um dich herum... Ein Transzendentieren zum Anderen. Ein Blick auf die Synästhesien, also den atmosphärischen Gesamteindruck der Bilder, kann diese Lesart noch verdeutlichen.

Die Synästhesien (H. Schmitz) geben einen Hinweis auf die inszenierte Atmosphäre. Wie inszeniert man eine Atmosphäre der Zuwendung in Zeiten der Fun-Kultur? Wainwright arbeitet zunächst sehr stark mit farblichen Filtern. Die Welt draußen wird mit kalten blauen Filtern nahezu nachtblau eingefärbt. Der Soundtrack von Billy Corgan und The Smashing Pumpkins signalisiert Tempo. In der volksreligiösen Symbolik der Franziskus-legende steht das Mondblau für die Gefährtin des Franz von Assisi, die heilige Clara, und Braun oder Gelb für Franziskus selbst. Diese atmosphärischen Grundwerte werden hier umgedreht. Braune Töne herrschen in den Szenen vor, die in den Kirchen und vor allem im Vatikan spielen. Transzendenz und Immanenz werden also strikt antithetisch bebildert. Erst relativ spät verschwimmt die strikte Antithetik. Auch die Gestik der Protagonisten wird diesem atmosphärischen Grunddissens angepasst: Frankie agiert schnell, trashig, flippig, oberflächlich, obercool – wie sie ihre Mutter am Te-

lefón abfertigt, gehört zu den eindrucks-vollsten Szenen. Auch ihre fazialen Eindruckswerte sind von lässiger Coolness, später von Ungeduld geprägt. Kiernan dagegen agiert ruhig, sachlich, skeptisch (als Wissenschaftler). Seine faziale Eindrucksqualität ist freundlich und nahezu unerschütterlich. Seine Gesten authentisch. Nach der spätmodernen Berufungssituation sind es auch die Gesten von Frankie Paige.

Durch die Bewegungsanmutungen und die geschickte Arbeit mit den Synästhesien dürfte auch bei Zuschauern, die weder die Legende noch etwa die Vorläufer-Reinszenierung bei Pasolini, „Große Vögel, kleine Vögel“ 1965, kennen und die auch die wiederholte Anspielung auf die Tauben (alle Heiligen reden mit Täuben, zuletzt die Hauptfigur in Don DeLillos Roman *Körperzeit*) nicht sofort aufnehmen, eine spielerische Identifikation mit der Hauptfigur gelingen und damit eine Einleibung der zentralen Gesten.

Ästhetische Theologie

Aufgabe einer Ästhetischen Theologie ist es, die basalen Anmutungsgesten des Christentums zu benennen und die mit legendarischem Anspruch auftretenden Reinszenierungen in den neuen Medien zu deuten. Jüngst hat der ehemalige Chefredakteur des SZ-Magazins, Ulf Poschardt, in einem mächtigen Essay für eine Kultur des Cool plädiert und sie als Neo-Stoizismus ausgegeben. (In gewisser Weise wiederholt sich der Streit zwischen Stoa und Christentum in der Spätmoderne.) Theologie, wie wir sie heute als Kulturwissenschaften an den Universitäten betreiben, kann Stärken und Schwächen dieser differenten gestischen Kulturen untersuchen. Die uncoole Gestik des Christentums scheint bis auf weiteres für eine Wahrnehmungsschule der Solidarität unverzichtbar. Und zumindest gelegentlich bietet Hollywood intelligente Reinszenierungen.