

Wunder ohne Firlefanz

Frau mit Schwert:
Bruno Dumonts Film
„Jeannette“ über
Frankreichs
Nationalheilige Jeanne
d'Arc, an der sich die
Grande Nation seit
ihrem Tod abarbeitet

In Paris steht unweit des Louvres auf der Place des Pyramides eine goldene Statue. Sie verkörpert die heilige Johanna von Orléans, in der Landessprache heißt sie Jeanne d'Arc. Eine Figur aus dem 15. Jahrhundert, an der sich die Grande Nation seit ihrem patriotischen Märtyrertod abarbeitet: Wie passt dieser christliche Nationalismus, den das Mädchen aus Lothringen vertritt, in die Gegenwart? Heute ist es vor allem der Front National, der Jeanne für sich reklamiert. Dagegen steht eine lange Tradition. Für Filmemacher in Frankreich ist es geradezu obligat, dass sie einmal in ihrem Leben eine Version der Geschichte erzählen. Die markantesten stammen von dem strengen Robert Bresson und von dem Spektakelmeister Luc Besson, alle stehen dabei in Konkurrenz mit der Version von Carl Theodor Dreyer aus dem Jahr 1928. Schriftsteller wie Léon Bloy oder Michel Tournier habe ihre Jeanne gesucht, in Deutschland gibt es die klassische Bearbeitung von Schiller und drei moderne von Brecht.

Nun hat sich Bruno Dumont dieser neben Jesus und Napoleon populärsten Figur der Filmgeschichte angenommen. Seine Heimat ist der französische Norden, keine Gegend, mit der man groß renommieren könnte. Seit dem Thriller „L'humanité“ (1999) zählt er zu den bedeutendsten Namen im französischen Kino. Er hat einen ausgeprägten Sinn für das Groteske, wie er zuletzt mit der großartigen Fernsehserie „Kindkind“ („P'tit Quinquin“) zeigte. Was kann jemand, von dem man eher eine künstlerische Antwort auf den kommerziellen Erfolg der Sch'tis erwarten würde, mit der kleinen Jeanne anfangen?

Dumont nimmt einen Umweg über eine entlegene Lektüre. Seine Vorlage stammt von Charles Péguy, einem der wichtigsten französischen Intellektuellen aus der Zeit vor dem Ersten Weltkrieg. Péguy wird heute auch eher von der französischen Rechten vereinnahmt, ist aber zugleich so etwas wie ein Geheimtipp unter den Cineasten. Jean-Luc Godard zählt zu seinen prominentesten Lesern, aber selbst bei ihm muss man starke Zweifel anmelden, ob er sich „Das Mysterium der Erbarmung“ angetan hat, von dem Bruno Dumont nun für seinen Film „Jeannette“ ausgeht. Ein Drama im mittelalterlichen Stil, in dem Jeanne vor allem mit einer Ordensschwester lange Gespräche über die Heilsgeschichte führt. Péguy hat sich sein Leben lang mit Jeanne auseinandergesetzt, zwei große Lesedramen sind in diesem Zusammenhang entstanden. Dumont wollte zuerst nur die Kindheitsgeschichte verfilmen, inzwischen hat er aber auch noch das dreiteilige „Jeanne d'Arc“ von Péguy für das Kino adaptiert – eine Heiligenvita, die von dem Dorf Domrémy über die „batailles“ der Feldherrin Jeanne bis nach Rouen führt, wo ihr schließlich der Prozess gemacht, und wo sie 1431 hingerichtet wurde, als wäre sie eine Hexe gewesen.

Dumont ist nicht gläubig. Ihn interessiert an der Sache nicht das religiöse Drama, sondern ihm ist offensichtlich daran gelegen, einen nationalen Mythos gehörig gegen den Strich zu büsten. Man könnte auch sagen: Er will den Mythos in einen Zustand der Unschuld zurückversetzen. Jeannette ist bei ihm ein Backfisch im Jahr 1425, ein Mädchen im groben Kleid, das mit den Schafen in der Landschaft herumstreift, barfuß und immer ein Lied auf den Lippen. Sie singt vom Krieg, die Engländer sind im Land, Frankreich steht de facto unter Besatzung, nicht wenige Fraktionen kollaborieren. Ein guter Herrscher ist nicht in Sicht. Jeanne hat aber grundlegende Probleme. Sie hat das Gefühl, dass vom Opfer-Tod Jesu, der immerhin schon 1400 Jahre zurückliegt, kein Heil übrig geblieben ist: „nichts niemals“, jamais rien.

Dieser Tief- und Klagepunkt ruft natürlich förmlich nach einem überraschenden Umschwung, und dieser kommt auch in Form zweier Erscheinungen: zuerst die Ordensschwester Gervaise und dann die Heiligen, die Jeanne auf den Weg ihrer po-



Genialer Bluff: Die Jeanne d'Arc von Bruno Dumont ist und bleibt ein Kind, gespielt von Lise Leplat Prudhomme.

Foto Grandfilm

litischen Mission schicken. Was Dumont als Singspiel beginnen ließ, wird zu einem Metal-Musical, bei dem die Schwester ihre Kopfbedeckung abnimmt, und dann wird ordentlich geheadbangt (die Musik in diesem ersten Teil stammt von dem Clubstar Iggorrr). Das könnte man als ein ironisches Manöver sehen. Aber Dumont erreicht damit tatsächlich sein Ziel: Seine Jeanne wird wie neugeboren, und nach dem Film „Jeannette“ könnte man auch den Rest ihrer Geschichte wieder ganz von vorn erzählen. Der ganze Interpretationswust ist wie – von wilden Riffs – weggeblasen. Ein Wunder, ganz ohne Firlefanz.

Die „Jeannette“ von Dumont hat etwas von einem genialen Bluff, eine Entmythologisierung im Handstreich. Er hätte es dabei belassen können, es wäre die radi-

kalte Neudeutung gewesen: Jeanne als ein Kind der Popkultur, für immer jung. Nun hat er aber doch den Rest der Geschichte auch noch erzählt: „Jeanne d'Arc“ heißt der Film ganz einfach, und fast könnte man meinen, Dumont protestiere damit gegen die verbürgten historischen Fakten. Denn seine Jeanne ist auch noch 1431 ein Kind, gespielt, wie schon in der ersten Hälfte von „Jeannette“, von Lise Leplat Prudhomme, einer Zwölfjährigen. Zum Vergleich: Maria Falconetti war Mitte 30, als sie bei Dreyer auf den Scheiterhaufen stieg. Dass Heere und Herrscher diesem Kind folgten, wird bei Dumont noch wundersamer, er zeigt den Krieg, der in der Schilderungen bei Péguy einer Elementarerfahrung des Religions- und Zivilisationsverlusts wurde, als absurdes Ritual. Von den „batailles“,

von den Schlachten, bleibt nur eine Choreographie zu Pferd, ein Massenornament in Minimalbesetzung – keines der Heere hat mehr als ein, zwei Dutzend Leute im Aufgebot. Für den Prozess hat Dumont dann einen überwältigenden Spezialeffekt anboten: Er hat in der Kathedrale von Amiens gedreht, und das Gotteshaus mit seiner zum Himmel strebenden Architektur wird zur eigentlichen Instanz. Nicht in einem metaphysischen Sinn, sondern als Geschichtszeichen, das am ehesten die Verblendungen plausibel machen könnte, von denen die Kirche sich in ihrem Prozess gegen eine junge „Häretikerin“ leiten ließ.

Vor allem mit der Wahl seiner Schauplätze interpretiert Dumont dann doch sehr deutlich. Die Schlachten, die im wesentlichen aus Botenberichten bestehen,

finden in seiner Heimatregion statt, in den Dünen am Nordatlantik. Und die Bunker, in denen im Zweiten Weltkrieg die Deutschen auf die Alliierten warteten, sind nun das Gefängnis, in dem Jeanne der weltlichen Macht ausgeliefert ist. Ihre radikal subjektive Idee von politischer Theologie erwächst bei Dumont aus einer falschen Landschaft, die durch die Bildmacht des Kinos zu einer richtigen wird. Dem Flammentod entkommt das Mädchen Jeanne auch in dieser Version nicht. Aber Dumont lässt auf seine Weise Gnade walten – mit einer Einstellung, die eher das vergoldete Denkmal von Frémiet in Paris und alle anderen Bemächtigungen zu verzehren scheint als das Hirtenmädchen, das in die Weltgeschichte fiel wie ein Orakel und mit jeder neuen Deutung unlesbarer und faszinierender wird. BERT REBHANDL

Hinter die Worte hören können

Komplex im Denken, einfach in den Mitteln: Zum Tod des Regisseurs Harry Kupfer

Orpheus war ein Rocker, der seine Bikerbraut Eurydike bei einem Verkehrsunfall verlor. Spiegelwände ringsum zeigten eine Welt, die keine Empathie für ihn aufbrachte, aber sie warfen auch Bilder seines eigenen Narzissmus auf ihn zurück. Die Reflexion war beides: Nachdenken über eigene Schuld und zugleich Abbild der Selbstbezogenheit. Als die Trauer um die verlorene Gefährtin am Ende wieder Kunst und Darbietung mit Frack und Notenstein werden sollte, gab es den Moment der Rebellion: den Versuch, im Wegwerfen des Fracks und im Griff zur E-Gitarre die Stillstellung des Schmerzes im ästhetischen Gegenstand zu verhindern. Was Harry Kupfer als Regisseur an der Komischen Oper Berlin vor dreißig Jahren aus Christoph Willibald Glucks „Orpheus und Eurydike“ gemacht hat, war ebenso komplex im Denken wie einfach in den Mitteln: die Regie erzählte klar, aber nicht bequem. Und vor allem ließ diese Regie die Musik wirken, machte die Sänger groß, besonders den Countertenor Jochen Kowalski als Orpheus, der in dieser Rolle einen weiteren Triumph feierte.

Doch täuschte sich, wer glaubte, Kupfer sei damit auf bestimmte Mittel festgelegt gewesen. Am gleichen Haus, nur wenig später, im September 1993, brachte er Nikolaj Rimski-Korsakows „Märchen vom Zaren Saltan“ heraus: keine Verlegung ins „Heute“, keine Bühnenbilder als dingliche Metaphern, sondern üppig bunte Ausstattungssoper für Kinder mit ihren Erwachsenen. Der Anfang: Empfang in einem Wanderzirkus, der im Innern eine Wunderwelt bereithielt, die sich zum einen an den Bildern des Grafikers Iwan Bilibin aus der Zeit um 1900 orientierte, zum andern an den sowjetischen Märchenfilmen, die Alexander Rou besonders in den sechziger Jahren für die Gorki-Studios gedreht hatte. Sogar die Kostüme und Choreographien für den Chor folgten den filmischen Vorbildern, die fast immer eine Gelegenheit für den Auftritt des Pjatinzki-Chores, eines der sowjetischen Vorzeigensembles für Folklore, bereithielten.

Und alle Kinder quiekten vor Vergnügen, wenn ein Solotänzer vom Ballett beim Hummelflug als schwarzer Riesenschmetterling mit dicken Pollenschuhen an den Beinen an meterlangen roten Hosenträgern durch den Schnürboden gezogen wurde. Das war ein Theater des Glücks, das von der Liebe zum Stück, zum Publikum, von handwerklicher Brillanz und vom herrlichen Einfall lebte.



Harry Kupfer (1935 bis 2019)

Foto dpa

Harry Kupfer konnte als Regisseur Gegenwart herstellen, ohne sie auf die Schlüsselreize des Aktuellen reduzieren zu müssen. Lebendig wurde Theater für ihn nicht dadurch, dass die Vorgänge weilsam „in unsere Zeit“ gezeitigt wurden, sondern dass die Figuren plausibel vermittelten, warum sie so handelten. „Salome“ von Richard Strauss, die man über zwei Jahrzehnte lang an der Berliner Staatsoper Unter den Linden, zuletzt im Exil im Schiller-Theater sehen konnte, spielte bei Harry Kupfer durchaus in biblischer Zeit. Aber man sah eben Herodias deutlich an, wie sie ihre ökonomische Abhängigkeit von Herodes ummünzte, indem sie ihre Tochter Salome benutzte, um diesen Herodes seinerseits sexuell abhängig zu machen. Mit Ute Trekel-Burckhardt als Herodias und Reiner Goldberg als Herodes besaß Kupfer auch zwei exzellente Darsteller, die dieses wechselseitige Abhängigkeitsverhältnis auf der Bühne ausformulieren konnten.

Harry Kupfer, am 12. August 1935 in Berlin geboren, hatte seit einem Jugenderlebnis mit Richard Wagners „Tristan und Isolde“, das ihn 1951 buchstäblich krank gemacht hatte, für die Oper geliebt. Weil seine Stimme fürs Singen zu klein war, wurde er Regisseur, orientierte sich an Vorbildern wie Walter Felsenstein und Giorgio Strehler, hatte in seiner Frau, der Sängerin und Stimmbildnerin Marianne Fischer-Kupfer, zugleich eine kluge Ratgeberin zur Seite.

Nach seinem Debüt 1958 in Halle mit Antonin Dvořáks „Rusalka“ legte Kupfer

einen langen Weg über Stralsund, Karl-Marx-Stadt, Weimar und Dresden zurück, bis er 1981 die Nachfolge von Felsenstein als Intendant der Komischen Oper Berlin antrat. Bis 2002 hat er dieses Haus geleitet. Dort konnte er Aribert Reimanns Oper „Lear“ in die DDR holen und damit auf die Zustände im Land anspielen, so wie man seine Inszenierung von Wagners „Ring des Nibelungen“ 1988 in Bayreuth lesen konnte als Vorwegnahme der Implosion jenes deutschen Staates, der Kupfer immer Inspiration und Heimat blieb, der ihm aber auch schon seit 1978 die Freiheit zur Arbeit im Ausland gelassen hatte.

Die Bayreuther Zusammenarbeit mit dem Dirigenten Daniel Barenboim sollte zum Ausgangspunkt einer langen künstlerischen Partnerschaft werden, die sich bis 2018 mit Giuseppe Verdis „Macbeth“ in Berlin fortsetzte. Kupfer gehörte neben Götz Friedrich, Joachim Herz, Ruth Berghaus und Peter Konwitschny zu den Regisseuren, die aus der besonderen Situation in der DDR heraus Opernregie in Musiktheater verwandelten und damit gesamteuropäisch einflussreich wurden: In politischer und erzähltechnischer Komplizenschaft mit ihrem Publikum machten sie die Oper zum Ort, an dem die Gesellschaft sich über sich selbst kritisch verständigte. Grundlage aber war und blieb die Arbeit an der Musik, an ihren Strukturen, die – so Kupfer einmal – erklären, wo Menschen „lügen oder sich irren“. Am Montag ist Harry Kupfer in Berlin gestorben. JAN BRACHMANN

Statt der ewigen Schwätzerin Natur

Eine Ausstellung über Joris-Karl Huysmans als Kunstkritiker / Von Peter Geimer, Paris

Zu den berühmten Tieren der Weltliteratur gehört auch eine Schildkröte. Ihr Schicksal wird beschrieben in Joris-Karl Huysmans' Roman „Gegen den Strich“, dessen Hauptfiguren der Adlige Floreas Des Esseintes, rasch zum Inbegriff des Dandys wurde. Angeekelt vom Treiben der Pariser Bourgeoisie, zieht Des Esseintes sich in die französische Provinz zurück, um in der Abgeschlossenheit seines Hauses an der weiteren Verfeinerung seiner Sinne zu arbeiten. Er umgibt sich mit kostbaren Gemälden, trinkt erlesenen Tee aus hauchdünnen Porzellantassen und bewahrt unter einem Glassturz, flankiert von zwei byzantinischen Monstranzen, handgeschriebene Verse Baudelaires auf. Beim Anblick eines Orientteppichs denkt er eines Tages darüber nach, wie sich die Wirkung des erlesenen Stoffs durch den Kontrast mit etwas Beweglichem noch steigern ließe. Die Wahl fällt auf eine Schildkröte, deren Panzer Des Esseintes mit Gold und Edelsteinen besetzt lässt. Das entfremdete Haustier ist der vollkommene Ausdruck der Weltanschauung seines Besitzers, denn Des Esseintes mochte die Natur nicht besonders und war froh, wenn er die Schöpfungen „dieser ewigen Schwätzerin“ mit Künstlichkeit durchsetzen konnte.

Huysmans' literarische Schriften sind von den kunstkritischen Arbeiten des Autors nicht zu trennen, beide durchdringen einander bis zur Ununterscheidbarkeit. Darin ist er im Frankreich des neunzehnten Jahrhunderts kein Einzelfall, aber anders als bei Baudelaire oder Zola trat in der Wahrnehmung der Nachwelt die Tätigkeit des Kunstkritikers hinter den literarischen Schriften zurück. Das Pariser Musée d'Orsay ruft nun mit einer Ausstellung Huysmans' Bedeutung als Kunstkritiker in Erinnerung. In Zusammenarbeit mit dem Verlag Gallimard ist zudem eine illustrierte Edition von „Gegen den Strich“ erschienen.

Ein Haus wie das Musée d'Orsay kann eine solche Ausstellung problemlos aus den eigenen Beständen bestreiten, und es war eine glückliche Entscheidung, neben Exponaten von Degas, Manet und Caillebotte auch auf weniger bekannte Werke aus den Depots zurückzugreifen. Auf diese Weise kommt etwa das Gemälde „Loge im italienischen Theater“, ein Werk der zu Unrecht kaum bekannten Eva Gonzalés, zur Geltung. In seiner Salonkritik von 1879 lobt Huysmans den „spröden und bitteren Geschmack“ des Bildes, mit dem es sich wohlthuend vom „ekelerregenden Zuckerwerk“ der benachbarten Exponate abhebe.

Die Arbeit eines Kunstkritikers auszustellen ist nicht einfach, das Vorzeigen von Erstaussagen und Manuskripten wäre wenig anschaulich. Im Mittelpunkt der Ausstellung stehen deshalb zu Recht die beschriebenen Werke, die es dem Betrachter erlauben, den eigenwilligen Sprachbildern Huysmans' nachzuspüren. Mit seiner „Geburt der Venus“ gilt William Bouguereau ihm als Erfinder der „gashaltigen Malerei“, die bleichen Badenden Puvis de Chavannes' beschreibt Huysmans als „in hölzerne Formen gefasste Milchprodukte“. Begeisterung hingegen empfand er für die symbolistischen Gemälde Gustave Moreaus. Dessen heute im Louvre aufbewahrtes Aquarell „Erscheinung“, eine Darstellung der tanzenden Salomé, befindet sich in der imaginären Welt des Romans im Arbeitskabinett des Helden. Von einem Strahlenkranz umgeben, schwebt der abgeschlagene Kopf Johannes des Täufers vor den Augen der Tänzerin, sein Widerschein bricht sich im Edelsteingewand der Tänzerin – „so violett wie Gasflammen, so blau wie angezündeter Alkohol, so weiß wie Sternenlicht“.

Der Untertitel der Ausstellung – „Von Degas bis Grünewald“ – ist freilich irreführend. Zwar erinnert er zu Recht an Huysmans' späte Begeisterung für die Kunst des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts, in der Ausstellung ist diese Wendung, mit der Huysmans seine Konversi-



Giovanni Boldinis Porträt des Grafen Montesquiou, dem Huysmans Züge seines Helden Des Esseintes entlieh. Foto: Museum

on zum Katholizismus begleitet, aber gar nicht dargestellt. Das einsame Tafelbild einer „Heiligen Jungfrau im Garten“ nach Rogier van der Weiden erscheint als Fremdkörper im Bilderkosmos der Moderne. Für Huysmans hingegen führte ein direkter Weg von der neuen zur alten Kunst, von Degas und Moreau zu Perugini, Matthias Grünewald und dem Meister von Elmalle, denen er seine letzten Schriften zur Kunst widmete.

Im letzten Raum der Ausstellung, einer kappenartig abgedunkelten Kammer, ist Grünewald dann zwar vertreten, aber nur in Gestalt einer dreifachen Replik der Kreuzigungsdarstellung vom Isenheimer Altar. Es handelt sich um eine Installation des italienischen Künstlers Francesco Vezzoli, der das Design der Ausstellung entworfen hat und den Besucher hier, wie der Wandtext erläutert, Huysmans' Erfahrung seiner Konversion nachempfinden lassen möchte. Wie diese Nachempfindung im Einzelnen vor sich gehen soll und wozu sie überhaupt gut ist, bleibt dabei so rätselhaft wie der Titel des Ensembles – „Jesus Christ Superstar“.

In den vergangenen Jahren hat es immer wieder überzeugende Beispiele für die Einbeziehung zeitgenössischer Künstler in die Gestaltung kunsthistorischer Ausstellungen gegeben. In Paris ist das leider fehlgeschlagen, weil Vezzoli aus Huysmans' subtiler poetischer Welt ein zeitgenössisches Spektakel machen will. Im zweiten Raum zieht eine hell erleuchtete Vitrine von weitem schon die Aufmerksamkeit auf sich. In ihr glänzt und funkelt ein eigenes zur Ausstellung hergestelltes Exponat: ein Nachbau der berühmten Schildkröte, zugleich ein Werbeträger für die „Heritage Collection“ des italienischen Luxusgüterherstellers, der ihre Ausföhrung besorgt hat. Huysmans hätte das Objekt vermutlich wenig gemocht. Seinem Romanheld Des Esseintes jedenfalls galten Topase und Amethyste, die hier Verwendung finden, als „wohlfeile Steine“, Emblem des Kleinbürgertums. Vor allem aber bringt die Inszenierung die Geschichte des berühmten Tiers um ihre entscheidende Pointe. Bei Huysmans hat die Schildkröte ihre Versetzung in das Haus des Sammlers nicht überlebt. Das Tier, heißt es dort, war „an ein bescheiden unter ihrem Panzer verborgenes Leben gewöhnt“ und hatte den „gleißenden Luxus, den man ihr aufzwingt“, nicht ertragen können.

Joris-Karl Huysmans – De Degas à Grünewald. Im Musée d'Orsay, Paris; bis zum 1. März. Der Katalog kostet 35 Euro.