

Von Don Camillo zu Frei

Autor(en): **Eichenberger, Ambros**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Zoom : Zeitschrift für Film**

Band (Jahr): **38 (1986)**

Heft 24

PDF erstellt am: **15.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-931393>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ambros
Eichenberger

Von Don Camillo zu Frei Tito

Filme wie «The Lamb», «The Mission», «Der Name der Rose» und andere in jüngster Zeit haben als «Helden» Priester und Mönche. Ob in der Vergangenheit oder in der Gegenwart spielend, transportieren diese Werke keineswegs nur «klerikale» Insider-Geschichten, sondern setzen sich, mehr oder weniger ausgeprägt, mit höchst aktuellen Themen in Kirche und Gesellschaft auseinander. In seinem Beitrag versucht Ambros Eichenberger einen «Tour d'horizon» über einige einschlägige Werke der letzten Jahre.

Wie das Theater und die Literatur hat auch das Medium Film immer wieder (seine) Bilder vom höheren und niederen Klerus, von Mönchen und Nonnen einer breiten Öffentlichkeit gegenüber zur Darstellung gebracht. Erstaunlich ist, dass dieses Thema, trotz Priestermangel und zunehmender Entfremdung zwischen kirchlichem und modernem gesellschaftlichem Leben, bis heute offensichtlich nichts von seiner Aktualität verloren hat. Wenn dabei eindeutig eine Schlagseite zum Katholischen hin festzustellen ist, mag der Umstand mit den äusseren

Erscheinungsformen und dem zeremoniellen Reichtum, auch dem farblichen von entsprechenden Kulthandlungen, zu erklären sein. Daneben haben gewisse Elemente der Lebensform, vorab das Zölibatgesetz und die Verpflichtung zur Einhaltung des Beichtgeheimnisses, allemal Stoff für pikante Pfarrer-Geschichten abgegeben. Gelegentlich schossen sie derart massiv ins Kraut, dass eine Tagung von kirchlichen Fachstellen Ende der sechziger Jahre sich dazu veranlasst fühlte, diesen filmischen «Reizfiguren» den «wirklichen Priester und die wirkliche Nonne» gegenüberzustellen (Akademie Stuttgart-Hohenheim, 1967).

Die Filmgeschichte hat aber nicht nur derartige «Reizbilder», sondern auch eine ganze Reihe von priesterlichen «Leitbildern» vorzuweisen. Wer von uns älteren Semestern könnte sich beispielsweise nicht mehr an die grossen, «klassischen» Priester-Filme «*The Fugitive*» (1947) von John Ford, «*Monsieur Vincent*» (1947) von Maurice Cloche, «*Dieu a besoin des hommes*» (1950) von Jean Delannoy, «*Le Défroqué*» (1954) von Léo Joannon und andere erinnern. Sie hatten ihre beachtliche Breiten- und Tiefenwirkung nicht nur hervorragenden Schauspielern, wie zum Beispiel Henry Fonda oder Pierre Fresnay, zu verdanken, sondern lebten auch von den darzustellenden geistlichen Sachverhalten und Inhalten her. Am tiefsten wurden diese wohl von Robert Bresson in seinem «*Le journal d'un curé de campagne*» (1951) nach dem gleichnamigen Roman von Georges Bernanos erfasst, denn die Zeichnung der seelsorgerischen «Karriere» des jungen Pfarrers von Ambricourt macht etwas von der inneren Geschichte mit dem Anruf der Gnade und den ihr widerstrebenden Anfechtungen wahrnehmbar.

Wem diese von Zweifeln an ihren menschlichen und priesterlichen Zulänglichkeiten gequälte Figur aber zu anspruchsvoll und «introvertiert» vorkam, der konnte beim extravertierten, jovialen «Don Camillo» leichtere Kost mit viel (zu viel?) klerikalem Spass und entsprechenden Unterhaltungswerten finden. Die bekannte «Don Camillo»-Reihe mit Fernandel (angeführt von Julien Duviviers «*Le petit monde de Don Camillo*», 1952) ist in den fünfziger Jahren derart erfolgreich gewesen, dass der Italowestern-Schauspieler Terence Hill (eig. Mario Girotti) noch 1983 eine Neuauflage («*Don Camillo*») produzierte. Obschon er seinen populären geistlichen Protagonisten bewusst «priesterlicher» anlegen wollte, ist dieser der alte dynamische Haudegen geblieben, der diesmal womöglich noch mehr mit den Fäusten und mit den Füßen (Fussball) kämpft, statt mit seinen geistigen und geistlichen Gaben: «Keiner haut wie Don Camillo!» fiel der Werbung dazu ein. Aber die abgegriffene Story erschöpfte sich in Äusserlichkeiten, so dass sie kaum mehr jemanden vom Stuhl oder aus dem Schlaf zu reissen vermochte.

Frischer und aktueller, oftmals sogar burlesk, ist indessen Nanni Moretti, ein Vertreter der jüngeren italienischen Regisseurgeneration, mit «*La messa è finita*» (1985) an die Problematik eines heutigen Priesterschicksals herangegangen. Sein sympathischer «Giulio» mit der massgeschneiderten römischen Soutane, vom Regisseur selber gespielt, «haut» niemanden mehr. Er wird vielmehr auf tragikomische Weise – von zwei säkularisierten Zeitgenossen – selbst geschlagen beziehungsweise in einen Brunnen getaucht. Damit soll unter anderem angedeutet werden, dass und wie sich die Zeiten – auch



Die Einsamkeit des Priesters in der Welt: Fernandel als Don Camillo in «Le petit monde de Don Camillo» von Julien Duvivier.

in Italien – geändert haben. Hilf- und Wehrlosigkeit, Verunsicherungen und Krisen, mehr innere als äussere, kennzeichnen allerdings nicht nur diesen jungen Priester, sondern auch die (städtische) Gegenwartsgesellschaft, in der er lebt und die er zu betreuen hat. Da diese aber ganz gut auf seine Dienstleistungen verzichten kann – Eheschliessungen im kinderfreundlichen Italien immer ausgenommen –, fühlt er sich alleingelassen und ergreift die Flucht. Nicht in den Ehestand, wie viele seiner ehemaligen Kursgenossen der 68er Generation, sondern irgendwohin in die Berge oder auf das Land, wo die Menschen den lieben Gott und seine verunsicherten Knechte auch heute noch nötig haben ...

Das Spannungsfeld zwischen gestern und heute, zwischen vorkonziliarem und nachkonziliarem Berufsbild des Seelsorgers und Priesters, christlicher und postchristlicher Moderne (mit den latenten Fragen um Zukunft und Zukunftsgestaltung des Christentums) ist im Film allerdings schon viel früher aufgegriffen worden. Zum Beispiel 1973 mit «*The Catholics*», einer amerikanischen Produktion von Jack Gold, wobei die darin geschilderten Verhältnisse eher an die Auseinandersetzungen um das schweizerische Ecône und den französischen Bischof Lefebvre erinnern. Denn im Mittelpunkt des Geschehens steht eine irische Abtei, die, mit dem Abt an der Spitze, hartnäckig auf der ausschliesslichen Zelebration der lateinischen Messe beharrt.

Dialogfähiger und versöhnlicher als diese irischen Mönche

bleibt der angepasste ältere und jovialere Pfarrer in «*Mass Appeal*» (1984, ZOOM 9/85), gespielt von Jack Lemmon, einem jungen Nachwuchstheologen gegenüber, der diesem bürgerlichen Christentum, das es allen recht machen will, erheblichen Widerstand und überdurchschnittlichen apostolischen Eifer entgegenstellt. Obschon im Gespräch der beiden amerikanischen Geistlichen einige konflikträchtige aktuelle Fragen, zum Beispiel um die Stellung der Frau in der Kirche oder um die Vertretbarkeit von homosexuellen Priestern, angeschnitten und dann wieder fallengelassen werden, löst sich (fast) alles mit Hilfe des amerikanischen Bedürfnisses nach «happy endings» harmonisch und genüsslich in «christlicher» Minne auf.

Das ist beim englischen Film «*Lamb*» (1985, ZOOM 21/86) von Colin Gregg, der nach der

Vorlage des irischen Schriftstellers Bernard MacLaverly gedreht worden ist, ganz und gar nicht der Fall. Denn dort endet der Versuch des katholischen Schulbruders Sebastian, der einen kleinen, verstossenen Internats-Schützling vor der Lieblosigkeit der Welt «retten» will (Anspielungen auf den Irland-Konflikt sind erkennbar), mit dem gewaltsamen Tod des letzteren im Meer. Theologen werden versucht sein, dieses symbolträchtige Filmende als bitterböse Ironisierung der christlichen Taufe zu interpretieren, die Gemeinschaft und neues Leben verheißt, in Wirklichkeit aber Isolation und Tod zur Folge hat. Ein breiteres Publikum scheint bereit zu sein (ebenso wie die ökumenische Jury in Locarno, die dem Werk ihren Preis verliehen hat, «Lamb» trotz dieses unbiblischen Endes als Parabel für den guten – allerdings auch etwas naiven – Hirten zu akzeptieren, der für das eine Schäflein die andern 99 aus «reiner» Liebe verlässt. Die nähere Beschäftigung mit dem Stoff, vor allem mit der realen Begebenheit, die dieser gut konstruierten Filmgeschichte zugrunde liegt, macht dann aber deutlich, dass – wie der Name Sebastian suggeriert – auch (homo-)erotische Komponenten mit im Spiele sind.

Lehrer in (franziskanischen) Mönchskutten mit rigorosen Moralvorstellungen und entsprechenden (sadistischen) Disziplinierungstechniken zeigt auch der amerikanische Film «Catholic Boys» (1984, ZOOM 13/86) von Michael Dinner. Sowohl die geistlichen Lehrer wie die weltlichen Boys sind aber zu derart klischeehaften Figuren geronnen, dass eine ernsthafte Auseinandersetzung, beispielsweise über christliche Erziehung, weder mit den einen noch mit den anderen möglich wird und in dieser mittelmässigen



Die Autorität (Ian Bannen, links) und der Schulbruder (Liam Neeson): aus «Lamb» von Colin Gregg.

College-Komödie wohl auch gar nicht beabsichtigt ist.

«The Mission» von Roland Joffé (1986, ZOOM 21/86) und «Der Name der Rose» von Jean-Jacques Annaud (1986, ZOOM 21/86) nach dem gleichnamigen Roman von Umberto Eco sind zwei europäische Super-Produktionen, die eine ganze Anzahl von negativen und positiven geistlichen Gestalten (Mönche, Priester, Kardinäle, Dominikaner und Jesuiten) in den Mittelpunkt stellen. Der historische und geographische Kontext der beiden schwelgerischen Bildoperen ist allerdings sehr unterschiedlich. «The Mission» rekonstruiert den «Jesuitenstaat» im Paraguay des 18. Jahrhunderts, und der «Klosterkrimi» von Annaud eine Benediktinerabtei aus dem 14. Jahrhundert,

dem «Herbst des Mittelalters», im Appenin, mit ihrer von Geheimnissen und Tabus belegten Bibliothek.

Trotz dieses unterschiedlichen Kontextes sind den beiden erfolgreichen Publikumsfilmen nicht nur die sagenhaften finanziellen Aufwendungen gemein (der eine hat 23 Millionen Dollar gekostet und der andere nicht viel weniger), sondern auch gewisse geschichtsphilosophische oder gar theologische Ambitionen mit Gegenwartsbezug. Diese werden vorwiegend durch die auftretenden Ordensleute und Prälaten verkörpert, deren individuelles, schicksalsanalytisches, priesterliches oder

seelsorgerisches Profil zugunsten ihrer ideologischen Repräsentationsfunktion demnach in den Hintergrund zu treten hat.

So kämpft der englische Mönch William von Baskerville in Ecos Klosterkrimi nicht nur «im Namen der Rose», sondern vor allem im Namen der Vernunft für Aufklärung (auch in der Theologie), gegen das finstere (allzu finster gezeichnete?) (Film-)Mittelalter mit seinem Aberglauben, seinen Ideologien, seiner Inquisition, seinen Ketzerjägern und brennenden Scheiterhaufen. Daneben regen sich – sogar im Film, nicht nur im Buch – aber auch jene neuen (franziskanischen) Gruppen und Kräfte, die mit dem Armutsideal des Evangeliums und mit der Suche nach der Wahrheit radikal ernst machen möchten und gegen den Reichtum der Kirche ins Feld und noch mehr, als «Bettelmönche», in die damals aufstrebenden Städte ziehen.

Die Möglichkeit einer grossen geistesgeschichtlichen Wende in der Kolonial- und Kirchenpolitik Lateinamerika gegenüber signalisiert auch «*The Mission*» mit der Inszenierung jenes «heiligen Experiments» an der Grenze von Paraguay, Argentinien und Brasilien, das man auch aus dem gleichnamigen Stück von Fritz Hochwälder kennt.

Aber die Emanzipationsprozesse von den bösen staatlichen und kirchlichen Mächten Spanien und Portugal scheitern in beiden Fällen, in den Filmen und in der Realität. Denn das weltliche Schwert ist auch hier schlagkräftiger als das geistliche, d. h. als die Stimme jener Ordensleute, die dem Evangelium und der Moral Geltung verschaffen möchten.

So überlebt Pater Gabriel (Jeremy Irons), der als Befreiungstheologe avant la lettre konsequent Partei für die Armen ergreift, das blutige Massaker an

den Guarani-Indios nicht. Und «Rom» ist durch seinen Kardinal-Legaten Altamirano (Ray McAnally) der machtpolitischen Interessen Spaniens und Portugals wegen sogar bereit, die Existenz des Jesuiten-Ordens (vorübergehend) aufs Spiel zu setzen. Nachdenklich wirkt dann allerdings die Schlussbemerkung des Kardinals, als er – offensichtlich aus Einsicht und nicht aus Zynismus – den Tod von Gabriel als «Leben» und sein eigenes Überleben als «Tod» qualifiziert. Denn damit wird wenigstens am Ende etwas von jener Umkehrung aller Werte angedeutet, die dem priesterlichen und damit dem christlichen Geheimnis von Tod und Auferstehung mit der Weizenkorn-Parabel aus dem Evangelium noch irgendwie nahekommt.

Von einem nicht näher bezeichneten (Kurien-)Kardinal, der am Ende seines Lebens nicht nur in seine Heimat Spanien, sondern auch zu Gott zurückkehren will, handelt «*Padre Nuestro*» (1984, ZOOM 6/86) von Francisco Regueiro. Beides scheint dem hohen Prälaten zu guter Letzt, nach etlichen Rückschlägen, mehr oder weniger zu gelingen. Aber die Schluss-Absolution, obwohl vom Papst persönlich erteilt, täuscht nicht darüber hinweg, dass Regueiros tragikomische Satire sich jener antiklerikalen spanischen Tradition aus der Franco-Zeit verpflichtet fühlt, die jeder kirchlichen Institution und deren Vertretern ipso facto den Krieg erklärt. Das haben seine Vorgänger, man denke etwa an den grossen Buñuel, allerdings auf überzeugendere, hintergründigere und originellere Weise getan. «*Padre Nuestro*» bleibt hinter diesen «Vorbildern» weit zurück.

Zurückbleiben werden die Aussagen und Tendenzen vieler dieser Filme auch hinter den

Vorstellungen und Erwartungen, die «Insider» bisweilen an sie heranzutragen pflegen, vor allem solche, die von ihnen eine Bestätigung oder eine Breitenwirkung ihrer eigenen Position(en) erwarten. Solche Selbstdarstellungswünsche werden «Konsumfilme» kaum je erfüllen können, weil sie häufig ganz andere Absichten verfolgen als zur Pastoral der geistlichen Berufe einen Beitrag zu leisten. Aber auch eine (tendenzöse) Perspektive von aussen kann für jene von «innen» von Interesse sein, weil sie aufzeigt, was Zeitgenossen nicht nur von Priestern und Pfarrern, sondern auch vom Glauben, von der Kirche und von den Christen halten.

Wie unterschiedlich diese «Haltungen» von Kontinent zu Kontinent heute sein können, verdeutlicht sich an den neuen und neuesten – dokumentarisch ausgerichteten – Priesterbildern, die aus Lateinamerika zu uns Europäern herüberkommen und wegen ihrem (Lebens-)Zeugnis für Gerechtigkeit, Freiheit und Menschenwürde (säkularisierte Namen für Gott?) sogar hier, auch bei antiklerikalen Nichtmehr-Christen und «wohlwollenden Aussenseitern» Betroffenheit auslösen.

Mehr als alles andere sind vielleicht diese Filmporträts von gewaltsam getöteten Priester-Gestalten wie Erzbischof Romero (El Salvador), Frei Tito (Brasilien), Luis Espinal (Bolivien), Bischof Anghelelli (Argentinien) oder (noch) lebenden «Propheten» wie Dom Helder Camara und Pedro Casaldaliga (Brasilien), Ernesto Cardenal (Nicaragua), Leonidas Proaño (Ecuador) Einladungen, allfällig festgefahrene und oftmals ein bisschen antiquitiert wirkende Berufsbilder von Priestern und Pfarrern von den gängigen Klischeevorstellungen zu befreien. ■