

## Auf den Spuren eines Stummfilms

### Zwei Filme, eine Geschichte

FROM THE MANGER TO THE CROSS (US) von Sidney Olcott aus dem Jahr 1912, bestehend aus 6 Filmrollen (was etwa 71 Minuten Laufzeit entspricht), stellt einen der ersten Stummfilme mit einer umfassenden, zusammenhängenden Narration dar. Die Lebensgeschichte Jesu zu verfilmen war im Hinblick auf ein zu erreichendes Zielpublikum und auf die erhoffte Anerkennung durch die Kritiker sicherlich auch eine strategische Entscheidung. Denn die Bearbeitung des Lebens Jesu im Film erwies sich in unterschiedlicher Weise als erfolgsversprechendes Unternehmen. Einerseits handelte es sich um eine Geschichte, die in den Köpfen des damaligen Kinopublikums in vielfältiger Weise präsent war, sei es durch die eigene religiöse Praxis oder durch allgegenwärtige Passionsdarstellungen im öffentlichen Raum wie Krippen- und Passionsspiele, Gemälde und andere Stummfilme. Andererseits bestand die wesentliche filmische Innovation und Attraktion in der Entscheidung des Regisseurs Olcott und des Produzenten Frank J. Marion darin, den Film an Originalschauplätzen in Palästina und Ägypten zu drehen.

Genau dorthin zieht es dann fast hundert Jahre später auch den französischen Regisseur Philippe Baron für seinen Dokumentarfilm PREMIÈRE PASSION (FR 2010). Baron verfolgt die Spuren der Dreharbeiten zu Olcotts Werk und liefert damit den dokumentarischen Beweis dafür, dass die Filmcrew von FROM THE MANGER TO THE CROSS tatsächlich an den «Originalschauplätzen» in Israel und dem damaligen Palästina gedreht hatte. Auf einem kleinen Bildschirm zeigt Baron den Einheimischen Ausschnitte aus dem Stummfilm, um mit ihnen gemeinsam die Orte zu verifizieren, an denen Olcott inszeniert und gedreht hatte. Barons gefilmte Recherchen führen schließlich von Israel zurück nach Frankreich ins Kunstmuseum von Nantes, wo er Ausschnitte des Films einem Kunsthistoriker zeigt, der die Ähnlichkeit der einzelnen Filmsettings und Inszenierungen mit Gemälden der sogenannten Tissot-Bibel identifiziert.<sup>1</sup>

1 James Tissot war ein französischer Maler (1836–1902). Er illustrierte das Alte und Neue Testament. Die Illustrationen wurden in der sogenannten Tissot-Bibel veröffentlicht: La Sainte Bible, Paris: M. de Brunhoff & Cie. 1908, in: <http://james-tissot.de/> [08.12.2016].

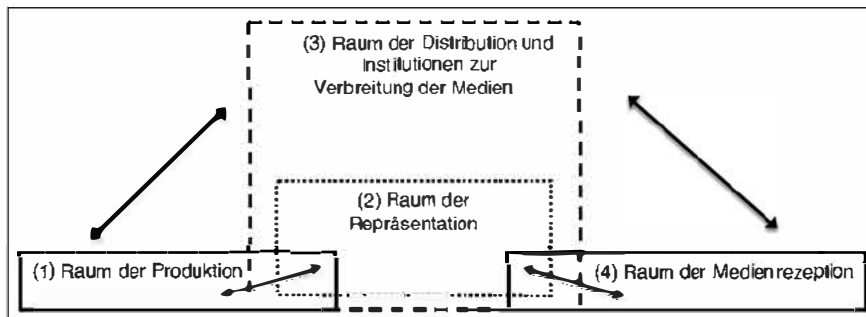
PREMIÈRE PASSION stellt sozusagen eine spezifische Form der filmischen Rezeption von FROM THE MANGER TO THE CROSS dar; der Dokumentarfilm revitalisiert den Stummfilm sowohl in den Gedächtnissen der Akteurinnen und Akteure des Dokumentarfilms vor und hinter der Kamera als auch der Zuschauerinnen und Zuschauern vor dem Bildschirm oder der Leinwand. Das komplexe Zusammenspiel zwischen dem außerfilmischen Bereich sowie dem Stumm- und Dokumentarfilm zeigt einerseits, wie vielschichtig sich Rezeptionsprozesse gestalten. Denn schon bei der filmischen Adaption des Passionsnarrativs handelt es sich um eine spezifische Form der Rezeption der biblischen Geschichte. Andererseits zeigt der Dokumentarfilm auf, wie Rezeptionsprozesse als Prozesse weiterer kultureller Produktionen erfasst werden können.

Im Folgenden werde ich, angeleitet durch ein semio-pragmatisches Modell,<sup>2</sup> das aus verschiedenen Kommunikationsräumen besteht, filmische Spuren der Rezeption der Passionsgeschichte im Stummfilm näher ausleuchten. Zuerst wird FROM THE MANGER TO THE CROSS in den Kontext des Produktions- und Distributionsraums und des institutionellen Rahmens gestellt. Anschließend wird im Raum der Repräsentation auf die Ästhetik des Passionsmotivs im gleichen Film eingegangen. Und schließlich wird im dritten Teil dieses Kapitels der Raum der Medienrezeption und seine vielfältigen Ebenen anhand von PREMIÈRE PASSION, einer spezifisch dokumentarfilmischen Rezeption des Stummfilms, ausgeleuchtet.

## Film und Religion als Kommunikationsräume

Die Frage, der in diesem Beitrag nachgegangen wird, befindet sich im Spannungsfeld von Film und Religion. Das komplexe Zusammenspiel dieser beiden kulturellen Bereiche möchte ich deshalb in einem ersten Schritt aus einer theoretisch-methodologischen Perspektive heraus reflektieren. Dabei

- 2 Frank Kessler definiert im Hinblick auf eine historische Pragmatik die Semio-Pragmatik wie folgt: «Einerseits geht es um eine Art idealtypischer Beschreibung der Operationen, die Zuschauer in Gang setzen, damit ein bestimmter Lektüremodus (z. B. die fikionalisierenden oder dokumentarisierenden Lektüren bzw. die Modi des Avantgardekinos, der privaten Familienfilme usw.) optimal funktioniert. Andererseits analysiert die Semio-Pragmatik, wie Lektürewesen auch gegen die ursprüngliche Ausrichtung eines Texts durch Institutionen eingefordert werden können (z. B. im Film-analyseseminar, in dem die fikionalisierende Lektüre so weit wie möglich blockiert und eine dokumentarisierende befördert werden soll: Film X als Dokument einer historischen Periode, eines Montageverfahrens, eines narrativen Modus usw.).», Frank Kessler, Die historische Pragmatik, in: Montage AV 11, 2, 2002, 104-112, hier 106, Hervorhebungen durch M.-T.M.



2 Modell der Kommunikationsräume

schlage ich ein semio-pragmatisches Kommunikationsmodell vor, um die Prozesse rund um die – in diesem Fall audiovisuellen – Quellen und die damit verbundenen Fragen zu systematisieren.<sup>3</sup> Methodisch lehnt sich die Diskussion dem Ansatz von Roger Odin an, der in seinem heuristischen Modell den medialen Raum in drei verschiedene *espaces de communication* (Kommunikationsräume) aufteilt.<sup>4</sup> Ich erweitere das Modell im Hinblick auf Film und Religion um einen zusätzlichen vierten Raum. Es handelt sich um den Raum der Distribution und der institutionellen Verbreitung (Abb. 2).

Der erste Raum umfasst den Produktionskontext. Er ist nur über den Raum der Repräsentation, des Films an sich, mit dem Raum der Medienrezeption verbunden, womit die Medienkonsumentinnen und -konsumenten, zu denen zum Beispiel auch die Filmkritik, die Filmwissenschaft und natürlich allgemein die Zuschauerinnen und Zuschauer gehören, gemeint sind. Diese interagieren zusammen mit dem Raum der Distribution und der institutionellen Verbreitung wie beispielsweise dem Fernsehen, dem Kino oder dem Internet mit dem Raum der Repräsentation. Letzterer stellt das Bindeglied zwischen Produktion und Medienrezeption dar oder eben zwischen Sender und Empfänger. Nochmals anders formuliert: Jede Produktion erreicht ihr Publikum über bestimmte institutionelle Kanäle, sei es das Kino, die Schulen, Universitäten oder religiöse Organisationen. Des Weiteren trennt das Modell den Raum der Produktion von demjenigen der Medienrezeption. Es handelt sich also paradoxerweise um ein nicht-kom-

3 Vgl. Marie-Therese Mäder, *Documentary Media and Religious Communities*, *Journal for Religion, Film and Media* 1, 1, 2015, 31–35, in: [http://jrfm.eu/index.php/ojs\\_jrfm/article/view/29](http://jrfm.eu/index.php/ojs_jrfm/article/view/29) [28.12.2016].

4 Vgl. Roger Odin, *L'espace de communication. Introduction à la sémio-pragmatique*, Grenoble: Presses universitaires de Grenoble 2011.

munikatives Kommunikationsmodell, bei dem die drei Räume der Produktion, Distribution und Medienrezeption ausschließlich durch den Raum der Repräsentation, den Film, miteinander verbunden sind.

Das semio-pragmatische Modell systematisiert nicht nur die Medienlandschaft, sondern hilft auch, mögliche Forschungsfragen im Bereich von Film und Religion zu ordnen. Im Bereich der Produktion kann zum Beispiel gefragt werden, wer die Produktion finanziert hat, welche Interessen damit verfolgt und welche Repräsentationsstrategien eingesetzt werden. Im Raum der Medienrezeption kann gefragt werden, was für ein Publikum der Film ansprechen möchte. Welches Ziel wird mit dem Film verfolgt? Was soll der Film bewirken? Bei diesen Fragen gibt es nicht nur *eine* Antwort, denn ein Film wird oftmals von unterschiedlichen Personengruppen in unterschiedlichen sozialen Kontexten rezipiert. Im Bereich der Distribution und der Institutionen zur Verbreitung der Medien kann zusätzlich gefragt werden, durch wen, wo und wie die Filme verbreitet und aufgeführt werden.

Schließlich gibt es noch den Raum der Repräsentation, in dem ästhetische Fragen untersucht werden können. Beispielsweise kann gefragt werden, mit welchen filmischen Mitteln eine Narration gestaltet ist, auf welche cineastische und – spezifisch im Bereich von Film und Religion – auf welche religiöse Tradition oder welches Weltbild die Erzähl- und Darstellungsform Bezug nimmt. Aus welcher Perspektive ist der Film erzählt? Welche Rolle spielt die Musik, wie ist die Tonspur gestaltet? Wie wurden die Rollen besetzt? Werden Genderstereotypen verwendet oder durchbrochen? Weder Fragestellungen noch Ausdrucksformen werden in diesem Modell festgelegt; im Gegenteil, sie können je nach Analyse und Fragestellung angepasst und ausgebaut werden. Verbindend für alle vier Kommunikationsräume ist die Tatsache, dass in allen Bereichen Menschen als Handelnde aktiv involviert sind. Sobald nämlich Medien produziert, vertrieben, verbreitet und konsumiert werden, werden sie zu einem gesellschaftlichen Phänomen in permanentem Wandel.

Diese Systematisierung von möglichen Fragestellungen soll dazu dienen, den Stummfilm *FROM THE MANGER TO THE CROSS* zu diskutieren und damit auch wieder auf die Passionsgeschichte im Film zurückzukommen.

## Kommunikationsräume in FROM THE MANGER TO THE CROSS im Modell

### Produktions-, Distributionsraum und institutioneller Rahmen

Wie der Produktions- und Distributionsraum sowie der institutionelle Rahmen einen Film, seine filmische Repräsentationsform und die Rezeption grundlegend beeinflussen, kann am Beispiel von FROM THE MANGER TO THE CROSS vielfältig aufgezeigt werden.<sup>5</sup> Als Olcott mit den Dreharbeiten für FROM THE MANGER TO THE CROSS anfang, war die New Yorker Produktionsfirma Kalem schon dafür bekannt, an Originalschauplätzen und vor allem mit Nebendarstellern und Statisten, die oftmals vor Ort ausgesucht wurden, zu drehen. Dieses Vorgehen basierte nicht etwa auf einer künstlerischen, sondern einzig auf einer finanziellen Entscheidung, da die Kalem Company über keine Mittel für den Kauf oder Bau eines Studios verfügte.<sup>6</sup> Zuerst verlegte die Filmcrew ihre Drehorte in benachbarte Staaten wie New Jersey, Connecticut und New York State. Schließlich zog sie in den Wintermonaten in Richtung Süden, nach Florida, um der Kälte zu entgehen und weiterhin ihre Filme drehen zu können. Bald schon dehnte Kalem ihre Reisen als erste Produktionsfirma der Filmgeschichte ins Ausland, nach Irland, aus.

Das Drehen an Originalschauplätzen beeinflusste den Film und dessen Rezeption grundlegend. Die Produktionsfirma verschaffte sich als berühmteste reisende Filmproduktion den Ruf, authentische Geschichten zu erzählen. Dafür sorgte auch die Strategie, mit vor Ort angeheuerten Laien zu arbeiten, die den Eindruck von Authentizität noch verstärkten. Gerade die in Irland gedrehten Filme hatten irische Immigranten in den Vereinigten Staaten als Zielpublikum im Visier, die mit den Filmen ein wenig in ihre Heimat zurückschauen konnten.

Als die Kalem Produktion seinen Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern mitteilte, dass sich das nächste Projekt der Verfilmung von Szenen aus der Bibel annehmen würde, ging sie erst einmal davon aus, dass dabei das Erzählen einer Geschichte nicht im Zentrum stehen werde:

It does not appear that scenarios are at all essential as we do not plan to do anything original but merely to reproduce some of the most famous stories

5 Die Homepage [http://www.sidneyolcott.com/From\\_the\\_Manger.htm](http://www.sidneyolcott.com/From_the_Manger.htm) [01.04.2016] des Filmhistorikers Michel Derrien enthält viele wertvolle Informationen über den Film. Nebst Kritiken kann auch auf das komplette von Kalem produzierte, illustrierte Buch mit Setfotografien und Bibelzitat online zugegriffen werden.

6 Vgl. Gary W. Harner, The Kalem Company, Travel and On-Location Filming. The Forging of an Identity, Film History 10, 2, 1998, 188-209.

in the Bible in simple form on the exact locations where they were supposed to have happened, depending as much on the pictures of the environment as on the dramatic action. I think it is clear that a series of simple Bible stories done in this way would have a tremendous sale the world over.<sup>7</sup>

Sich auf das Erfolgsrezept des Drehs an Originalschauplätzen verlassend, verlangte der Produzent Frank Marion zuerst nicht nach einem Drehbuch. In erster Linie zählte Kalem auf das biblische Vorwissen der potenziellen Zuschauerinnen und Zuschauer und sah dort auch das Erfolgspotenzial einer solchen Produktion. Kalem verfolgte keine missionarischen Zwecke, sondern hatte unter anderem den finanziellen Erfolg im Blick.<sup>8</sup> Über die abenteuerlichen Seiten der Außendreharbeiten in fernen Ländern wurde in Zeitungsartikeln und kurzen Filmreportagen berichtet. Im Sinne eines Making-ofs wurde damit das Publikum auf die Produktion aufmerksam und neugierig gemacht.

Für *FROM THE MANGER TO THE CROSS* wurden, anstelle der üblichen drei Filmrollen, fünf bis sechs Rollen verwendet. Dies stellte für diese Zeit eine für den Spielfilm noch nie dagewesene Länge von 71 Minuten dar. Ebenso entschied man sich dazu, die Außenaufnahmen mit für den Film hergestellten Bühnenbauten zu ergänzen, in der Hoffnung, damit die Geschichte kohärenter erzählen zu können. Ebenso wurden Kostüme genäht, die, wie auch das Bühnenbild, eine verblüffende Ähnlichkeit mit den Gemälden des Malers James Tissot aufweisen. Tissot, ein zum Katholizismus konvertierter Franzose, illustrierte ausgewählte Szenen aus dem Neuen Testament und ergänzte sie mit Bibelzitatens. Die Bilder und Texte wurden 1896/1897 unter dem Titel *La vie de notre Seigneur Jésus-Christ* in Frankreich in einem kostbaren Buchdruck veröffentlicht. Das Werk war kurz darauf auch in Großbritannien und den Vereinigten Staaten auf Englisch erhältlich.<sup>9</sup> Kalem's Referenz ging sogar so weit, dass sie oftmals die gleichen Texte wie bei Tissot verwendeten.<sup>10</sup> Nur

7 Robert S. Birchard, Kalem Company. Manufacturers of Moving Picture Films, *American Cinematographer* 8, 1984, zitiert in Hamer, *The Kalem Company*. 1998, 193.

8 Vgl. Birchard, *Kalem Company*. 1998, 197.

9 Vgl. Herbert Reynolds, *From the Palette to the Screen. The Tissot Bible as Sourcebook for FROM THE MANGER TO THE CROSS*, in: Roland Cosandey / André Gaudreault / Tom Gunning (Hg.), *Une invention du diable? Cinéma des premiers temps et religion. An Invention of the Devil? Religion and Early Cinema*, Québec / Lausanne: Les Presses de l'Université Laval / Editions Payot 1992, 275-310.

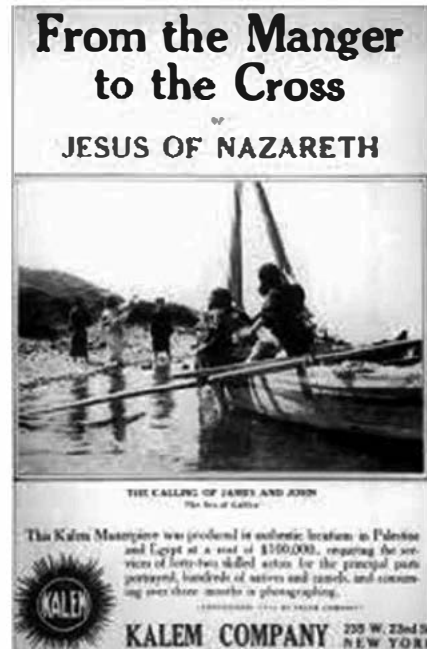
10 Kalem drehte sogar den Tissotschen Illustrationen folgend einzelne Szenen für ein ausschließlich katholisches Publikum, die je nach Bedarf ergänzt oder weggelassen werden konnten, wie Reynolds festhält: «Several eccentricities in the film can be traced to Tissot. One or two apocryphal events occur along Kalem's Via Dolorosa by virtue of Tissot's inclusion of them (IV, 157, 160-161); though neither receives Gospel verification, each is honored in Roman Catholic tradition: Jesus' meeting with

gerade 20 von den gesamt 90 Szenen des Films verweisen nicht auf Illustrationen von Tissot.<sup>11</sup>

Eine weitere Besonderheit in Bezug auf das Drehbuch zeichnet FROM THE MANGER TO CROSS zudem aus: Der Film basiert trotz anfänglicher Bedenken, ob dies überhaupt nötig sei, auf einem der ersten vollumfänglich entwickelten amerikanischen Drehbücher (Gene Gauthier), das von der Produktionsfirma auch als Werbung für den Film veröffentlicht und vertrieben wurde (Abb. 3).

Gauthier war schon als Drehbuchautorin von BEN HUR (Harry T. Morey / Sidney Olcott / Frank Rose, US 1907) bekannt, einem Film, der auch von Kalem produziert worden war. Die Drehbuchautorin wurde aber nicht nur hinter der Kamera engagiert, sondern spielte in FROM THE MANGER TO CROSS in der Rolle der Maria auch mit.

Das Drehen an Originalschauplätzen, der Bezug zu den Gemälden von Tissot und eine solide Drehbuchvorlage von Gauthier zahlten sich schließlich aus: Der Film wurde zum Erfolg und spielte das 40-fache der Produktionskosten wieder ein.<sup>12</sup> In der Zeitschrift Motography wurde am 1.



3 Das Titelbild des Drehbuchs von FROM THE MANGER TO CROSS ist mit folgendem Kommentar versehen: «This Kalem Masterpiece was produced in authentic locations in Palestine and Egypt at a cost of \$100,000, requiring the services of forty-two skilled actors for the principal parts portrayed, hundreds of natives and camels, and consuming over three months in photographing.»<sup>12</sup>

his mother (shot 94) and Saint Veronica's Veil (shot 96), the latter copyrighted by Kalem with an eye to exclusively Catholic audiences but distributed in prints of the film only upon request», Reynolds, From the Palette to the Screen, 1992, 281.

11 Vgl. Reynolds, From the Palette to the Screen, 1992, 282. James Tissot wird im Abspann des Films nur als Vorbild für die Kostüme zusammen mit dem Bühnenbildner erwähnt.

12 Patrick Loughney, From RIP VAN WINKLE TO JESUS OF NAZARETH. Thoughts on the Origins of the American Screenplay, Film History 9, 3, 1997, in: <http://www.jstor.org/stable/3815182> [01.04.2016].

13 Harner spricht davon, dass der Film zwischen 20'000 USD und 25'000 USD gekostet

März 1913 der Film gemäß der Kalem Produktionsstrategie mit viel Enthusiasmus mittels einer ganzseitigen Anzeige mit folgendem Text beworben:

A reverent motion-picture life story of Jesus of Nazareth, produced at tremendous expense and with painstaking care, in authentic location in Palestine and Egypt. A film that is destined to be more far-reaching than the Bible in telling the story of the perfect life and supreme sacrifice of the Saviour, in all countries and to all peoples.<sup>14</sup>

Die Anzeige verweist auch darauf, wie die Kalem Produktion wahrgenommen und zu einem Erfolg werden sollte. Nicht nur die Authentizität der Schauplätze spielte eine zentrale Rolle, sondern auch der finanzielle Produktionsaufwand wird hervorgehoben. Denn der Film durfte wegen des biblischen Themas keinesfalls «billig» wirken. Sondern er sollte im doppelten Sinne – bezüglich aufwändigen Produktionskosten und Einsatz der Filmcrew – die Schmerzgrenze aller Beteiligten überschreiten.

Hinzu kommt, dass die Produktion in Konkurrenz zu den damals beliebten Passionsspielen, wie der Oberammergauer Inszenierung, stand. Doch sie nutzte eine wesentliche Eigenschaft des Films aus: Man konnte den Leuten im Kino als *armchair traveller* die weite Welt zeigen, die sie mit großer Wahrscheinlichkeit 1912 nie bereisen würden. Die Reise nach Jerusalem war dank *FROM THE MANGER TO CROSS* ab diesem Zeitpunkt im Kino erlebbar.

### Raum der Repräsentation

Im Folgenden werde ich hauptsächlich auf die Darstellung der Passionsgeschichte in *FROM THE MANGER TO CROSS* eingehen, die den letzten Teil des Filmes ausmacht. In der ursprünglichen Fassung fehlte der Auferstehungsteil. Er wurde jedoch im Nachhinein ergänzt.<sup>15</sup>

Die hier vorgenommene Analyse der Passionssequenz fragt nach deren Hervorhebungen und Auslassungen, nach Verdichtungen und Ergänzungen in der filmischen Narration. Der Stummfilm weist allein durch die Verwendung von Zwischentiteln, die die Szenen jeweils unterbrechen, und der im klassischen Sinne fehlenden Montage, Parallelen zu einem Bilderbuch mit verschiedenen Kapiteln auf. Doch auch ein Bilderbuch muss seine

habe. Diese Zahl steht im Widerspruch zu den Angaben von Kalem selber, die auf der Titelseite des Drehbuchs zu lesen sind. Vgl. Harner; *The Kalem Company*, 1998, 198.

<sup>14</sup> Zitiert in Harner, *The Kalem Company*, 1998, 198.

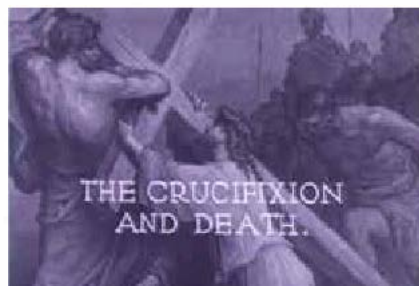
<sup>15</sup> Vgl. Reynolds, *From the Palette to the Screen*, 1992, 277.

Geschichte trotz der großen Lücken zwischen den Bildern erzählen können. Diese Lücken werden im Stummfilm oftmals mittels der Zwischentitel ergänzt.

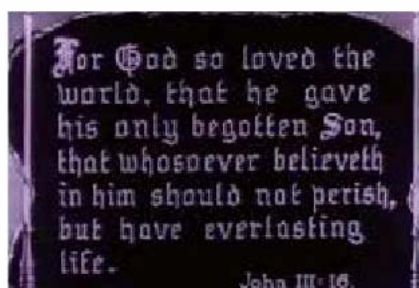
Der ausgewählte Ausschnitt erzeugt eine weitere methodische Herausforderung. Im Vergleich zur Fassung auf YouTube enthält die DVD der Firma Synergy Entertainment, die über Amazon erhältlich ist, eine andere Version des Films. Nicht nur die retrospektiv unterlegte Musik, was aufgrund der Produktionsbedingungen des Stummfilmes nachvollziehbar ist, unterscheidet sich, sondern auch die Tableaus weichen in den zwei Versionen teilweise wesentlich voneinander ab. Sie divergieren in den Zwischentiteln, den Bildausschnitten, den Farben und der Wahl der Filter. Letzteres

kann sowohl auf die Kamera beim Dreh als auch auf das Negativ oder auf die Vorführung, bei der manchmal auch Filter eingesetzt wurden, zurückgeführt werden.<sup>16</sup> In der folgenden Diskussion der Passionssequenz stütze ich mich auf die Fassung, die auf YouTube erhältlich ist und gemäß Abspann von der Firma Film Preservation Associates im Jahr 1994 vertrieben wurde. Diese Version ist von besserer Qualität als diejenige der oben genannten DVD.<sup>17</sup>

Der Film ist in fünf Kapitel aufgeteilt. Das fünfte wird im letzten Viertel des Films mit dem Zwischentitel «Crucifixion and Death» angekündigt. Es wird mit einem Gemälde, auf dem Jesus das Kreuz tragend dargestellt ist, eröffnet (Abb. 4) und mit dem Tod Jesu am Kreuz beendet. Diese Szene ist mit der Schrifttafel «For God so loved the world, that he gave his only begotten Son, that whosoever believeth in him should not perish, but have everlasting life. John III: 16.», einem Zitat aus der St. James Bible, verbunden (Abb. 5).



4 FROM THE MANGER TO THE CROSS, 00:55:55



5 FROM THE MANGER TO THE CROSS, 01:10:00

16 Die Szene wurde in Jerusalem an der Via Dolorosa gedreht. Die Statisten in dieser Szene waren Bewohner aus Jerusalem, oftmals Araber. Es gab Missstimmigkeiten beim Dreh, da sich die vor Ort angeheuerten Darsteller unterbezahlt fühlten. Dies führte dann auch dazu, dass die Produktion bald abgebrochen wurde.

17 <https://www.youtube.com/watch?v=wy-81BMLA4> [05.12.2016].



6 FROM THE MANGER TO THE CROSS,  
01:01:26



7 FROM THE MANGER TO THE CROSS,  
01:02:22



8 FROM THE MANGER TO THE CROSS,  
01:04:16

Gemäß dem Filmhistoriker Charles Keil verweigert der Film ästhetisch die damaligen stilistischen Möglichkeiten. Er spricht deshalb von einer «stylistic retardation»<sup>18</sup>, die jedoch einer bewussten Entscheidung der Regie folgte. Zu dieser Zeit ging es Filmschaffenden darum, kulturell und religiös festgelegte Wesenszüge der Christusfigur wiederzugeben und nicht – ausgehend von diesem Vorwissen – eine eigene filmische Adaption zu gestalten. Vor allem die Jesus-Figur würde gemäß Keil in Form einer «Leerstelle» wiedergegeben, um mögliche unpassende Darstellungen zu verhindern. Die Inszenierung konzentriert sich deshalb vor allem auf ihre Umgebung: «FROM THE MANGER TO THE CROSS describes a journey without a subject, thereby mirroring the film's passage through authentic locales, all the while keeping the agent whose existence motivates this passage at one remove.»<sup>19</sup> Keils Beobachtung der abwesenden Jesus-Figur trifft gerade nicht auf den Teil der Passion zu, die, wie er auch selber festhält, im Vergleich zum gesamten Werk keine «selection of pivotal episodes»<sup>20</sup> darstellt.

Die Sequenzen mit Jesus vor Pontius Pilatus und jene am Kreuz weisen Tendenzen auf, eine Charakterpsychologie und narrative Struktur zu ent-

18 Charles Keil, FROM THE MANGER TO THE CROSS. The New Testament Narrative and the Question of Stylistic Retardation, in: Cosandey/Gaudreault/Gunning (Hg.), Une invention diabolique?, 1992, 112–120, hier 112.

19 Keil, FROM THE MANGER TO THE CROSS, 1992, 115.

20 Keil, FROM THE MANGER TO THE CROSS, 1992, 118.

wickeln. Dadurch unterstützen sie die Möglichkeit, sich Teile der Passionsgeschichte in der Rezeption anzueignen. In den einzelnen Tableaus werden Stationen der Passionsgeschichte nachgestellt, die nachfolgend chronologisch aufgeführt werden: Zuerst wird gezeigt, wie Jesus die Dornenkrone aufgesetzt und ein roter Mantel angezogen wird (Abb. 6), anschließend wird er ausgepeitscht (Abb. 7). Pontius Pilatus übergibt Jesus dem Volk und, nachdem er seine Hände (in Unschuld) gewaschen hat, wird Jesus vom Volk verhöhnt (Abb. 8).

Jesus schreitet die Via Dolorosa hinauf (Abb. 9) und bricht unter dem Kreuz zusammen (Abb. 10). Schließlich begegnet er seiner Mutter (Abb. 11). In der entsprechenden Schrifttafel wird festgehalten: «And they compel one Simon a Tyrenian ... to bear his cross. Mark XVB: 21» was eine weitere Station auf dem Kreuzweg darstellt.

Frauen schauen von weitem dem Geschehen zu (Abb. 12). Jesus wird ans Kreuz genagelt (Abb. 13). Die Wachen streiten und würfeln um die Kleider (Abb. 14), Jesus hängt am Kreuz (Abb. 15) und es wird ihm ein Schwamm mit Essig an einem Stab gereicht (Abb. 16), Maria trauert am Kreuz um ihren Sohn (Abb. 17), das Erdbeben ereignet sich (Abb. 18), Jesus atmet seine letzten Züge (Abb. 19), bis er schließlich stirbt (Abb. 20).

Die Tableaus der Passion zeigen sowohl Parallelen als auch Unterschiede zu traditionellen Kreuzwegstationen auf, wie sie in Kirchen und auf Kreuzwegen dargestellt werden. Im Unterschied zu gängigen Kreuzwegbildern, handelt es sich bei den stummen Tableaus eben um bewegte Bilder. Sie wurden tatsächlich an der Via Dolorosa sowie auf dem Hügel



9 FROM THE MANGER TO THE CROSS,  
01:04:59



10 FROM THE MANGER TO THE CROSS,  
01:05:18



11 FROM THE MANGER TO THE CROSS,  
01:05:48



12 FROM THE MANGER TO THE CROSS,  
01:06:41



13 FROM THE MANGER TO THE CROSS,  
01:07:14



14 FROM THE MANGER TO THE CROSS,  
01:07:36



15 FROM THE MANGER TO THE CROSS,  
01:08:02

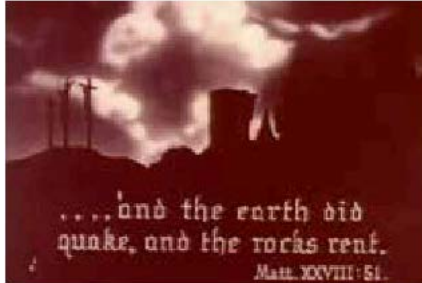


16 FROM THE MANGER TO THE CROSS,  
01:08:28



17 FROM THE MANGER TO THE CROSS,  
01:08:52

Golgatha gedreht und weisen damit eine dokumentarische Authentizität auf. Auch kommt in der vorliegenden filmischen Passionsgeschichte das Erdbeben vor, was in den traditionellen Kreuzwegen jeweils nicht der Fall ist. Der Film nimmt also einige Darstellungskonventionen der Kreuzwegbilder auf und baut ihre filmische Qualität zusätzlich aus. Denn die Darstellungen vom Leidensweg Christi waren schon immer Bildabfolgen, die ein kontinuierliches Raum- und Zeitgeschehen festhalten und damit Parallelen zur filmischen Montage aufweisen. Darüber hinaus erleben die Gläubigen,



18 FROM THE MANGER TO THE CROSS,  
01:09:10



19 FROM THE MANGER TO THE CROSS,  
01:09:42



20 FROM THE MANGER TO THE CROSS,  
01:09:52

während sie einen Kreuzweg abschreiten und die Bilder in einer vorgegebenen Reihenfolge betrachten, die Passion ebenso in Bewegung, die allerdings individuell gestaltet wird. Die Betrachtenden können das Tempo, den Blickwinkel und den Ausschnitt selber bestimmen. Im Gegensatz dazu sind diese Parameter bei der Filmvisionierung im Kino vorgegeben.<sup>21</sup>

Dieser kurze Vergleich zeigt, dass die Inszenierung der Passionsgeschichte in FROM THE MANGER TO THE CROSS an die Darstellungstradition der Kreuzwegbilder angelehnt ist und ihre filmischen Qualitäten aufnimmt und zusätzlich noch verstärkt. Denn die filmische Umsetzung bringt eine zeitliche und räumliche Dimension hinzu, die mittels der Montage noch intensiviert wird. Die Dynamik dieser raumzeitlichen Kontinuität ermöglicht den Zuschauerinnen und Zuschauern sich in die Geschichte oder in die einzelnen Szenen im wahrsten Sinne des Wortes hineinzusetzen und Teil der Erzählung zu werden, die sich vor ihren Augen abspielt, was ein weiterer relevanter Aspekt der Wirkungsweise der filmischen Rezeption darstellt.

21 Ich danke Natalie Fritz für diese Ergänzung und die kritische Begutachtung dieses Vergleichs durch Daria Pezzoli-Olgiati.

## Der Raum der Medienrezeption anhand von PREMIÈRE PASSION

Um den Raum der Medienrezeption zu diskutieren, greife ich auf den zu Beginn dieses Aufsatzes bereits eingeführten Dokumentarfilm Philippe Barons aus dem Jahr 2010 zurück. Es handelt sich um eine spezifische Form der Rezeption, mit der die Vielfalt von Rezeptionsräumen exemplarisch aufgezeigt werden kann. Der Dokumentarfilm geht auf den Produktionskontext von *FROM THE MANGER TO THE CROSS* ein, indem der Filmemacher mit Filmhistorikern über den Film spricht und dazu selber nach Israel reist, um sich den Spuren des Films in Archiven, an den Originaldrehorten und im Gespräch mit Einheimischen anzunähern.

Bemerkenswert an diesem Dokumentarfilm ist, dass er unter Einbezug von Experten und Zeitzeugen dem Stummfilm und dessen Dreharbeiten möglichst nahekommen möchte, ein Vorgehen, das auffällige Parallelen mit Olcotts Idee des Drehens an Originalschauplätzen aufweist. Baron folgt den Dreharbeiten des Stummfilms auf der Suche nach Originaldrehorten chronologisch. Damit nimmt der Regisseur die Produktionsstrategie Olcotts auf, dem es, um möglichst authentisch zu wirken, wichtig gewesen war, den Film in chronologischer Reihenfolge zu drehen. Dabei nähert sich der Dokumentarfilm, ob gewollt oder nicht, gleichzeitig einer mehrschichtigen historischen Realität an und rekonstruiert sie in der dokumentarischen Narration.<sup>22</sup> Einerseits werden die Ereignisse während den Dreharbeiten von Sidney Olcott und seiner Truppe anhand von (audio-)visuellem Archivmaterial wie Fotos, Filmclips und Presseberichten rekonstruiert, andererseits wird indirekt erneut der Bezug zur Passionsgeschichte hergestellt, indem zum Beispiel gleich während des Vorspanns die gängige religiöse Praxis, das Kreuz durch die Via Dolorosa in Jerusalem hochzutragen, gezeigt wird. Es werden sowohl Darsteller, die als Jesus verkleidet sind (Abb. 21), als auch nicht kostümierte Pilgerinnen und Pilger mit und ohne Kreuz während dem Osterwochenende gefilmt (Abb. 22). Diese Szenerie wird zu einem späteren Zeitpunkt, als Olcotts Dreharbeiten der Passionszene thematisiert werden, nochmals gezeigt.

Eine weitere Ebene der Narration arbeitet mit unterschiedlichen Bildquellen, die die Passionsgeschichte zeigen. Footage aus *FROM THE MANGER*

<sup>22</sup> Die Antwort auf die Frage, was ein Dokumentarfilm sei, beschreibt Patricia Aufderheide treffend wie folgt: «A simple answer might be: a movie about real life. And that is precisely the problem: documentaries are about real life: they are not real life. They are not even windows onto real life. They are portraits of real life, using real life as their raw material, constructed by artists and technicians who make myriad decisions about what story to tell to whom, and for what purpose.» Patricia Aufderheide, *Documentary Film. A Very Short Introduction*, New York: Oxford University Press 2007, 2.

TO THE CROSS wird ebenso eingebildet wie Passionsgemälde aus der europäischen Kunstgeschichte und Filmstills aus anderen Passionsfilmen. Doch wird nicht nur mit Bildquellen gearbeitet, sondern auch mit dem Ton: Während des ganzen Films werden immer wieder Ausschnitte aus dem Tagebuch der Maria-Darstellerin und Drehbuchautorin Gene Gauthier vorgelesen, das sie während der Dreharbeiten schrieb. Das Tagebuch wird als zentrale Quelle zur filmhistorischen Rekonstruktion verwendet.

Insgesamt kombiniert der Dokumentarfilm also drei Erzählebenen: jene der Dreharbeiten des Stummfilms (Gauthiers Tagebuch), jene des Stummfilms (1912) selbst und dann jene des Dokumentarfilms (2005). Um zu zeigen, wie dies geschieht, werde ich im Folgenden zwei Sequenzen kurz analysieren. Die Kreuzigungsszene aus FROM THE MANGER TO THE CROSS nimmt dabei eine wichtige Rolle ein und entsprechend liest eine Frauenstimme im Off aus Gauthiers Tagebuch vor. Sie beschreibt den Dreh der Kreuzigungsszene wie folgt (00:39:09–00:39:29):

Partout une foule de curieux se pressait pour assister au passage de la procession. Les religieuses du Couvent Sainte Véronique se jetèrent au sol en pleurant. La mère supérieure est restée près de moi toute la journée. Pour elle, j'étais la Vierge Marie.

Gauthier hebt die emotionale Verdichtung während des Drehs der Passionssequenz hervor, die zum Höhepunkt der Dreharbeiten werden sollte. Die Darstellerinnen und Darsteller, die Statistinnen und Statisten, die Schaulustigen und beteiligten Filmleute schrieben dem Schauspiel und der Inszenierung ein hohes Maß an Authentizität und Attraktion zu: «Le jour de la crucifixion toute Jérusalem était là» kommentiert die Männerstimme. Die Inszenierung für die Kamera wurde als so wahrhaftig wahrgenommen, dass von einem Spiel im Spiel gesprochen werden kann: Einerseits fand die Szene für die Anwesenden live statt und andererseits wurde sie auch noch gefilmt.



21 PREMIÈRE PASSION, 00:01:33



22 PREMIÈRE PASSION, 00:39:13



23 PREMIÈRE PASSION, 00:17:36



24 PREMIÈRE PASSION, 00:18:03

Um zu zeigen, wie der Dokumentarfilm die drei Erzählebenen kombiniert, werde ich im Folgenden die Sequenz, in welcher der Regisseur einen Fotoverkäufer in Jerusalem trifft, der auf historische Fotografien von Israel spezialisiert ist, kurz analysieren. Baron führt dem Einheimischen einen Filmausschnitt des Stummfilms vor, der die Geschichte von Lazarus und dessen Grab zeigt (Abb. 23).

Dabei spielt sich folgender Dialog ab:

FOTOVERKÄUFER: «The good thing is, they went to the real places to take the pictures. Not that anywhere!»

*Baron und der Fotoverkäufer schauen nochmals auf das Standbild.*

FOTOVERKÄUFER: «This is in Bethany<sup>23</sup>, this is Lazarus tomb, you can see it in the movies it's the same door.»

BARON: «The man is a Bedouin?»

FOTOVERKÄUFER: «Local Arab. The people of Bethany looked like that.»

Mit Stolz zeigt der Verkäufer eine alte Fotografie aus seinem eigenen Archiv (Abb. 24), die aus der Zeit der Dreharbeiten von *FROM THE MANGER TO THE CROSS* stammt. Er erklärt, dass es sich beim darauf abgebildeten Grab von Lazarus um den gleichen Ort wie im Film handelt. Der Verkäufer unterstützt damit die dokumentarische Perspektive, die aufzeigt, dass die Drehorte des Stummfilms mit den vermuteten Orten des historisch-biblischen Narrativs übereinstimmen. Die Strategie des sowohl bildlichen oder fotografischen als auch mittels Augenzeugen erbrachten Beweises, dass die Crew tatsächlich vor Ort gedreht hat, wiederholt sich mehrere Male. Dies geschieht sowohl in Bezug auf die Orte der biblischen Erzählung, als auch mittels Reiseberichte der Olcottsches Filmcrew. So blickte zum Beispiel die Filmcrew auf ihrer Überfahrt nach Israel vom Schiff aus auf Jaffa und filmte diesen Anblick (Abb. 25) im Sinne eines frühen Making-of. Baron filmte die gleiche Sicht auf Jaffa und vergleicht damit seine eigene Reise

23 Heute liegt die Stadt in der Westbank und heißt Al-Eizariya.

25 PREMIÈRE PASSION,  
00:08:23



26 PREMIÈRE PASSION,  
00:08:26



nach Israel mit derjenigen der Stummfilmcrew (Abb. 26). Die Aufnahme von Baron folgt dann auch in direktem Anschluss an jene Bilder aus der Footage der Drehreportage über den Stummfilm.

Diese kurze Analyse unterscheidet zusammengefasst fünf Rezeptionsebenen des Stummfilms in PREMIÈRE PASSION. Der Film basiert erstens auf der Reise des Regisseurs Philippe Baron zu den Originalschauplätzen der Dreharbeiten des Stummfilms FROM THE MANGER TO THE CROSS. Zweitens zeigt der Dokumentarfilm auf, im Sinne eines Films im Film, dass Olcott mit seinem Stummfilm in Bezug auf die Schauplätze möglichst viel Übereinstimmung zwischen den überlieferten historisch-biblischen Orten und der Inszenierung herzustellen versuchte. Gene Gauthiers Tagebuchauszüge im Kommentar zeigen zudem eine dritte Ebene auf. Gauthier erzählt vom Verschmelzen der Schauspielerinnen und Schauspieler mit den gespielten Szenen als eine spezifische Form der Wahrhaftig- und Unmittelbarkeit zwischen der Interpretation der Figuren, der Passionsgeschichte und dem Dargestellten, sprich dem Spiel selber. Geschichte, Interpretation und Darstellung werden in Gauthiers Kommentar und individueller Rezeption der Dreharbeiten zu einer Einheit. Die an die Tissot Bibelillustrationen angelehnten Bühnenbilder stellen die vierte Rezeptionsebene dar, die via Stummfilm wie-

derum in den Dokumentarfilm gelangt. Am Ende schließt sich der Kreis der dokumentarischen Erzählung und kehrt zur Szenerie der Eröffnungssequenz zurück, in der die Pilger in Jerusalem ernsthaft und bewegt ein geschultertes Kreuz die Via Dolorosa hochtragen. Hier handelt es sich um eine Rezeptionsebene der Passionsgeschichte, die sich nicht direkt auf den Stummfilm bezieht. Der Film endet jedoch im Sinne eines filmischen *da capo* mit einer weiteren gefilmten, fünften Rezeptionsebene. Es werden die Zuschauer und Zuschauerinnen gezeigt, die sich in einer zum Kino umfunktionierten Kirche im heutigen Frankreich in die Reihen setzen, um der Aufführung von Olcotts Film beizuwohnen. Der Organist wird dabei gefilmt, wie er den Film musikalisch untermalt. Neben der Tastatur der Orgel steht ein kleiner Bildschirm, auf dem *FROM THE MANGER TO THE CROSS* abgespielt wird.

Diese fünf Rezeptionsebenen, die in der Narration von *PREMIÈRE PASSION* miteinander verwoben sind, zeigen auf, dass einerseits auch der Produktionsraum von *FROM THE MANGER TO THE CROSS* bereits in vielfältiger Weise als Rezeptionsraum der Passion fungiert, und dass es sich andererseits bei Barons Dokumentarfilm um die filmische Rezeption eines reichhaltigen Illustrations- und Filmbildreservoirs des Passionsnarrativs handelt. Mit dem Verweis auf diesen doppelten Rezeptionsverlauf sei nochmals verdeutlicht, dass die Räume des semio-pragmatischen Kommunikationsmodells keinesfalls linear zu verstehen sind, sondern auf ihre gegenseitigen Wechselwirkungen hin erfasst werden sollen.

## Die Passion als Interaktionsfeld von Film und Religion

*FROM THE MANGER TO THE CROSS* und seine Produktions-, Distributions-, Repräsentations- sowie Rezeptionsräume zeigen auf, wie vielschichtig die Interaktionen von Film und Religion aus einer religionswissenschaftlichen Perspektive sein können. Religiöse Narrative werden dabei auf unterschiedlichen Ebenen vermittelt, rezipiert und dadurch auch verändert.

Die behandelten Werke heben hervor, wie nicht nur religiöse Institutionen, sondern auch Filmschaffende Prozesse der Produktion, Repräsentation, Rezeption und Verbreitung von Religion regulieren. Das Verhältnis von Film und Religion erfasst aber auch filmische Erzählungen der Welt und über die Welt, die eine quasi mythologische Grundlage und Orientierungshilfe darstellen können, um an dieser Stelle eine Analogie zur Religionsdefinition von Clifford Geertz herzustellen.<sup>24</sup> John Lyden diskutiert auf

24 Clifford Geertz, *Religion as a Cultural System*, (Erstausgabe 1966), in: ders., *The Interpretation of Cultures. Selected Essays*, New York: Basic Books 1973, 87–125.

der Basis von Geertz das Verhältnis von Film und Religion in *Film and Religion. Myths, Moral, and Rituals* (2003) ausführlich. Er geht davon aus, dass, wenn Religion gemäß der Geertzschen Definition mit Film verglichen wird, der Film dann genauso wie Religion eine weltliche mit einer religiösen Weltsicht verbindet. Der Film stellt also Modelle von und für die Realität dar. Des Weiteren drücken beide eine Weltsicht oder Mythologie und ein Ethos im Sinne eines Werturteilssystems aus, wie die Welt wirklich ist und eben auch wie sie sein sollte.<sup>25</sup>

Darüber hinaus demonstrieren beide Filme, wie das Passionsnarrativ durch verschiedene Zeiten und (Kino- und) Medienkulturen adaptiert und transformiert wird: Gleichzeitig mit den Variationen der narrativen Repräsentation und mit seiner audiovisuellen Mediatisierung,<sup>26</sup> verändern sich die Rezeption und das Zielpublikum und umgekehrt, denn auch das Zielpublikum verändert die Darstellungen des Passionsnarrativs. Demnach kann gesagt werden, dass die filmische Passion einen interaktiven Raum religiöser Kommunikation eröffnet: Die Rezeption besteht in diesem Fall aus der aktiven Teilnahme an Ereignissen, die innerhalb einer Geschichte, dem Film, stattfinden. Deshalb kann die filmische Passionsgeschichte auch als religiöse Praxis verstanden werden, bei der religiöse Identitätsprozesse, im Sinne des Aushandelns von Zugehörigkeiten und Abgrenzungen,<sup>27</sup> unterstützt werden und stattfinden können. In diesem Sinne erweitern filmische Adaptionen der Passion das kulturelle Feld des Leidens- und Sterbemotivs und halten es in der Gesellschaft präsent. Der Leidensweg Jesu hat sich auf diese Weise zu einem vielseitigen und vieldeutigen, medialen Motiv nicht nur im Spielfilm, sondern, wie aufgezeigt, sogar in einem Dokumentarfilm entwickelt.

25 Vgl. John C. Lyden, *Film as Religion. Myths, Moral, and Rituals*. London/ New York: New York University Press 2003, 11–36, 48–55.

26 Vgl. Stig Hjarvard, *The Mediatization of Religion*. *Theorising Religion, Media and Social Change*, in: *Culture and Religion. An Interdisciplinary Journal* 12, 2 2011, 119–135.

27 Siehe Stuart Hall, *Cultural Identity and Cinematic Representation*, *Framework* 36, 1989, 386–397; Monika Glavac / Marie-Therese Mäder, *Dokumentarfilme als Kommunikationsräume religiöser Identitäten*, in: Kerstin Radde-Antweiler / Anke Offerhaus (Hg.), *Multiple Media – Multiple Religions? Facetten der Transformation von Medien und Religion*, Wiesbaden: VS Verlag 2017.