

Abschlussarbeit

zur Erlangung der Magistra Artium
im Fachbereich 10: Neuere Philologien
der Johann Wolfgang- Goethe- Universität
Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Jeanne d'Arc im Kino

1. Gutachterin: Prof. Dr. Heide Schlüpmann
2. Gutachter: Prof. Dr. Hans- Thies Lehmann

Vorgelegt von Lavinia Heilig

aus Frankfurt am Main

am 27.08.2008

„Wenn Reflektieren heißt: dem Ursprünglichen nachforschen, dem, wodurch alles andere sein und gedacht werden kann, so darf die Reflexion sich nicht auf das objektive Denken beschränken, vielmehr muß sie gerade die thematisierenden Aspekte des objektiven Denkens selber bedenken und deren Kontext rekonstruieren. Anders gesprochen: Das objektive Denken weist die angeblichen Phänomene des Traums, des Mythos und überhaupt der Existenz zurück, weil sie es undenkbar findet, sie nichts besagen wollen, was es zu thematisieren vermöchte. Es weist die Fakten und das Wirkliche zurück im Namen des Möglichen und der Evidenz. Dabei sieht es nicht, daß auch die Evidenz selber sich auf ein Faktum begründet. Die reflexive Analyse glaubt besser zu wissen, was der Träumer und was der Schizophrene erlebt, als diese selbst; mehr noch: der Philosoph glaubt in der Reflexion besser zu wissen, was er wahrnimmt, als er es in der Wahrnehmung selber weiß.

(...)

Solange man zugesteht, daß es dergleichen wie Traum, Verrücktheit oder Wahrnehmung gibt, sei es auch nur als Formen der Abwesenheit der Reflexion – und wie kann man es leugnen, wenn man dem Zeugnis des Bewußtseins, ohne das keinerlei Wahrheit möglich ist, nicht allen Wert nehmen will? -, hat man kein Recht, alle Erfahrungsweisen auf eine einzige Welt und sämtliche Modalitäten der Existenz auf ein einziges Bewußtsein zu nivellieren.“¹

(Maurice Merleau- Ponty)

¹ Merleau-Ponty, Maurice: *Phänomenologie der Wahrnehmung*, de Gruyter und Co., Berlin, 1966, S.336 f.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	S.1
2. Fragestellung und Weg der Recherche	S.6
3. Historischer Überblick	S.10
3.1. Die politische Situation Frankreichs im 15. Jahrhundert	S.10
3.2. Version A: der mythologisierende Blick	S.13
3.3. Version B: der realpolitische Blick	S.15
3.4. Die kulturhistorische Wirkung der Jeanne d´Arc	S.18
4. Übersicht der Jeanne d´Arc- Verfilmungen im 20. Jahrhundert	S.22
5. <i>La passion de Jeanne d´Arc</i> von Carl Th. Dreyer	S.33
5.1. Sichtungseindruck	S.33
5.2. Zum Film	S.36
5.3. Filmtechnische Mittel	S.37
a. Dramaturgischer Aufbau	S.37
b. Kamerabewegung	S.41
c. Montage	S.43
d. Schauspielführung	S.51
e. Zooms	S.53
f. Bildgestaltung und Farbe	S.54
g. Die Nahaufnahmen	S.63
h. Ton	S.66
i. Musik	S.67
j. Dialoge	S.67
k. Drehorte, Dekor, Kostüme	S.67
5.4. Zusammenfassung	S.69

6. <i>The messenger: The story of Joan of Arc</i> von Luc Besson	S.72
6.1. Sichtungseindruck	S.72
6.2. Zum Film	S.74
6.3. Filmtechnische Mittel	S.75
a. Dramaturgischer Aufbau	S.75
b. Kamerabewegung	S.77
c. Montage	S.81
d. Schauspielführung	S.86
e. Zooms	S.87
f. Bildgestaltung und Farbe	S.90
g. Ton	S.95
h. Musik	S.96
i. Dialoge	S.96
j. Drehorte, Dekor, Kostüme	S.97
6.4. Zusammenfassung	S.98
7. Schluss: Parallelen und Differenzen: der Bezug zwischen Dreyer und Besson	S.99
8. Anhang	S.104
8.1. Filmographie der Jeanne d'Arc- Verfilmungen	S.104
8.2. Filmographie Carl Th. Dreyer	S.107
8.3. Biographie Carl Th. Dreyer	S.108
8.4. Filmographie Luc Besson	S.111
8.5. Biographie Luc Besson	S.112
8.6. Begriffserläuterungen zu David Bordwell	S.114
8.7. Literaturverzeichnis	S.118
8.8. Curriculum Vitae	S.124

1. Einleitung

Mit dem Namen Jeanne d'Arc verbinden viele die Geschichte des ungebildeten Bauernmädchens aus Lothringen, die das Schicksal ihres Landes bestimmte und somit auch die Geschichte Europas beeinflusste. Für viele bleibt dies ein Wunder, für viele aber auch ein Skandal, weil Jeanne d'Arc sich über den Großteil gesellschaftlicher, kirchlicher und geschlechtsspezifischer Normen und Konventionen hinwegsetzte. Heute ist Jeanne d'Arc nicht nur Patronin Frankreichs, Orléans' und Rouens, sondern auch diejenige der Telegraphie und des Rundfunks.¹ Ihr Gedenktag ist der 30. Mai, der an den Tag ihrer Verbrennung in Rouen erinnert. Alljährlich sorgt dieser Tag für politische Spannungen in Frankreich, da sowohl die politische Linke, als auch die Rechte versuchen, die Popularität ihres Namens für ihre jeweiligen Zwecke zu instrumentalisieren. Gibt man ihren Namen in die *Google-Suchmaschine* ein, so erhält man 4.360.000 Treffer, was darauf schließen lässt, dass sie auch noch heutzutage eine große Popularität genießt.

Die Meinungen über sie sind vielfältig. Nicht nur die Vertreter von Justiz und Klerus, sondern auch das sogenannte *einfache Volk* waren sich zu ihrer Zeit nicht sicher, wie sie Jeanne d'Arc einordnen sollten. War sie nun eine Hexe oder doch eine Heilige? Am Ende bloß eine Verrückte? Durch ihre Auflehnung gegen die weltlich-staatliche Gewalt steht sie in der Tradition der Figur der Antigone, die ebenfalls das göttliche Gesetz *nomos* (νομος) über das Gesetz des weltlichen Herrschers *nomos basileos* (νομος βασιλεως) stellte und bereit war, für ihre Überzeugung ihr Leben zu lassen. Auch Antigone geht von einer höheren gesetzgebenden Instanz aus, der sie sich anvertraut und für die es sich lohnt, Leid zu ertragen: „Denn wer in vielen Leiden, wie ich, lebt, wie trübe der im Tode nicht Gewinn davon?“²

Beide widersetzten sich der Willkür der staatlichen Herrschaft und hielten an ihren sittlichen Überzeugungen bis zuletzt fest.

Die Interpretationsfläche der Persönlichkeitsfolie, die der Name Jeanne d'Arc bietet, ist so breit, dass es nicht überrascht, wie viele verschiedene Versionen über

¹ Schäfer, Joachim: *Ökumenisches Heiligenlexikon*, 1999, Stuttgart

² Vgl. Sophokles, *Antigone*, Vers 4663/464.

ihr Leben existieren. Sehr häufig wurde die Jeanne d'Arc- Thematik in der Literatur, in der Musik und auch im Film verarbeitet.³

Die Möglichkeit, historische Persönlichkeiten oder *Volkshelden* als Projektionsfläche für die eigenen aktuellen Ideen zu nutzen, ist nicht nur in den Printmedien, im Fernsehen, in Literatur und der Geschichtsschreibung, sondern auch in der Welt des Kinos eine beliebte Vorgehensweise.

Der in der Allgemeinheit bekannte *Volksheld* oder *Volksheldin* werden sozusagen nach belieben *recycelt* und dem Publikum auf diese oder jene Weise vorgesetzt.

Je nach der aktuellen Lage in Politik, Kultur oder Wirtschaft oder je nach dem persönlichem Interesse werden kollektive Allgemeinplätze für bestimmte Zwecke interpretiert und bearbeitet. Dies hat vor allem den Vorteil, dass ein Großteil der Rezeption bereits eigene Ideen mit dem Namen assoziiert und von der Thematik des Films in irgendeiner Weise angesprochen wird.

Nicht anders ergeht es da Jeanne d'Arc, deren Handeln und Wirken bereits zu ihren Lebzeiten für eine kaum überschaubare Menge an Gerüchten und Spekulationen gesorgt hat. Ihrem Mythos wohnt die Kraft inne, je nach Auslegung ein politisches System zu stabilisieren oder zu delegitimieren.⁴

Aufgrund der großen Bandbreite, die ihre Geschichte als dramaturgisches Arbeitsmaterial bietet, ergaben sich im Laufe der Jahre verschiedene Versionen, die von ihrem Leben berichten. Am Bekanntesten ist wohl die Version des lothringischen Bauermädchens, das von Gott gesandt, die französischen Truppen im Krieg gegen die Engländer unterstützte, Orléans befreite, Charles VII. zur Krönung in Reims führte und so die Geschicke Europas mitgestaltete.

Die Geschichte der Jeanne d'Arc kann als die Geschichte einer großen Märtyrerin oder die einer kriegerischen Heldin gelesen werden. Sie kann als eine Geschichte

³ Unter anderem sind in chronologischer Reihenfolge zu erwähnen: *L'histoire de la Pucelle* (1580) des Jesuiten Père Fronton du Duc, die *Histoire de la Pucelle* (1630) des Theologen der Pariser Fakultät Edmond Richter, das 12 Gesänge umfassende Epos *La pucelle ou la France délivrée* (1656) von Jean Chapelain, Voltaires satirisches Gedicht *La pucelle* (1762), Friedrich Schillers *Jungfrau von Orléans* (1801), die an Schiller anlehenden Dramenbearbeitungen von Henri-Francois Dumolard (1805), von Leuillart d'Avrigny (1819), von Alexandre Soumet (1825), die historische Auseinandersetzung mit dem Thema von Jean Michelet in seiner *Histoire de France* Band V (1841), die Opern *Giovanna d'Arco* (1793) von Gaetano Andreozzi, *Jeanne d'Arc à Orléans* (1845) von Guiseppe Verdi, die musikalischen Singspiele zur Thematik von Gilbert Duprez (1865) und das von Benjamin Godard (1891), das humoristische Werk von Mark Twain *Personal recollections of Joan of Arc* (1896), die Theaterstücke *Le procès de Jeanne d'Arc* (1909) von Emile Moreau, die *Vie de Jeanne d'Arc* (1908) von Anatole France, die *Saint Joan* (1923) von George B. Shaw, *Jeanne au Bucher* (1939) von Paul Claudel, *Die heilige Johanna der Schlachthöfe* (1932) von Bertolt Brecht und *Alouette* (1953) von Jean Anouilh.

⁴ Vgl: Himmel, Stephanie: *Von der bonne Loraine zum globalen magic girl*, V+R unipress, Göttingen, 2007, S.112.

von Heldentum und Opfertod, vom Aufstieg der rebellischen Jungfrau oder vom Untergang der leidenden Märtyrerin erzählt werden.

Mich hat die Figur der Jeanne d' Arc schon während meiner Jugend fasziniert. Sie stellte für mich die für ihre Ziele kämpfende Frau dar, die ihren Weg geht ohne sich von ihm abbringen zu lassen.

Deshalb habe ich beschlossen, mich im Rahmen der Magisterhausarbeit mit der Bearbeitung des Jeanne d' Arc Stoffes im Kino auseinander zu setzen.

Während der Arbeit an diesem Text musste ich mein Bild von Jeanne d' Arc immer wieder zurechtrücken. Ich musste mich selbst daran erinnern, dass ich nicht auf der Suche nach der angeblichen *wahren Geschichte* der Jeanne d' Arc war, sondern nach der Inszenierung ihrer Figur im Medium Film.

Dass es keine objektive Wahrheit gibt, war manchmal ein schwer zu ertragendes Moment im Verlauf des Arbeitsprozesses. Es hätte mir sehr gefallen, die sogenannte Wahrheit über Jeanne d' Arc herauszufinden, doch darum kann es schließlich nicht gehen.

Durch die weitergehende Auseinandersetzung mit ihrer kinematographischen Darstellung war ich gezwungen, meinen Eindruck über sie einer kritischen Prüfung zu unterziehen, und dabei festzustellen, dass mein Blick auf die historische Figur recht oft eindimensional war. Ich hatte die Figur nur auf die mir positiv erscheinenden Aspekte hin betrachtet.

Dass die Figur auch mir unangenehm erscheinende Seiten haben könnte, schien mir vorher nicht denkbar. Dies sollte sich im Verlauf meiner Recherche allerdings ändern. Durch die intensive Beschäftigung mit Jeanne d' Arcs Darstellung im Kino und den verschiedenen Versionen, die von und über sie erzählt werden, konnte ich meinen Blickradius auf sie erweitern und mir darüber klar werden, dass ich viele weitere Facetten dieser Figur zunächst einfach übersehen hatte.

Da war zum einen die mögliche Rolle der Kriegstreiberin, zum anderen die Rolle der illegitimen Königstochter, die Frankreich nur retten konnte, weil eine Gefolgschaft bei Hofe ihre Rolle unterstützte und inszenierte⁵. Dieser Version folgend wären alle heldenhaften Legenden über sie nichts als politische Propaganda gewesen.

Oder sie war möglicherweise tatsächlich *nur* eine psychisch erkrankte Frau, die sich einerseits durch große Stärke auszeichnete, andererseits von

⁵ Näheres dazu erläutere ich in Kapitel 3: Geschichtlicher Überblick, Version B: der realpolitische Blick.

schwerwiegender psychischer Labilität erschüttert wurde, wie es in medizinischen Schriften knapp 500 Jahre nach ihrem Tod diagnostiziert wird.⁶

Um die Figur der Jeanne d'Arc lässt sich ein spannungsvolles Netz von Ideen und Blickrichtungen weben.

Um zu zeigen, wie die historische Persönlichkeit Jeanne d'Arcs als leer stehender Bildraum oder allgemein bekannte historische Folie benutzt wird und mit den eigenen Visionen des jeweiligen Filmregisseurs angefüllt eine neue Variante ihrer selbst ergibt, habe ich zwei besonders divergierende Verfilmungen ausgewählt, in denen die Projektion eines bestimmten Bildes auf die Fläche Jeanne d'Arc deutlich wird.

Sie stehen stellvertretend für zwei verschiedene Blickwinkel auf Jeanne d'Arc, die ich als Einteilungskriterium für die Verfilmungen definiert habe.

Zunächst ist da die Gruppe⁷, die Jeanne d'Arc als Vertreterin des menschlichen Leides gegenüber der weltlichen oder klerikalen Rechtsprechung betrachtet und die sich am Film *La passion de Jeanne d'Arc* von Carl Theodor Dreyer aus dem Jahre 1928 besonders gut aufzeigen lässt.

Die zweite Gruppe⁸ lenkt den Blick eher auf ihre Rolle als Heerführerin, die kompromisslos ihr Sendungsbewusstsein auslebt, das unter anderem durch das Hören von Stimmen und ihr Märtyrertum auf dem Scheiterhaufen betont wird. Diesen Blickwinkel auf Jeanne d'Arc sehe ich sehr deutlich in der Verfilmung *The Messenger: The story of Joan of Arc* von Luc Besson aus dem Jahr 1999 vertreten.

Ich gehe bei der Analyse beider Werke auf filmtechnische Details ein, lege mein Hauptaugenmerk allerdings darauf, welches Bild der Jeanne d'Arc mich als Zuschauerin erreicht. Bereits die Titelwahl hebt die jeweilige Gruppenzugehörigkeit deutlich hervor: Dreyer wählt einen Titel, der eine Konnotation zur Passion Christi ermöglicht, wohingegen der Franzose Besson einen englischen Titel wählt, der mit dem Begriff *messenger* arbeitet. In diesem impliziert er eine doppelte Semantik, nämlich die der Kriegsbotschafterin und die der Götterbotin, wie er im Buch Richter im Alten Testament eingeführt wird.⁹

⁶ Vgl: Greenblatt, Robert B.: *Der historische Fall Jeanne d'Arc*, in: *Sexualmedizin* 7, S. 309-311, 1980; Ratnasuriya, R. H. : *Joan of Arc, creative psychopath: is there a nother explanation?* in: *Journal of the Royal society of medicin* 79, S.234 f., 1986.

⁷Vgl. die Verfilmungen von Roberto Rossellini, Carl Th. Dreyer und Robert Bresson,

⁸Vgl. die Verfilmungen von Victor Fleming und Luc Besson

⁹ Vgl. *Webster's International Dictionary*: Messenger: 1. One who bears a message; the bearer of a verbal or written communication, notice or invitation, from one person to another, or to a public body; specifically, an office servant who bears messages. 2. One who, or that which, foreshows, or

Es geht mir nicht darum zu fragen, wer das vermeintlich *richtige* oder glaubhaftere Bild der Jeanne d' Arc zeichnet, sondern darum, zu untersuchen, wie die Inszenierung einer Person deren Bild dehnt oder verzerrt, um die eigene Perspektive zu verdeutlichen und diese in das Auge des Betrachters zu projizieren. Mich interessiert, welche Version der jeweilige Regisseur von dieser ambivalenten Heldin erzählt, welcher Aspekt des *Plot* ihm wichtig gewesen zu sein scheint, welche Mittel er zur Inszenierung einsetzt und welcher Eindruck mich als Zuschauerin tatsächlich erreicht. Um dieser Frage auf den Grund zu gehen, werde ich die jeweilige Blickführung der Regisseure analysieren. Ich werde darlegen, dass visuelle und auch auditive Informationen von den Regisseuren genutzt werden, um den Zuschauer in seiner Wahrnehmung zu kontrollieren. Ich gehe davon aus, dass der jeweiligen gewünschten Information entsprechend unterschiedliche filmische Mittel eingesetzt werden, um die *message* den Zuschauern zu vermitteln. Der Blick der Kamera, der zum Blick des Zuschauers wird, ist die Hauptsache im Kino. Nur für diesen Blick wird der gesamte Erzählvorgang in Szene gesetzt. Die Blickachse ist für alle Kinozuschauer, im Gegensatz zum Theater, in dem jeder Zuschauer durch den jeweiligen Platz einen eigenen Blickwinkel hat, der gleiche.

Es soll darum gehen zu untersuchen, wie die Regisseure den sensuellen und psychologischen Informationsfluss gesteuert haben, um den allgemein bekannten *Raum* Jeanne d'Arc zu füllen und welche Information mich als Zuschauerin tatsächlich erreicht hat. Dass die Filme aus unterschiedlichen Etappen der Filmgeschichte stammen und somit den Regisseuren stark differente technische Möglichkeiten zur Verfügung standen, ist hierbei von nebensächlicher Bedeutung, da auch mit *einfachen* Mitteln ein starker Effekt erzeugt werden kann und sich das Verständnis- und Aufnahmevermögen des Zuschauers parallel zum Progress der filmisch-technischen Möglichkeiten entwickelten.

foretells. See message: 1. Any notice, word, or communication, written or verbal, sent from one person to another. Ehad said, I have a message from good unto thee. Judg. 20., S.916.

2. Fragestellung und Weg der Recherche

Um zu untersuchen, wie die Figur der Jeanne d'Arc im Kino dargestellt wird, musste ich zunächst geeignetes Filmmaterial finden. Ich recherchierte als erstes in Heft 18 - 19 *Jeanne d'Arc à l'écran* der *études cinématographiques*¹⁰ aus dem Jahr 1962, in dem die Filme folgender Regisseure besprochen werden: Georges Méliès, Nino Oxilia, Cecil B. de Mille, Marco de Gastyne, Bébé Daniels, Renée Adorée, Carl Th. Dreyer, Gustav Ucicky, Victor Fleming, Robert Bresson, Roberto Rossellini und Otto Preminger.

Meine Fragestellung ist, welcher Regisseur die Geschichte der Jeanne d'Arc auf welche Weise erzählt, welche filmisch-technischen Mittel er zur Inszenierung seiner Idee von ihr gebraucht und welcher Eindruck mich als Zuschauerin letztendlich erreicht. Ich analysiere die Filme in Hinsicht auf ihren dramaturgischen Aufbau, die Kamerabewegung, die Montage, die Schauspielführung, die Zooms, die Bildgestaltung, den Ton, die Musik, die Dialoge und Drehort-, Kostüm- und Dekorwahl. Im Vordergrund steht dabei die Frage danach *Wie* eine Geschichte erzählt wird und welche Lösungen der Regisseur zur Umsetzung seiner Vorstellung findet und welcher Eindruck von Jeanne d'Arc in mir haften bleibt.

Anhand der oben genannten Regisseure, die bis 1962 die Jeanne d'Arc- Thematik bearbeitet hatten, erstellte ich folgende Liste, die mir als Leitfaden bei meiner Recherche diente:

1. *Jeanne d'Arc* von George Méliès, 1900, *Star Films*, Frankreich, schwarz-weiß
2. *Jeanne d'Arc* von Albert Capellani, 1908, *Pathé*, Frankreich, schwarz-weiß
3. *Vie de Jeanne d'Arc* von Marino Caserini, 1909, *Cinès*, Italien, schwarz-weiß
4. *Joan the women* von Cecil B. De Mille, 1917, *Paramount*, USA, schwarz-weiß
5. *La Passion de Jeanne d'Arc* von Carl Th. Dreyer, 1928, *Société generale de films*, Frankreich, schwarz-weiß
6. *Das Mädchen Johanna* von Gustav Ucicky, 1935, *UFA*, Deutschland, schwarz-weiß
7. *Joan of Arc* von Victor Fleming, 1948, *Production RKO*, USA, Farbfilm

¹⁰ Michel Esteve (Hrsg.): *études cinématographiques: Jeanne d'Arc à l'écran*, 3e trimestre, No. 18-19, *Lettres modernes*, Paris, 1962.

8. *Giovanna d' Arco al Rogo* von Roberto Rossellini, 1954, *Franco-London Film*, Frankreich und Italien, Farbfilm
9. *Le procès de Jeanne d' Arc* von Robert Bresson, 1962, *Agnès Delahaie*, Frankreich, schwarz-weiß
10. *Le début* von Glec Panfilov, 1970, *Studio Lenfilm*, USSR, Farbfilm
11. *The messenger, The Story of Joan of Arc* von Luc Besson, 1999, *Columbia*, USA, Farbfilm

Nun suchte ich nach Filmfestivals, die Filme von meiner Rechercheliste zeigen könnten, so dass ich die Möglichkeit hätte eine Kinoprojektion zu sehen.

Leider liefen auf den Festivals, die für mich in dem betreffenden Zeitrahmen örtlich erreichbar waren, keine Filme, die auf der Liste oder in Verbindung zu Jeanne d' Arc standen.

Deshalb wandte ich mich an das Deutsche Filminstitut in Wiesbaden (DIF), und erfuhr, dass dort eine 35mm- Kopie von *La Passion de Jeanne d' Arc* von Carl Th. Dreyer zur Sichtung am Schneidetisch vorhanden war. Diese Information war für mich besonders wichtig, da es mir also doch möglich war, zumindest einen Film in Originalversion zu sichten.

Ich kannte bereits eine DVD-Version der 1985 in Dänemark wieder gefundenen und rekonstruierten Fassung des Films.¹¹

Darüber war ich sehr erleichtert und machte einen Termin für die Sichtung des Films mit dem DIF aus. Bei der ersten Sichtung am Schneidetisch war ich von *La Passion de Jeanne d' Arc* sehr ergriffen und vor allem durch die überdurchschnittlich häufig verwendeten Großaufnahmen besonders beeindruckt. Freundlicherweise stellte mir das DIF den Sichtungsplatz länger als gewöhnlich zur Verfügung.

Bereits bei der zweiten Sichtung, während der ich bestimmte Stellen im Detail betrachten wollte, konnte ich merken, wie ein Gefühl des Unbehagens und der Bedrohlichkeit durch den Film in mir erwachte. Bei den späteren Sichtungen, die ich zur Vertiefung auf DVD durchführte, verstärkte sich dieses Gefühl des Unbehagens und der Beklemmung in zunehmendem Maße, wie ich es auch im Kapitel Sichtungseindruck dieser Arbeit beschreibe.

¹¹ Genaueres über die wieder gefundene Fassung von 1985 findet sich unter: Kapitel 5.2.: Zum Film

Den Film *The Messenger: The story of Joan of Arc* von Luc Besson hatte ich im Kino gesehen und mir die Verfilmung zu weiteren Analyse Zwecken auf DVD gekauft, um den Sichtungseindruck zu vertiefen. Natürlich ist es ein erheblicher Unterschied, ob man den jeweiligen Film in der Fassung und Projektion für das Kino betrachtet oder in der kleinformatischen Fassung auf DVD. Nicht nur die Größe des Bildformates, auch die Intensität der Projektion, die Körnung des Bildes, die Schärfentiefe und die Farbe des Films ergeben sich in der tatsächlichen Kino-Projektion auf ganz andere Weise, als bei einer Sichtung auf DVD, die den gesamten Wahrnehmungsprozess verändert. Durch das kleinere Format der DVD ist es nicht möglich, wie im Kino in den Bann der Leinwand gezogen zu werden. Gefühle und emotionale Ergriffenheit können sich beim Zuschauer während einer Sichtung auf DVD in viel geringerem Maße entwickeln, als bei einer tatsächlichen Projektion im Kino.¹²

Für den Analyseprozess allerdings half mir das Betrachten auf DVD, um im Nachhinein den zunächst erhaltenen Eindruck zu vertiefen oder noch einmal zu überdenken, da ich bei der Analyse rationaler vorgehen konnte.

Die Verfilmungen von Victor Fleming, Roberto Rossellini und Robert Bresson konnte ich nur auf DVD sichten, da sie in keinem Programm kino gezeigt wurden und ebenfalls auf keinem Festival liefen.

Dennoch ermöglichte es mir das Sichten der Filme auf DVD, zumindest einen Eindruck und einen kleinen Überblick über die Jeanne d'Arc-Verfilmungen zu erarbeiten. Es kristallisierten sich die zwei erwähnten Hauptgruppen heraus: eine, die die Konnotation mir der Passion Christi nahe legt und die Prozessverhöre in den Vordergrund stellt und eine zweite, die das Vorgehen der sendungsbewussten und kompromisslosen Heerführerin betont.

Deshalb erschien es mir für die vorliegende Arbeit angebracht, zwei Filme auszuwählen, die jeweils einer der beiden Gruppen zugehörig sind, und diese anschließend in Beziehung zueinander zu setzen. Gleichzeitig wollte ich diejenigen Filme besprechen, die ich in tatsächlicher Projektion und nicht als DVD-Version gesehen hatte.

Die Wahl fiel auf *La Passion de Jeanne d'Arc* von Carl Th. Dreyer (1928) und *The messenger: The Story of Joan of Arc* von Luc Besson (1999). Anhand dieser

¹² Vgl. Gutberlet, Marie-Hélène: *Von Medien und zoologischen Gärten oder: Was ist „Film“?* in: *Frauen und Film*, heft 65, 2006: „Ich sage nicht, daß man den Film nicht gesehen hat, wenn man ihn nicht im Kino zu Gesicht bekommen hat; aber ich bestehe darauf, daß man etwas ganz anderes wahrnimmt und daß diese Veränderung nicht nur einen Teil der gezeigten Sache betrifft, ihren medialen Charakter etwa, sondern etwas Grundsätzliches mit ihr passiert.“ S.161.

möchte ich die unterschiedliche Blickführung auf dieselbe Person zeigen, die durch unterschiedliche kinematographische Mittel ihre Inszenierung realisieren, um den Zuschauer zu erreichen. Diese Wahl ist auch deshalb angebracht, weil die beiden Filme Rahmenpunkte des letzten Jahrhunderts darstellen.

Im folgenden Kapitel untersuche ich zunächst die historischen Hintergründe der Jeanne d'Arc- Thematik, soweit es mir im Rahmen dieser Arbeit möglich ist und zeige, dass die Inszenierung ihrer Person bereits in der Geschichtsschreibung ihren Anfang hat.

3. Historischer Überblick

Die Geschichte der Jeanne d'Arc wurde sooft und so unterschiedlich erzählt, dass es unmöglich ist, eine objektive Darstellung ihres Lebens zu verfassen.¹³

Die Geschichtsschreibung unterteilt die Thematik en gros in Version A: der mythologisierende Blick, die den meisten Menschen eher geläufig ist, und Version B: der realpolitische Blick, die von manchen Wissenschaftlern auch als die Version der sogenannten *Dissidenten*¹⁴ bezeichnet wird. Hier wird bereits deutlich, dass das Bild, das von einer historischen Persönlichkeit überlebt, einen hohen identifikatorischen Wert besitzt und zu populistischen Zwecken genutzt werden kann.

3.1. Die politische Situation Frankreichs im 15. Jahrhundert

Frankreich ist zu dieser Zeit in mehrere politische Lager gespalten: der Thronanwärter Charles VII., die Burgundischen Herzöge und der Herzog von Orléans konkurrieren um die französische Krone. Die Machtverhältnisse und Bündnisparteien ändern und verschieben sich rasch. Die Herzöge von Burgund kooperieren schließlich mit den Engländern und die katholische Kirche schlägt sich bald auf diese, bald auf jene Seite. Das französische Volk leidet am Meisten unter den politischen Wirren und Intrigen. In dieser unsicheren und chaotischen Kriegskonstellation beginnt die Geschichte der Jeanne d'Arc. Sie selbst hält sich für eine Gesandte Gottes, der sich ihr durch innere Stimmen offenbart. Was diese Stimmen genau sagen, darf sie niemanden außer Charles VII. verraten.

Hintergrund beider Versionen um ihr Leben sind die Wirren des Hundertjährigen Krieges (1337-1453) zwischen England und Frankreich. Dieser Krieg wird aufgrund von Erbfolgestreitigkeiten bezüglich der Französischen Krone ausgetragen.¹⁵

¹³ Sofern man davon ausgeht, dass eine objektive *Wahrheit* überhaupt verfasst werden kann.

¹⁴ Vgl. Wienker-Piepho, Sabine: *Frauen als Volkshelden*, Frankfurt am Main, 1988: Auf den Seiten 21 bis 52 spricht sie von der Antilegende der Dissidenten.

¹⁵ Ebd.: „1328 war Karl IV., der Schöne, kinderlos gestorben. Daraufhin hatte der englische König Eduard III., der mütterlicherseits der Enkel Philipps des Schönen war, Anspruch auf die französische Krone erhoben. In Frankreich war die weibliche Erbfolge jedoch nie anerkannt worden und die französischen Generalstände erklärten sich stattdessen für Philipp von Valois VI. Die Folge waren die als hundertjähriger Krieg in die Geschichte eingegangenen Auseinandersetzungen beider Länder (...), S. 24.“

1356 landen die Engländer mit einer sehr modern ausgestatteten Armee auf dem französischen Festland und besetzen mehr als zwei Drittel des französischen Reiches.¹⁶ Sie hegen den Plan, aus Frankreich und England eine Doppelmonarchie zu machen.¹⁷ Es gelingt Charles V. (1364-1380), König von Frankreich, den Großteil des eroberten Landes zurück zu gewinnen. Als er jedoch stirbt, entstehen erhebliche Wirren, die für ein Andauern der chaotischen und instabilen politischen Situation sorgen.

Charles VI., Dauphin von Frankreich, ist zu diesem Zeitpunkt erst zwölf Jahre alt, als Thronfolger praktisch machtlos und hat in keiner Partei der französischen Adligen Rückhalt. In seiner Verwandtschaft rivalisieren mehrere Zweige der Familie miteinander, die jeweils daraus aus sind, die französische Krone zu tragen. Sein Onkel Philipp von Burgund rivalisiert mit dem Herzog Charles de Orléans um die Vormachstellung im Land. 1411 kommt es schließlich zum offenen Bürgerkrieg zwischen den beiden Parteien.

Charles VI. hatte in der Zwischenzeit Isabeau de Bavière geheiratet, mit der er den gemeinsamen Sohn Charles VII. hatte. Isabeau wiederum ist über ihre Tochter mit dem englischen Königshaus verwandt, denn diese ist mit Heinrich V. von England verheiratet und somit die Königin von England. Um für die englische Seite, und somit für ihre Tochter, einen Vorteil zu erlangen, überzeugt Isabeau ihren Gatten davon, den gemeinsamen Sohn Charles VII. für illegitim zu erklären, wodurch Frankreich ohne König und ohne rechtmäßigen Thronfolger bleibt, denn Charles VI. ist seit 1392 regierungsunfähig.¹⁸

Als 1419 der burgundische Herzog Johann bei Montereau, angeblich auf Geheiß von Charles VI. getötet wird, treten die Burgunder öffentlich auf die Seite der Engländer über und verbünden sich mit diesen. Später wird dieses Bündnis dazu führen, dass Jeanne d'Arc von den Burgundern an die Engländer verkauft werden wird. Die Engländer haben zu diesem Zeitpunkt bereits die gesamte Normandie besetzt.

Da der französische Thronfolger für illegitim erklärt worden war, wiederholt Heinrich der V. vehement seine Ansprüche auf den französischen Thron. Am 31.

¹⁶ Vgl. *Das Lexikon des Mittelalters*, Artemis Verlag, München und Zürich, 1991: *Es folgte die Englische Invasion (Einnahme von Harfleur und engl. Sieg bei Azincourt; Seesieg 1416; Besetzung großer Teile der Normandie ab 1417)*, S. 217/18.

¹⁷ Ebd.: *Die beiden Königreiche England und Frankreich sollen unteilbar sein, das eine Königreich das andere nicht beherrschen*. S. 218.

¹⁸ Vgl.: Wienker-Piepho, *Frauen als Volkshelden*, Verlag Peter Land, Frankfurt am Main, 1988: (...) „Karl wird wahninnig ist eine Miniatur aus dem 15. Jahrhundert – er stößt einen Freund mit der Lanze vom Pferd. Die Frage nach Karls Wahnsinn ist bis heute kontrovers geblieben.“, S. 24.

August 1422 allerdings stirbt Heinrich V. und nur kurz darauf, am 21. Oktober 1422 stirbt Charles VI. England erhebt gemäß den von Königin Isabeau unterzeichneten Verträgen von Troyes (21. Mai 1420) den Anspruch auf die französische Krone¹⁹: es erklärt den elf Monate alten Säugling Heinrich VI. zum König von Frankreich - Frankreich wiederum den zuerst für illegitim erklärten Dauphin Charles VII. Keine der beiden Parteien lässt freiwillig den Anspruch auf den Thron fallen und die Kriegssituation spitzt sich weiter zu. Jeanne d'Arc ist davon überzeugt, dass der Dauphin Charles VII. in Reims zum König gekrönt werden muss.

¹⁹ *Lexikon des Mittelalters*: „Dies gab den Anstoß zur paix finale v. Troyes (21. Mai 1420), nach der beim Tod Charles VI das – in seinen Gesetzen an den englischen König (bzw. seine Nachkommen mit Catherine, der Tochter Charles VI) fallen sollte, unter Übergehung der Ansprüche des Dauphins Karls VII.“ S. 218.

William Shakespeare bearbeitet die Geschehnisse bis zu diesem Punkt in seinem Theaterstück *Das Leben König Heinrich V.* (1599).

3.2. Version A²⁰: der mythologisierende Blick

Jeanne d'Arc wird am 6. Januar 1412 in Domrémy im Lothringer Hochland als Tochter von Jacques Tarc und Isabelle Romée geboren.

Im Alter von 16 Jahren beginnt sich ihre Überzeugung zu regen, dass sie zu Charles VII. gehen müsse, um das Land gegen die Engländer zu verteidigen und ihm zur Krone zu verhelfen:

Sie hört bereits im Alter von 13 Jahren Stimmen und hat Visionen vom Erzengel Michael, der Märtyrerin Katharina und der heiligen Margareta. Diese beauftragen sie, Frankreich von den Engländern zu befreien.²¹

Um ihren Plan in die Tat umzusetzen, versucht sie zu Charles VII. vorzudringen. Am 6. März 1429 gelingt es ihr tatsächlich zu Charles VII. geführt zu werden. Sie erkennt ihn ohne ihn jemals zuvor gesehen zu haben und obwohl man versucht hatte, sie durch einen Trick über seine wahre Identität zu täuschen, an einem geheimnisvollen Zeichen.²²

Am 21. desselben Jahres März wird sie nach Poitiers gebracht, um vor einer universitären Prüfungskommission ihre Jungfräulichkeit untersuchen zu lassen. Damit sollte der Beweis dafür erbracht werden, dass sie vertrauenswürdig sei und nicht mit dem Teufel im Bunde stehen könne.²³ Nachdem diese Untersuchung positiv verläuft, wird ihr die Mitbestimmung am Feldzug gegen die Engländer eingeräumt. Am 8. Mai 1429 wird unter ihrem Befehl die Stadt Orléans befreit. Am 17. Juli 1429 findet die Krönung Charles VII. zum König von Frankreich in Reims statt. Dieser Tag wird im Allgemeinen als der Höhepunkt ihres Wirkens angesehen: von jetzt an nennt man sie die Jungfrau von Orléans.

²⁰ Ich stütze mich für diesen historischen Überblick im Wesentlichen auf die Darstellung in: Wienker-Piepho, Sabine: *Frauen als Volkshelden*, Peter Lang, Frankfurt am Main, 1987, S. 21 ff. und Sn. 319-321 und Krumeich, Gerd: *Die Geschichte der Jungfrau von Orléans*, C.H.Beck, München, 2006.

²¹ Stimmen zu hören war im Mittelalter keine große Besonderheit. Allerdings war es auch für viele Betroffene vom Punkt des Stimmenhörens kein großer Schritt mehr bis zum Verdacht auf Häresie und schließlich zum Scheiterhaufen. Mit Aufkommen der Psychoanalyse verändert sich jedoch der Ansatz bezüglich des *Stimmen Hörens*, da der neue psychologische Ansatz nicht ausschließlich davon ausgeht, dass es ausgerechnet der Teufel sein muss, der zu den Menschen in ihren Köpfen spricht. Auch hat der psychologisierende Ansatz in der Jeanne d'Arc Forschung neue Interpretationsansätze geliefert, wie z.B. von Ärzten, die im Nachhinein eine Diagnose der Patientin Jeanne d'Arc aufstellen. Vgl. Fußnote Nr. 6.

²² Lexikon des Mittelalters: "Sie passierte die eine weite Zone des Einflussbereichs der gegnerischen Burgunder ohne Hindernis und wurde von Karl VII. in Chinon empfangen (6. März). Jeanne überzeugte ihn durch ein (geheimnisvoll gebliebenes) „Zeichen“.", S. 342.

²³ Duby, Georges et Andrée: *Les procès de Jeanne d'Arc*, Gallimard, 1973, Paris: "Il faut donc vérifier soigneusement que Jeanne est bonne chrétienne et aussi qu'elle est vierge, ce qui est sûre garantie: les sorcières fornicquent avec Satan. Une commission de clercs est constituée pour l'examiner; l'archevêque de Reims la préside.", S. 13.

Der Versuch, Paris zu befreien, verläuft für Jeanne d'Arc nicht erfolgreich, da sie zu wenige Truppen zur Verfügung hat und der König nicht weiter an diesem Kriegszug interessiert zu sein scheint. Bei dem Versuch die Stadt Compiègne am 6. Mai zurückzuerobern, wird Jeanne d'Arc von Charles VII. in militärischer Hinsicht gar nicht mehr unterstützt. Am 23. Mai 1430 gerät sie in burgundische Gefangenschaft. Schon bald wird sie den Engländern gegen ein hohes Lösegeld ausgeliefert und diese berufen ein klerikales Gericht ein.

Unter dem Vorsitz des Bischofs Pierre Cauchon, dem der Vize-Inquisitor von Frankreich, Jean d'Estivet, zur Seite steht, wird der Prozess gegen Jeanne d'Arc eröffnet.²⁴ Außerdem sind als Beisitzer noch 40 bis 60 Kleriker geladen, die zum größten Teil von der Pariser Universität kommen. Der Prozess dauert vom 21. Februar bis zum 30. Mai 1431.

Hauptanklagepunkt gegen Jeanne d'Arc ist das Hören von Stimmen, die sie selbst als von Gott gesandte Stimmen benennt, das Gericht hingegen als Teufelswerk bezeichnet. Des Weiteren wird sie des anstößigen Tragens von Männerkleidung bezichtigt, so wie des mangelnden Gehorsams gegenüber der *ecclesia militans*, außerdem der herätischen Äußerung über angeblichen unmittelbaren Kontakt mit dem Himmel.²⁵

Aufgrund des hohen Aufsehens, das die Befragung Jeanne d'Arcs bewirkt, wird vom öffentlichen Gerichtsverfahren abgesehen und die Verhöre finden ab dem 10. März 1431 unter Ausschluss der Öffentlichkeit statt. Unter der Androhung der Verbrennung auf dem Scheiterhaufen schwört Jeanne d'Arc ihren Stimmen und ihren Visionen ab und gesteht, dass diese nicht von Gott kommen. Kurz darauf bereut sie ihre Entscheidung und zieht ihren Widerruf zurück. Am 30. Mai 1431 schließlich wird sie nach einer letzten Predigt durch Nicolas Midi auf der Place du Vieux Marché in Rouen verbrannt.²⁶

²⁴ Vgl. *Das Lexikon des Mittelalters*, Bd. 5, Artemis Verlag, München, 1991, S.343.

²⁵ Ebd.: „Die am 28. März von Estivet präsentierte Anklageschrift beschuldigte Jeanne d'Arc in 70 Artikeln schwerster Vergehen und Sünden (u.a. Zauberei und Hexerei, Blasphemie, falsche Weissagung, Grausamkeit, Schamlosigkeit, Hochmut, schismatisches Verhalten.)“, S.343.

²⁶ Ebd.

3.2. Version B: der realpolitische Blick

Version B geht davon aus, dass Jeanne eine illegitime Schwester von Charles VII. war, die nur aufgrund dieser Konstellation den Dauphin erkannt und den Heeresbefehl übertragen bekommen habe. Auch das Ende Jeanne d'Arcs auf dem Scheiterhaufen wird von den Wissenschaftlern Pierre Caze, Pierre Sermoise und Alain Atten für nicht glaubhaft befunden.²⁷ Sie gehen davon aus, dass es unmöglich sei,

*“an das analphabetische Schäfermädchen niederer Herkunft zu glauben. Es ist jedoch durchaus möglich, an die Hauptdarstellerin einer glänzend inszenierten, politischen Komödie zu glauben, an die Heldin einer der glanzvollsten “tours de force“ der Weltgeschichte.“*²⁸

Ihre Version sieht so aus:

Jeanne d'Arc wird am 10. November 1407 als illegitime Tochter der Isabeau de Bavière, Königin von Frankreich, und des Grafen von Orléans, Louis de France, in Paris geboren. In der Öffentlichkeit spricht man von einer legitimen Schwangerschaft der Königin, bei der sie einen zweiten Sohn, Phillippe, zur Welt bringt, der angeblich gleich nach der Geburt verstirbt und in der Kathedrale zu St. Denis beigesetzt wird.

Tatsächlich aber wird das neu geborene Kind der Königin, nämlich Jeanne d'Arc, in der Epiphaniasnacht des Jahres 1408 nach Domrémy zu einer Pflegefamilie gegeben, wo sie, genau wie in Version A, ihre Kindheit und Jugend verbringt. Am 1. März des Jahres 1429 reist Jeanne d'Arc nach Chinon und bespricht sich mit ihrem Halbbruder, dem Dauphin Charles VII. Die ihr dabei überreichten Geschenke und Aufmerksamkeiten durch den Dauphin, die auch in den Prozessbefragungen immer wieder gegen sie verwendet werden, können als Beleg für die Verwandtschaft der beiden ausgelegt werden.²⁹ Nachdem sie erfolgreich

²⁷ Diese Theorie ist vornehmlich durch folgende Schriften beeinflusst: Caze, Pierre: *La vérité sur Jeanne d'Arc ou éclaircissement sur son origine*, 2 Bde., Paris, London, 1819; Sermoise, Pierre: *Jeanne d'Arc et la Mandragore, les drougues et l'Inquisition*, Edition du Rocher, Monaco, 1983; Atten, Alain: *Jeanne-Claude des Armoises, de la Meuse au Rhin. La trame possible d'une intrigue. Extrait du Bulletin de l'institut Archéologique du Luxembourg*, Nr. 3-4., 1978.

²⁸ zitiert nach Wienker-Piepho, *Frauen als Volkshelden*, S. 47.

²⁹ Wienker-Piepho, *Frauen als Volkshelden*: „Die bei der Erkennungsszene in Chinon ausgetauschten Konfidenzen mit dem König hätten, des Königs anschließender großer Bewegung und Zufriedenheit wegen ebenso gut die Identitätsgeheimnisse der Pucelle sein können. Ihr perfektes höfisches, elegantes und redengewandtes Auftreten, ihre Reitkünste und die großen Geschenke, die der verarmte Dauphin Johanna machte, sind in zahllosen Dokumenten beschrieben und erhärten diese These.“ S. 49.

an der Schlacht um Orléans teilgenommen hat, trifft sie am 15. Juli desselben Jahres zum ersten Mal auf ihren zukünftigen Ehemann, Jean des Armoises oder Hermoise, Vicônte de Châlons.

Weiterhin gehen Vertreter dieser Version davon aus, dass Jeanne d'Arcs Verbrennung auf dem Scheiterhaufen in Rouen nur vorgetäuscht war und an ihrer Stelle eine andere Verurteilte verbrannte. Der Austausch der beiden Frauen wurde demnach durch eine Leibgarde von 40 Personen verdeckt, die die angebliche Jeanne d'Arc bis zum Scheiterhaufen begleitete.³⁰ Außerdem habe sie eine große Haube getragen, so dass das Publikum das Gesicht der Verurteilten auf dem Scheiterhaufen nicht habe sehen können. Mit dieser Version deckt sich auch die Aussage mehrerer Augenzeugen, die berichten, Jeanne d'Arc habe bei ihrer Abjuration gelächelt, denn dieses Lächeln „passt plötzlich in das Bild einer von vorneherein in Cauchons geheime Pläne Eingeweihten, die genau wusste, dass sie – wie auch immer – überleben würde.“³¹

Jeanne d'Arc tauscht demnach im Anschluss an die Scheinverbrennung ihre Frauenkleidung gegen eine Ritterrüstung und kann aus dem Kerker von Rouen unbemerkt entkommen. Sie flüchtet Richtung Metz und begleitet dann angeblich im Jahre 1434 einen Ritter nach Italien, um sich an den Kämpfen um Mailand zu beteiligen. Im Jahr 1436 reist sie von Liesse, über Mariulle, Aslon, Thionville, Trier und Koblenz bis nach Köln und heiratet im August Jean des Armoises. Von da an taucht Jeanne d'Arc in den Quellen als *Dame des Armoises* auf.³² In mehreren Dokumenten aus dem Jahre 1437 taucht Jeanne d'Arc unter dem Namen *Claude* und als *Gattin des Jean des Armoises* auf. 1439 fungiert sie, laut eines Briefes von Gilles de Rais, als Anführerin eines seiner Truppenteile in Le Mans.

³⁰ Ebd. S. 49.

³¹ Ebd. S. 49.

³² *Das Lexikon des Mittelalters* verzeichnet unter Jeanne des Armoises: „... wohl mythomane Abenteurerin aus Lothringen, gestorben wohl nach 1457 (letztmals vielleicht 1457 als Männerkleidung tragende Gefangene in Saumur erwähnt). Fünf Jahre nach dem Tod der Jeanne d'Arc trat diese in der Gegend von Metz auf (20. Mai 1436), ließ sich als „la pucelle de France“ feiern und fand bereitwillige Anerkennung, nicht zuletzt infolge der Komplizenschaft der Brüder von Jeanne d'Arc, Pierre und Jean du Lys, die Jeanne vielleicht sogar (mit Hilfe Roberts de Beaudricourt) lanciert hatten. Motive für eine mögliche Unterstützung durch die politische Gewalt bleiben im Dunkeln. Wie die echte Jeanne zeigte sie überraschende ritterl. und kriegler. Qualitäten. Zunächst ein Werkzeug der proburgundischen Intrigen des Grafen Robert v. Virneburg, eines Ratgebers der Herzogin Elisabeth v. Luxemburg, stieg sie durch ihre Heirat mit dem lothringischen Ritter Robert des Armoises einem Schwager von Beaudricourt zur Dame Jeanne des Armoises auf. Durch Vermittlung von Jean du Lys wurde sie 1439 prunkvoll von den Orléans empfangen (vielleicht Begegnung mit Karl VII.) und kämpfte im gleichen Jahr unter Marschall Gilles de Rais, dem alten Waffengefährten der Jeanne. Bald darauf, v.a. infolge eines öffentlichen Verhörs zu Paris (1440) sank jedoch ihr Stern.“, S.346.

1440 muss Jeanne einen Eid an der Pariser Universität ablegen, über dessen Inhalt allerdings nichts bekannt ist. 1451 stirbt Jeanne d'Arc während der Feldzüge zur Rückeroberung der Normandie. Ihr Grab mit der Aufschrift *Priez pour l'ame de la ..celle ici*, wurde von Pierre Sermoise in Pulligny sur Madon, der üblichen Grabstätte für Mitglieder der Familie Armoise, entdeckt.³³

Diese beiden Hauptströmungen haben sich also bis jetzt in der Gestaltung der historischen Jeanne d'Arc- Forschung ergeben.

Bevor ich mich den Verfilmungen zuwende, fasse ich im nächsten Abschnitt kurz die unterschiedliche Wirkung ihrer Figur zusammen, denn das Bild der Jeanne d'Arc wurde über die Jahrhunderte hinweg mit divergierender Gewichtung rezipiert.

³³ Wienker-Piepho, *Frauen als Volkshelden*: „1986 legt Sermoise dort eine Grabplatte frei, die das gleichnamige Kreuz der Franziskaner-Bewegung trug, der Johannas Seite angehörte, sowie die in gotischen Lettern des fünfzehnten Jahrhunderts gehaltene Inschrift: „PRIEZ POUR L`AME D.....LLE ICI“. Das Epitaph ist gut erhalten und auf einem Photo deutlich leserlich.“, S.50.

3.3. Die kulturhistorische Wirkung der Jeanne d'Arc

Das Bild von Jeanne d'Arc wird in den folgenden Jahrhunderten auf verschiedenen Gebieten immer wieder neu- und umbewertet. Dies liegt an dem hohen Identifikationspotential, den sie für das Individuum hat. Die unterschiedlichsten Gruppen erkennen ihren wichtigen, symbolischen Wert, den jeder für seine Zwecke vereinnahmen nutzen will:

1435 kommt es zum Vertrag von Amiens, in dem sich der französische König und die Anführer der Burgunder zu einer Allianz zusammenschließen. Am 12. November 1437 kann Charles VII. in das mittlerweile befreite Paris einziehen und erobert 1449 Rouen zurück. Um seine Regentschaft zu legitimieren und sich nicht nachsagen lassen zu müssen, dass er diese durch die Mithilfe einer Hexe erlangt hätte, wird der Rehabilitationsprozess der Jeanne d'Arc eingeleitet. Am 7. Juli 1456 wird die Urteilsverkündung verlesen, in der Jeanne d'Arc von jeglicher Schuld, derer man sie im vorhergehenden Prozess angeklagt und für schuldig befunden hatte, frei gesprochen wird.

Die römisch-katholische Kirche, die stets nur ihren eigenen Vorteil im Blick hatte, enthält sich nun über mehrere Jahrhunderte hinweg jeglicher weiterer Äußerungen über die Stellung oder das Ansehen Jeanne d'Arcs.³⁴ Zuvor hatte sie je nach Belieben, die für sie günstige politische Interpretation ihrer Person gewählt: zunächst war Jeanne d'Arc eine nicht vom Teufel besessene Jungfrau, anschließend eine Häretikerin, dann wiederum eine rehabilitierte Gottesbotschafterin und schließlich eine Heilige.

Ich stütze mich im Folgenden auf die Aussagen von Gerd Krumeich in *Die Geschichte der Jeanne d'Arc von Orléans*³⁵:

Die Geschichtsschreibung des 17. Jahrhunderts misst dem König Charles VII. wesentlich mehr Bedeutung bei, als den Taten des Bauernmädchens Jeanne d'Arc

³⁴ Meines Erachtens lässt sich das Interesse des Vatikans an Jeanne d'Arc zu Beginn des 20. Jahrhunderts allein durch politisch motivierte Beweggründe erklären. Ich konnte während meiner Rechercharbeit an keiner Stelle etwas zu den Beweggründen des Vatikans finden, die der Heiligsprechung zu Grunde liegen. Papst Benedict XV., genannt der Friedfertige, setzte die Heiligsprechung durch. Ihre Heiligsprechung ist nur ein weiterer Beleg für die große Wichtigkeit ihrer Position, die ihr von den Institutionen zugesprochen wird.

³⁵ Krumeich, Gerd: *Die Geschichte der Jeanne d'Arc von Orléans*, C.H. Beck, München, 2006.

Arc. Diese Blickweise lässt sich mit dem zu dieser Zeit beginnenden Absolutismus am Besten vereinbaren:

Es wäre zu dieser Zeit undenkbar, dass der König nur aufgrund der Hilfe eines Bauernmädchens den Anspruch auf den Thron hätte aufrecht erhalten können. Daher existiert in dieser Zeit überwiegend die Version, dass Jeanne d'Arc eine von Gott gesandte Kriegerin und Heilige sei, die durch ihr Handeln die Monarchie als politisches System stabilisieren sollte. Diese Version dient unter anderem dazu, zu untermauern, dass das politische System der Monarchie auf göttlichem Willen beruht.

1762 erscheint Voltaires komisches Gedicht *La Pucelle*³⁶, in dem er die Figur der Jeanne d'Arc ironisiert, um ganz im Sinne der Aufklärung den Wunder- und Aberglauben zu verhöhnen.

Die Kernaussage besteht dabei darin, dass Jeanne d'Arcs Erscheinen nichts weiter als ein politisches Kalkül des Adels gewesen sei, mit dem Charles VII. die Regentschaft erlangen konnte. Das Gedicht antizipiert Thesen aus der oben angeführten Version B: der realpolitische Blick um Jeanne d'Arcs Leben.

In der Zeit unter Napoléon (1804-1814) findet eine weitere Umwertung ihrer Persönlichkeit statt. Napoléon erkennt das hohe Identifikationspotential, das der allgemein bekannten Figur innewohnt. Er nutzt dieses als Projektionsfläche, um das nationale Bewusstsein Frankreichs zu stärken³⁷:

Jeanne d'Arc ist das Symbol einer triumphierenden Nation, der sich nichts und niemand in den Weg stellen kann.

Zu Beginn des 19. Jahrhunderts findet - beeinflusst von der Bewegung der Romantik - eine Umdeutung der meisten historischen Figuren statt, die das individuelle Schicksal der *Volkshelden* in den Mittelpunkt des Interesses rückt. Auch Schillers Theaterstück *Die Jungfrau von Orléans: eine romantische Tragödie*³⁸ ist ein Beispiel für die Bearbeitung des Stoffes aus dem Blickwinkel der Romantik. Für die Romantiker ist Jeanne d'Arc das Sinnbild des einfachen

³⁶ Voltaire: *La Pucelle, Contes et satires*, Armand-Aubrée, Paris, 1829.

³⁷ In seiner Anordnung zur Recherche nach den Akten, die Jeanne d'Arc betreffen, heisst es dementsprechend: „...die berühmte Jeanne d'Arc hat bewiesen, dass es kein Wunder gibt, das der französische Genius nicht zu vollbringen vermöchte, wenn die nationale Unabhängigkeit gefährdet ist.“, Krumeich, S. 111.

³⁸ Uraufführung 1801.

und ungebildeten Volkes, des *peuple français*, das ein Selbstbewusstsein entwickelt und sich für die Verteidigung seiner Rechte einsetzt

In der Mitte des 19. Jahrhunderts wird Jeanne d'Arc von den republikanischen Kräften vereinnahmt, gleichzeitig aber auch von den Kräften der katholischen Kirche, die üblicherweise der Monarchie zugetan waren. Diese Doppelbesetzung durch eigentlich gegensätzliche politische Positionen wird sich allerdings auch noch im 20. und 21. Jahrhundert deutlich zeigen, in denen die französische Linke und die radikale französische Rechte sich um das Nationalsymbol der Jeanne d'Arc streiten.

1894 wird Jeanne d'Arc vom Vatikan als *venerabilis* (ehrwürdig) dekretiert. Dies stellt den ersten Schritt auf dem Weg zu ihrer Heiligsprechung dar. 1909 folgt dann ihre Seligsprechung und 1920 letztendlich unter Papst Benedict XV., dem Friedfertigen, die Heiligsprechung.

Im weiteren Verlauf des 20. Jahrhunderts nehmen mehrere politische Parteien Jeanne d'Arc als Identifikationsfigur für sich in Anspruch: für Vertreter der Linken - unter anderem vor dem Ersten Weltkrieg für den Kriegsgegner Jean Jaurès - ist und bleibt Jeanne eindeutig das Mädchen aus dem Volk, das durch eigene Kraft politische Veränderung herbeiführt und sich für seine Ideale einsetzt. Von dem Konservativen Charles de Gaulle wird sie während und nach Ende des Zweiten Weltkriegs als Nationalheilige inszeniert, die Widerstand gegen die Invasoren leistet.

Die politische Rechte wiederum beansprucht Jeanne d'Arc für ihre Zwecke als Vertreterin des nationalen Gutes, die sich gegen die ausländische Invasion der Engländer zur Wehr setzte und dementsprechend auch heutzutage der großen Menge von Immigranten die *Stirn bieten* würde. So nutzt vor allem der *Front National* die Figur der Jeanne d'Arc als Symbol für Vaterlandstreue und französisch-nationalistische Überzeugung.³⁹

³⁹ Vgl: Himmel, Stephanie: "Der Rechtspopulist Jean-Marie le Pen, der sich gern selbst in der Rolle der verfolgten Unschuld und als Opfer seiner politischen Gegner sieht, hält Jeanne d'Arc als *Passepartout* im Dauereinsatz, um mit ihrem Mythos eine nationalistisch-französische Identität zu konstruieren. In seinen Reden rekapituliert er das Leben und Sterben der *Pucelle* und schneidet alles passgenau auf sich selbst zu.", S. 121.

Bis heute erscheinen immer wieder neue Schriften über die angeblich *wirkliche* Jeanne d'Arc. Viele Wissenschaften haben sich von der Jeanne d'Arc-Forschung anstecken lassen, so zum Beispiel die Soziologie, die Literaturwissenschaft, die Kunstgeschichte, die Geschlechterforschung und nicht zuletzt die Medizin, die nachträglich Diagnosen für die Patientin Jeanne d'Arc erstellt.⁴⁰

Nach dem Überblick über die historischen und kulturhistorischen Interpretationen, wende ich mich nun den Verfilmungen zu.

⁴⁰ Vgl. Fußnote 5.

4. Übersicht der Jeanne d'Arc-Verfilmungen im 20. Jahrhundert

Seit dem Beginn des Kino wurden viele Filme über das Leben und Wirken der Jeanne d'Arc produziert. Dies liegt meines Erachtens hauptsächlich an der großen Bandbreite, die ihr Leben und Wirken in Bezug auf die dramaturgische Darstellung und Interpretation eröffnet:

1. Ihre Geschichte lässt sich als wunderbares Märchen und auch als tragische Begebenheit inszenieren.
2. Sie ist lesbar als die Geschichte einer großen Heldin und gleichzeitig als die eines gepeinigten und verlassenen Opfers.
3. Außerdem fasziniert sie einerseits dadurch, dass sie als Jungfrau Männerarbeit in Männerkleidung tut und beeindruckt andererseits, weil sie das Gefühl vermittelt, jeder oder jede aus dem *einfachen Volk* könne, ebenso wie sie, die Rolle einer Heldin annehmen.

Zu Beginn des Stummfilms werden historische Stoffe und Figuren gerne bearbeitet, da die Produzenten davon ausgehen können, dass diese Figuren einem Großteil des Publikums bereits ein Begriff waren und die Anziehungskraft auf eine breitere Masse gegeben war.⁴¹ Leider sind die meisten Verfilmungen des Frühen Kinos verloren gegangen oder nur noch als Filmfragmente erhalten geblieben.

Die erste uns bekannte Jeanne d'Arc-Verfilmung stammt bereits aus dem 19. Jahrhundert. Sie trägt den Titel *Orléans glorifie la Pucelle* beziehungsweise *Joan of Arc / The burning of Joan of Arc*. Sie entstand entweder im Jahr 1895 oder 1898 und wird sowohl dem U.S.-amerikanischen Produzenten Edison, als auch dem französischen Statistenchef des Hippodrome Georges Hatot zugeschrieben, der für die französische Produktionsfirma *Pathé* tätig war. Bis jetzt konnte nicht endgültig geklärt werden, wem diese erste Version tatsächlich zuzuschreiben ist. Ich stütze mich im folgenden Abschnitt auf die Texte von Robin Blaetz: *Joan of Arc and the Cinema*⁴² und Pierre Leprohon: *Les premières images de Jeanne d'Arc à l'écran*.⁴³

⁴¹ Vgl. : Folgende Filme von George Méliès: *L'explosion du Cuirassé Maine* (1898), *La guerre gréco-turque* (1899), *L'affaire Dreyfus* (1899), *Le couronnement du roi Edouard VII* (1902).

⁴² In: Goy, Blanquet, Dominique: *Joan of Arc, a saint for all reasons*, Hampshire, 2003, S.143 ff.

⁴³ In: Estéve, Michel: *études cinématographiques: Jeanne d'Arc à l'écran*, Heft 18/19, S.32 ff.

Ein 30- sekündiges Fragment des Films befindet sich im *Jeanne d'Arc-Zentrum* in Orléans und in den *National Archiven* Kanadas in Ottawa. Man geht davon aus, dass die Gesamtlänge des Films nicht mehr als eine Minute betrug.⁴⁴

Zur Jahrhundertwende wird in das Produktionsbuch der französischen *Star Film* die Jeanne d'Arc- Verfilmung von Georges Méliès mit dem Titel *Jeanne d'Arc* eingetragen. Ebenso wie viele andere Werke von Méliès ist diese Filmrolle verloren gegangen. Allerdings kann man sich durch den Eintrag im Produktionsbuch ein ungefähres Bild von dieser Version machen: "*Une production à grand spectacle, en douze tableaux. Environ cinq cents personnes en scène en superbes costumes. Durée de la projection: environ quinze minutes.*"⁴⁵

Wenn die Projektion des Films tatsächlich 15 Minuten gedauert hat, so war dies für die damalige Zeit eine bemerkenswert lange Projektionszeit. Die meisten zeitgenössischen Filme dauerten nur wenige Minuten⁴⁶. Méliès und seine Frau selbst stellten die Eltern von Jeanne d'Arc dar und eine neuzehnjährige Schauspielerin der Méliès-Truppe übernahm den Part der Jeanne d'Arc.

In dem Produktionsbuch findet sich auch die dramaturgische Einteilung des Films, der aus den folgenden zwölf Bildern besteht:

1. Das Dorf Domrémy; 2. Der Wald bei Domrémy; 3. Das Haus von Jeanne in Domrémy; 4. Das Tor von Vaucouleurs; 5. Das Schloss von Baudicourt; 6. Triumphaler Einzug in Orléans; 7. Krönung von Charles VII. in Reims; 8. Die Schlacht bei Compiègne; 9. Im Gefängnis; 10. Das Verhör; 11. Der Scheiterhaufen; 12. Die Apotheose.

Einteilung und Produktionsnotiz lassen die Vermutung zu, dass Méliès bei seiner Inszenierung besonders an den großen, pompösen und spektakulären Szenen des Jeanne d'Arc – Mythos interessiert war. So zum Beispiel an den Schlachtenbildern (Bild 6, 7 und 8) und an Jeanne d'Arcs späterem Aufstieg in den Himmel (Bild 12).

Der Film hatte, den Kritiken nach zu urteilen, sowohl in Frankreich und in den USA, als auch in England einen großen Erfolg.

⁴⁴ Blaetz: S.145.

⁴⁵ Leprohon: S.33 f.

⁴⁶ Leprohon: „(...) *la majorité des bandes ne durait que quelques minutes.*“, S.33.

Im Jahr 1909 erscheint möglicherweise durch die Seligsprechung der Jeanne d'Arc durch den Vatikan motiviert eine Verfilmung von Albert Capellani, über die allerdings jede Information verloren gegangen ist. Man weiß nur, dass die Schauspielerinnen Léontine Massart die Rolle der Jeanne d'Arc übernommen hatte.

Ein anderer italienischer Regisseur, Mario Caserini, hatte bereits 1900 einen Film mit dem Titel *La béatification de Jeanne d'Arc*⁴⁷ für die *Cinès* gedreht. 1909 folgte dann *La vie de Jeanne d'Arc*, dessen Drehbuch sich an das Theaterstück *Die Jungfrau von Orléans: eine romantische Tragödie* von Friedrich Schiller anlehnte und besonders den Konflikt der Liebesbeziehung der Protagonistin mit dem Engländer Lionel in den Mittelpunkt setzte, weshalb man davon ausgehen kann, dass es dem Regisseur hier weniger um einen historisch-dokumentarischen Versuch der Darstellung ging.⁴⁸

1916 entstand in den USA eine Filmversion von Cecil B. DeMille mit dem Titel *Joan the woman*. Es war der erste Historienfilm, den der Regisseur nach einer Drehbuchvorlage von Jeanne McPherson inszenierte. Jeanne d'Arc wurde von der Sängerin Geraldine Farrar dargestellt, die bereits die Rolle der Carmen in gleichnamigen DeMille-Film übernommen hatte. *Joan the woman* existiert in zwei sehr unterschiedlichen Versionen: eine Version, auf 35 mm gedreht, liegt im *George-Eastman-Haus*, eine zweite, wesentlich kürzere, die allerdings in Frankreich als die Originalversion angesehen wird, befindet sich im *Jeanne d'Arc-Zentrum* in Orléans.

Robin Blaetz betont den symbolischen Allgemeinplatz der Jeanne d'Arc-Figur (jeder aus dem Volk kann ein Held sein und muss für sein Vaterland und dessen Sicherheit einstehen), der in der Zeit des Ersten Weltkrieges besonders nutzbar gemacht werden konnte. Blaetz geht davon aus, dass die Identifikation mit Jeanne d'Arc den Kampfeswillen der Soldaten wesentlich stärker motivierte, als der Einsatz moderner Kriegswaffen: „*In addition, Joan of Arc was a victorious military figure who functioned figurally during the First World War as a sign of ultimate victory and glory. The saint's presence made the contemporary war*

⁴⁷ Vgl. Blaetz, „*Von beiden Filmen ist bis heute kein Material mehr aufgefunden worden.*“, S.146.

⁴⁸ Ebenfalls aus Italien stammte eine weitere Verfilmung aus dem Jahr 1913/1914, von der man nur weiß, dass die italienische Filmdiva Maria Jacobini hier die Hauptrolle spielte und dass der Regisseur Nino Oxilia im Alter von 29 Jahren spurlos verschwand. Auch von einer italienisch-österreichischen Koproduktion aus dem Jahr 1914 ist und nichts erhalten geblieben.

seem part of a meaningful continuum of experience and tradition rather than the first modern, technologically driven war.”⁴⁹

Blaetz weist des Weiteren darauf hin, dass die zwei Versionen sich vor allem in der Inszenierung weiblicher Rollenstereotypen unterscheiden, wobei die amerikanische Verfilmung differenzierter arbeitet, als die, die in Frankreich als Original anerkannt ist:

„Comparison of the two versions of Joan the Woman reveals that the original film was concerned with gender differentiation and female roles during the war, while the French version was a simpler celebration of the national heroine.“⁵⁰

Um 1931 steigen die Verfilmungen sichtbar an, der 500. Todestag der französischen Nationalheldin bringt der Jeanne d' Arc– Figur neue Präsenz.

1928 bringt der dänische Regisseur Carl Th. Dreyer seine Version des Jeanne d' Arc– Mythos auf die Leinwand. Er hatte das Angebot der *Société Générale de films* bekommen, zwischen den historischen Figuren der Jeanne d' Arc, der Catharina de' Medici oder der Marie Antoinette zu wählen. Er entschied sich für Jeanne d' Arc, weil ihn das Leiden des Menschen besonders interessiert, wie wir später noch genauer sehen werden.

Das Besondere an Dreyers Film ist: er begrenzt sich auf das Verhör der Jeanne d' Arc und ihre abschließende Verurteilung. Jegliche Darstellung von Kriegszenerie, Apotheose oder ihre Jugend lässt er außen vor. In Kapitel 5 werde ich mich genauer mit diesem filmhistorisch markanten und bedeutsamen Film beschäftigen.

Marc de Gastyne dreht zum Ende der Stummfilmzeit *La vie merveilleuse de Jeanne d' Arc* (1928). Diese Jeanne d' Arc - Version basiert auf dem Drehbuch des Schriftstellers Jean-José Frappa. Besonders beeindruckend sind die Aufnahmen, die an architektonisch prägnanten Orten photographiert wurden, wie in Carcassonne, Aigues-Mortes, Pierrefonds und in der Umgebung des Tarn, die an die lothringische Landschaft erinnert. Er war der erste französische Regisseur, der eine große Filmproduktion über Jeanne d' Arc realisierte. Ihm wurde die französische Kavallerie als Einheit der Statisterie zur Verfügung gestellt und er

⁴⁹ Blaetz: S. 144.

⁵⁰ ebd., S. 148.

durfte sogar am Originalschauplatz, der Kathedrale von Reims, das Jeanne d'Arc-Denkmal für die Dreharbeiten vorübergehend entfernen.⁵¹ Hieran erkennt man deutlich den hohen national-symbolischen Identifikationswert, den Jeanne d'Arc für Frankreich darstellt.

Im Kontrast zu dem zeitgenössischen Werk Dreyers, betont Blaetz die Akzentuierung der kämpferischen Stärke im Film de Gastynes:

*“Unlike Dreyer’s film, this one powerfully visualizes the exploits of Joan the warrior and covers a broad range of the historical and legendary aspects of the story.”*⁵²

Pierre Leprohon benennt *La vie merveilleuse de Jeanne d'Arc* als den letzten Film der Stummfilmzeit, der sich besonders mit dem kriegerischen Wirken der *Pucelle* auseinandersetzt und weniger auf ihre seelische Verfasstheit abzielt:

*„À la fin du muet, ce film honnête et sans prétention marquait la limite extrême à laquelle pouvaient parvenir ces imageries au demeurant, semble-t-il, plus héroïques que pieues. C’est la guerrière plus que la sainte qui intéressa les cinéastes.”*⁵³

Am 26. April 1935 feiert der UFA-Tonfilm *Das Mädchen Johanna* von Gustav Ucicky im Rahmen des Internationalen Filmkongress Berlin im UFA-Palast am Zoo Premiere. Diese Filmversion erhielt das Zusatzprädikat, *Staatspolitisch und künstlerisch besonders wertvoll.*⁵⁴

Propagandaminister Goebbels interessierte sich besonders für die Arbeit am Drehbuch. In diesem ist eine Akzentverschiebung von der Jeanne d'Arc – Figur hin zur Figur von Charles VII., der von Gustaf Gründgens dargestellt wird, zu beobachten. Die Haupthandlung wird von vielen zusätzlichen Monologen des Königs unterbrochen und immer wieder wird der Fokus auf sein Denken und Handeln gelenkt. Die Gedanken des einfachen Bauernmädchens spielen keine Rolle mehr. Jeanne d'Arc ordnet sich dem faschistischen Führer, respektive Charles VII., gänzlich als willenloses Instrument unter. Goebbels nutzt den

⁵¹ Blaetz: S. 150.

⁵² Blaetz: S. 150.

⁵³ Leprohon: S. 36.

⁵⁴Vgl: Steinberg, Heinz: *Das Mädchen Johanna von Gustav Ucicky ou Jeanne et Goebbels* in: *études cinématographiques 18/19*, S. 54.

französischen Mythos geschickt, um indirekt den realen Diktator Adolf Hitler zu glorifizieren.

Da der Film spurlos verschwunden schien, konnte sich Heinz Steinberg bei seiner Analyse aus dem Jahr 1962 ausschließlich auf britische Filmkritiken stützen. Er sieht hingegen nicht in der Figur Charles VII., sondern in der Figur der Jeanne d'Arc eine Parallele zu Hitler. Jeanne d'Arc versteht sich als Instrument einer übermenschlichen Macht und ordnet sich dieser gänzlich unter, so wie Hitler sich als Instrument einer göttlichen Vorsehung verstand:

„Dans ce texte, certaines phrases nous frappent et nous font penser à un autre personnage historique qui se prenait pour l' instrument d' une puissance surhumaine, qui avait la foi, la confiance en lui-même, et le peuple allemand était avec lui – Hitler une réincarnation de Jeanne d' Arc?“⁵⁵

Beinahe Wort für Wort spricht Charles VII. bei Jeanne d'Arcs Verbrennung auf dem Scheiterhaufen die Worte, die Goebbels zehn Jahre später nach dem Tod Hitlers verkünden wird: *„Dieser Tod wird dem Volk den Glauben an seine göttliche Mission wiedergeben und unter diesem Zeichen wird das Volk den Feind besiegen können.“⁵⁶*

Erst 1971 wird eine Kopie des Films aus den Bundesarchiven in den *Library of Congress* in Washington geschickt, da von deutscher Seite bis dahin geäußert wurde, keine Version des Films mehr ausfindig machen zu können.

Eine der wohl bekanntesten Verfilmungen ist *Joan of Arc* von Victor Fleming aus dem Jahre 1948 mit Ingrid Bergman in der Titelrolle. Beide Künstler waren zu dieser Zeit auf dem Höhepunkt ihrer Karrieren angelangt und die Produktionsfirma *R.K.O.* erhoffte sich großen finanziellen Gewinn von diesem Projekt, in das Ingrid Bergman ebenfalls einen Teil ihres Vermögens investierte. Die Kritiker, vor allem die französischen, hielten nicht viel von dieser Neuaufnahme des Jeanne d'Arc- Mythos, vor allem nicht, weil der vermeintlich

⁵⁵Ebd.: S.55.

⁵⁶ Ebd.: „*Cette morte rendra au peuple la foi dans sa mission divine et c'est sous ce signe que le peuple pourra vaincre l'ennemi.*“, S. 57.

hagiographische Film eher in ein Schlachtenspektakel ausgeartet war, das diese nicht Ernst nehmen konnten und wollten.⁵⁷

Victor Flemings Film erzählt Jeanne d'Arcs Geschichte in chronologischem Ablauf und schließt auch die Zeit vor der Einkerkering und dem Verhör mit ein. Der dramaturgische Aufbau versucht jeden Teil ihrer Geschichte zu umfassen. Besonders oft wurde von französischen Kritikern die Rüge laut, dass der französische Nationalmythos für ein amerikanisches Publikum produziert wurde und die Jeanne d'Arc- Figur nicht von einer Französin dargestellt wurde.⁵⁸ Die gleiche Reaktion finden wir, nicht besonders überraschend, auch bei einigen Kritikern des Films von Luc Besson, den ich in Kapitel 7 näher besprechen werde.

Auch Roberto Rossellini versucht sich an dem Jeanne d'Arc- Stoff.

Grundlage für seine Verfilmung aus dem Jahr 1954 ist das Oratorium von Paul Claudel *Jeanne au bûcher* aus dem Jahre 1939 mit der musikalischen Vertonung durch Arthur Honegger.

Erneut übernimmt Ingrid Bergmann die Rolle der Jeanne d' Arc.

In mehreren *back flashes* erfährt der Zuschauer Einzelheiten aus Jeanne d'Arcs Leben, allerdings immer aus einem distanzierten Blickwinkel.⁵⁹

Beeindruckend ist vor allem eine Szene, in der die Richter als Schweine und Schafe gekleidet, Jeanne d'Arcs Verhör durchführen. Sie verhalten sich *unmenschlich*⁶⁰, erscheinen lächerlich und dumm und stottern ihre Anklage heraus. Rossellini bearbeitet den Stoff als Fabel, dreht allerdings deren Prämisse um: nicht die Tiere haben menschliche Eigenschaften, sondern die Menschen werden ihrer triebhafter Natur überführt. Dies ist ein gutes und neuartiges Inszenierungsmittel im Jeanne d'Arc- Kosmos.

⁵⁷ Blaetz: „(...) *Joan of Arc was generally criticized for empty spectacle, loud colour, and sentimentality.*“, S.154

⁵⁸ Blaetz: „(...) *French critics were especially hard on the film for a variety of reasons. Joan of Arc was at first scheduled to be made in France, but was rejected because Joan was not played by a French woman and Americans were thought to be incapable of capturing the essence of the French national heroine. One French critic dismissed the film entirely because it was made for an American audience.*“, S.154.

⁵⁹ Blaetz, R.: „*The film covers most atemporally most parts of Joan's life that are used to teach her these lessons, the scene shifts to discrete sets positioned below Joan's space, into which she floats as an observer and participant.*“, S. 156.

⁶⁰ *Unmenschlich* ist möglicherweise der falsche Begriff, denn eigentlich verhalten die Richter sich sehr menschlich. Ich benutze den Begriff in dem Sinne, dem eine ethisch allgemein gültige Verhaltensweise eines Menschen gegenüber seinem Nächsten zu Grunde liegt und durch die Menschenrechtserklärung oder vorhergehende Gesetzgebungen, z. B. die zehn Gebote, aufgeschrieben werden mussten, da das Verhalten des Menschen wohl nicht automatisch diese Gesetze befolgt.

Der Film ist nicht besonders bekannt, da er keinen kommerziellen Erfolg hatte und in Frankreich noch nicht einmal in den Verleih kam. Wenn er überhaupt gezeigt wurde, dann nur in der *Cinémathèque Française*.⁶¹

Als zweite amerikanische *high-budget* Produktion nach Victor Fleming, wagt sich 1957 Otto Preminger an das Jeanne d'Arc- Thema. Er lehnt sein Filmscript an das Theaterstück *Saint Joan*⁶² von George Bernhard Shaw an. Allerdings divergiert die filmische Bearbeitung des Theaterstücks in Bezug auf die scheinbare Opposition von Gut und Böse. Während Shaw diese stets als relativ bleibende Wertepole setzt, bezieht Preminger in seinem Film eindeutig Position.⁶³ Preminger entschloss sich einen schwarz - weiß Film zu drehen und castete 18.000 junge Mädchen aus den USA, um die geeignete Darstellerin für die Rolle der Jeanne d'Arc zu finden. Preminger wählte schließlich die neunzehnjährige Jean Seberg für die Rolle aus, die die meisten Kritiker als Fehlbesetzung bezeichneten.⁶⁴

Obwohl sehr hoher Marketingaufwand betrieben wurde, war es nicht möglich die Produktionskosten wieder einzuspielen. In Folge kam die nächsten 40 Jahre lang in den USA keine weitere Jeanne d'Arc- Verfilmung zu Stande. Erst Luc Besson realisiert 1999 die nächste *amerikanische* Jeanne d'Arc.

1962 erscheint Robert Bressons Jeanne d'Arc- Verfilmung in schwarz-weiß (sic!) *Le procès de Jeanne d'Arc*, die sich gänzlich von ihren Vorgängern aus Hollywood unterscheidet. Mit einer farblosen, schlichten und klaren Inszenierung zeigt Bresson seinen Blick auf eine standhafte und von jeglichen Zweifeln freie Jeanne d'Arc. Hier ist Jeanne d'Arc Vertreterin von Ordnung und Zucht. Dies ist meines Erachtens im Hinblick auf den zu diesem Zeitpunkt herrschenden Algerienkrieg (1954-1962) zu interpretieren. Frankreich brachte in diesem, noch heutzutage als Algerienkrise bezeichneten, Krieg Unglück, erbarmungsloses

⁶¹ Michel Estève, in: *Etudes cinématographiques*: „Pourtant, réalisé en 1954, ce film n'a pas encore été distribué en France – on ne le présente guère qu'à la Cinémathèque – et cet échec commercial ne recouvre en aucune façon une réussite esthétique méconnu.“, S.65.

⁶² Shaw, Bernard: *Die heilige Johanna*, Suhrkamp, Frankfurt/Main, 1990.

⁶³ Blaetz: “(...) the film in fact is very different from the play in its rigid attribution of good and evil, as opposed to Shaw's insistence on the relativity of any one position.“, S.157.

⁶⁴ Baetz, R.: „The widely acknowledged failure of *Saint Joan* was due to an error in judgement on the part of the film's producers and the director in casting an inexperienced actress in the lead role.“ S. 158.

Gemetzel und Chaos in seine damalige Kolonie, die sich vom *Mutterland* lossagen wollte.

Man kann Bressons Verfilmung als ein Statement zur politischen Lage verstehen, wenn man bedenkt das Jeanne d'Arc, die hier sehr geordnet und rechtschaffen dargestellt wird, als Symbol für französische Werte und Normen steht. Bresson rechtfertigt das kriegerische Vorgehen Frankreichs in einer typisch eurozentristischen Deutung der Jeanne d'Arc- Figur: Jeanne d'Arc (Frankreich) bringt Kultur, Ordnung und Zivilisation zum sogenannten *Barbaren* in die arabische Kolonie (in diesem Fall Algerien). Die Inszenierung verdreht in Hinblick auf den Algerienkrieg die Positionen des Mythos gänzlich. Denn schließlich sind ja die Algerier in diesem Moment an der Stelle der freiheitsliebenden Jeanne d'Arc und nicht die Franzosen. Diese wiederum stehen an der Stelle der Invasoren und werden, wie die Engländer, letztendlich aus dem Land vertrieben.⁶⁵

Gleichzeitig kann man den Aspekt der unverständenen Gottesbotin als beruhigendes Moment in der politischen Lage für die französischen Landsleute deuten:

So wie auch Jeanne d'Arc zu ihrer Zeit missverstanden und verurteilt wurde, so werden auch die Franzosen in ihrem Sendungsbewusstsein Algerien nach europäischem Muster zu *zivilisieren*, zu Unrecht verurteilt.

Hier wird für mich besonders deutlich, welche hohe politische Sprengkraft der Mythos besitzt und dass eine Jeanne d'Arc- Verfilmung stets ein wie auch immer geartetes politisches Statement darstellt.

Einen neuartigen politischen Aspekt gewinnt Steven Rumbelow dem Jeanne d'Arc- Stoff ab:

1977 dreht der Brite für die *Triple Action Films/ Midlands Arts Association East* seine Version der Jeanne d'Arc, in der diese als Prototyp des Faschisten auftritt. Ausgestattet mit einem kleinen schwarzen Bärtchen, das eindeutige Assoziationen mit Hitler hervorruft, hält Jeanne ihre flammenden Reden. Rumbelow versuchte

⁶⁵ Ploetz, Carl: *Der große Ploetz: "18. März 1962: Abkommen von Evian: Waffenstillstand; Erklärung über algerisch-französische Zusammenarbeit (...)* Die OAS versucht mit wahllosem Terror die Verwirklichung des Abkommens zu verhindern, löst aber nur Gegenterror der FLN und die Massenflicht der Europäer aus Algerien aus.", S. 1612.

damit auf die ihm aufgefallenen Parallelen zwischen der Rhetorik Hitlers und Jeanne d'Arc aufmerksam machen.⁶⁶

Die letzte Verfilmung des 20. Jahrhunderts ist Luc Bessons *The messenger: The story of Joan of Arc* (1999). Er entwickelte sich zu einem *Blockbuster*⁶⁷ und hat eine Länge von 152 Minuten. Die gesamte Biographie, angelehnt an Version A, der Jeanne d'Arc wird hier besonders ausladend und mit einer hohen Anzahl von *special effects* inszeniert. Nicht nur Blaetz, sondern auch andere Filmkritiker, bemerken, dass Bessons Jeanne d'Arc als pathologische Persönlichkeit inszeniert werde⁶⁸, ich kann mich dieser Meinung nicht anschließen, sondern stelle mir den enormen Energieaufwand vor, den ein Mensch in Jeanne d'Arcs Lage aufbringen muss. Mir erscheint es logisch, dass man in einer solchen Situation auch laut schreit oder hektisch und durcheinander auf andere wirkt. Genauer werde ich auf Bessons Film unter Kapitel 6 *The messenger: the story of Joan of Arc* eingehen.

Neben den hier aufgeführten Verfilmungen für das Kino entstehen auch für das Fernsehen und für andere Medien wie Comic oder Computerspiel immer neue Produktionen, die das Wirken von Jeanne d'Arc thematisieren oder sich von diesem haben inspirieren lassen.⁶⁹

⁶⁶ Blaetz: „*The advertisement for this film published by the British Film Institut claims that it uses some of Joan's historical speeches to reveal their similarity to Mein Kampf.*“, S.160.

Vgl. Dube, Christian: *Religiöse Sprache in Reden Adolf Hitlers: analysiert an Hand ausgewählter Reden aus den Jahren 1933- 1945*, Universität Kiel, Dissertation, 2004.

⁶⁷ *Blockbuster* bedeutet soviel wie *Kassenschlager*, da die Kinoshlangen in den USA mehrere Häuserblocks lang waren. Der Begriff taucht zum ersten Mal in den 70er Jahren im Kontext des Kinos auf, bei *Der weiße Hai* (R: Steven Spielberg, 1975) und *Star Wars* (R: George Lucas, 1977). Originär bezeichnet der Begriff Fliegerbomber aus dem 2. Weltkrieg.

Vgl. dazu die Theorie des Soziologen, Philosoph und Medienkritikers Jean Baudrillard, der in seiner Medienkritik *Requiem für die Medien* (1972) auf Parallelen zwischen den Massenmedien und der Kriegsführung hinweist, diese sogar als Mittel der Kriegsführung ansieht („Kino ist Krieg.“). Diese Parallele zeigt sich also auch im linguistischen Gebrauch.

⁶⁸ Blaetz: „*Besson's Messenger going so far as to create a Joan who is hysterical if not mentally ill.*“, S.162.;

und: Die Zeit, Feuilleton (3/2000) „*Jeanne wird damit nicht "demontiert". Sie hört bloß auf, ein unnahbares Rätselwesen zu sein. Sie bleibt eine Heldin, nur jetzt als liebenswerte Psychopathin, was ja heutzutage durchaus gut geht.*“ Der Rückgriff auf das Argument der psychischen Erkrankung scheint meines Erachtens häufig dann aufzutauchen, wenn Menschen nicht verstehen können, was andere Menschen auszudrücken versuchen.

⁶⁹ Auf dem Gebiet des Fernsehfilms drehte Jaques Rivette 1994 den sechsstündigen Zweiteiler *Jeanne la Pucelle*, der sich in Teil 1: *Les batailles* und Teil 2: *Les prisons* unterteilt.

In Rivettes Version hört Jeanne keine Stimmen, die ihr den Befehl geben, zum Dauphin zu eilen, sondern sie kommt ganz von selbst auf diese Idee. Jegliche Form von seelischem Leid ist in dieser Version gänzlich ausgeblendet.

Zu erwähnen ist außerdem ein japanisches *Fernseh – Animé* mit dem Titel *Kamikaze Kaito Jeanne* (dt. *Kamikaze Diebin Jeanne*). Hier spielt ein 16-jähriges Mädchen namens Marron Kusakabe die Hauptrolle, deren Eltern sie schon als sie noch sehr klein war im Stich gelassen haben. Marron ist

Im nächsten Kapitel analysiere ich ausführlicher die Verfilmung *La Passion de Jeanne d'Arc* von Carl Th. Dreyer aus dem Jahre 1928.

mit vielen positiven Talenten gesegnet: sie ist jung, hübsch, intelligent und besonders sportlich. Nachts verwandelt sich die scheinbar *normale* Schülerin in eine Superheldin, die dazu auserkoren ist, einem göttlichen Auftrag folgend, Dämonen aus Kunstwerken zu verbannen, in denen diese sich verschanzt haben. Die Dämonen wollen aus diesen Kunstwerken heraus die Herzen der Menschen stehlen. Sie selbst kann den bösen Kräften der Dämonen nur deshalb widerstehen, weil sie Jungfrau ist und somit gegen das Böse der Dämonen gefeit ist. Hier halts also etwas aus der mittelalterlichen Jeanne d'Arc Mythologie nach. In Hinsicht auf die Kleidung haben die Designer der Serie allerdings eine tief greifende Veränderung vorgenommen. Sie verzichten auf männliche Kampfutensilien oder Rüstungen und geben ihrer Protagonistin ein weibliches Outfit, dessen Design auf dem Gewand einer shintoistischen Priesterin basiert. Außerdem verfügt Kamikaze Diebin Jeanne über die Fähigkeit moderner Kampfsporttechniken, mit denen sie die Dämonen bekämpfen kann. Marron, bzw. Kaito Jeanne tritt immer dann in Aktion, wenn sie durch ihr piepsendes und blinkendes Zauberkreuz einen Auftrag von göttlicher Seite empfängt. Dabei unterstützt sie ein kleiner helfender Engel mit grünem Haar. Die Beziehung zu ihrem größten Gegenspieler Sindbad wird dadurch verkompliziert, dass dieser sich nach einer Weile in Kaito Jeanne verliebt und noch dazu selbst ein Doppelleben führt und im wirklichen Leben Marrons Mitschüler Chiaki Nagoya ist. Hier lehnen sich die Drehbuchschreiber in Bezug auf den emotionalen Konflikt, der bald auch Marron befällt, an Schillers Theaterstück der *Jungfrau von Orléans* an.

Es wird also deutlich, wie sehr sich die Jeanne d'Arc - Mythologie auch in einer solchen Form bearbeiten lässt und für jugendliche Zuschauer immer noch interessant bleibt. Auch hier haben die Produzenten nur einige Änderungen an der „ursprünglichen“ Jeanne d'Arc Version vorgenommen und dadurch die Möglichkeit geschaffen eine neue Gruppe von Publikum für diese Ideen zu begeistern.

Vgl. auch: *Kamikaze Kaito Jeanne*, unter <http://manganet.de/5038.jsp>

5. *La Passion de Jeanne d'Arc* von Carl Th. Dreyer

„Es ist das Leiden, das das Hauptthema in vielen meiner Filme ist. Leiden bedeutet immer Veredelung.“⁷⁰ In dieser Überzeugung legt Dreyer bereits in seiner Titelwahl den Schwerpunkt der Inszenierung auf das menschliche Leiden: Die *Passion*.⁷¹ Der Film zeigt ausschließlich den Prozess und die Verbrennung, Kriegsschlachten, die Krönung oder das Hören von Stimmen lässt er außen vor. Er stellt Jeanne d'Arc in seinem Film gleichzeitig sowohl in einen hagiographischen, als auch in ein allgemein humanistischen Kontext.

Dreyers Blick auf das Leiden des Menschen zieht sich durch viele seiner Filme, die oft eine Protagonistin zeigen, deren seelisches Leid thematisiert wird⁷²

Zur Analyse der filmtechnischen Mittel bediene ich mich der Begriffe von David Bordwell in seinem Buch: *Visual style in cinema: Vier Kapitel Filmgeschichte*.⁷³ Genauere Begriffserklärungen dazu finden sich im Anhang.

5.1. Sichtungseindruck

Je öfter ich den Film *La Passion de Jeanne d'Arc* betrachtete, umso schwerer fiel es mir, die Nahaufnahmen der Gesichter im Film zu ertragen und mich immer wieder dem dargestellten Leid auszuliefern.

Bei der ersten Sichtung war ich sehr beeindruckt und konnte mich dem bedrückenden Gefühl bei der Verurteilung Jeanne d'Arcs nur schwer entziehen. Die Bilder weckten in mir Empörung und Unruhe über das ungerechte Vorgehen der Richter. Sie beeindruckten mich durch ihre emotionale Stärke. Beinahe überstark erschien mir die Visualisierung des Leidens im Gesicht der Hauptdarstellerin.

Die Wucht der Bilder und eine ständige Verschiebung der Blickachsen brachten mich beim ersten Betrachten durcheinander und faszinierten mich gleichermaßen. Dreyer zwingt mich durch den minimalen Einsatz von *establishing shots* und *re-establishing shots* dazu, mir den filmischen Raum selbst zu konstruieren und dadurch in gewisser Weise aktiv am Geschehen teilzunehmen:

⁷⁰ Drum an Drum: *My only great passion*, S.139 f.

⁷¹ *Passion*: von (altgr.) πάθος, dann (lat.) patior (passive Verbalform!) bedeutet auf Deutsch *leiden*.

⁷² Vgl.: *Tag der Rache* (1943), *Ordet* (1954) und *Gertrud* (1964).

⁷³ Bordwell, David: *Visual style in cinema, Vier Kapitel Filmgeschichte*, Verlag der Autoren, Frankfurt am Main, 2006.

Die Auswahl des Bildausschnittes ist in den meisten Teilen des Filmes besonders bemerkenswert, da sie sich keiner regulierten Filmsprache anpassen. Nicht nur mit *Augen von heutzutage*, die an das Betrachten von angepassten und symmetrischen Bildern und an eine kodifizierte Montagetechnik gewöhnt sind, sondern bestimmt auch mit *Augen des Frühen Kinos* fiel es bereits schwer, sich den schiefen oder verrückten Achsen der Bildkomposition zu öffnen.⁷⁴

Je öfter ich den Film betrachtete, umso mehr verschob sich auch meine Wahrnehmung. Ab einem bestimmten Punkt fiel es mir schwer, mich zum wiederholten Male mit dem Film auseinanderzusetzen. Ich konnte das leidende und gequälte Gesicht der weinenden Jeanne d'Arc-Darstellerin nur noch schwer ertragen.

Die Nahaufnahmen der Gesichter scheinen sich von meiner Vorstellung oder *Folie* der Jeanne d'Arc abzulösen. Sie haben gar nichts mehr mit meiner heldenhaften Jeanne d'Arc zu tun, sondern sind eine Personifikation des Leidens und des Leidensgefühls. Sich diesem Leiden immer wieder auszusetzen hat etwas sehr Bedrückendes, Anstrengendes und Bedrohliches.⁷⁵

Das Gesicht scheint hier ein kinematographischer Spiegel für jeden Zuschauer zu sein, der sich jemals in der Rolle des Leidenden gesehen hat.

Nach mehrmaligem Betrachten schlug das Gefühl des Leidens allerdings in einen Zustand der aggressiven Hilflosigkeit um. Wie gefesselt sitze ich auf meinem Stuhl und kann doch nichts an der Ungerechtigkeit ändern.

Wie viel hat diese Frau auf der Leinwand mit der Jeanne d'Arc gemein, die ich mir früher immer so heldenhaft ausgemalt hatte? Wenig, eigentlich überhaupt nichts mehr.

Dreyer betont in seiner Darstellung Jeanne d'Arcs Charakterzüge, die ich nicht sofort mit ihrem Namen verband: sie ist verzweifelt und sieht keinen Ausweg aus ihrer Situation, sie ist von physisch und psychisch labil, was sich in Weinkrämpfen und zittriger Atemnot äußert. Noch dazu erscheint sie den

⁷⁴ Die Begriffe *Augen von heutzutage* und *Augen des Frühen Kinos* gebrauche ich im Bedenken, dass sich die Wahrnehmungsfähigkeit des Kinopublikums mit dem Fortschreiten der technischen Möglichkeiten des Kinos parallel entwickelt hat. Das Auge kann auf diese oder jene Art der Filmsprache trainiert werden und sich an eine bestimmte Kodifizierung in Montage, Kamerabewegung und Schärfenverschiebung gewöhnen. Dreyers Film erscheint nicht nur heutzutage als eine Freiheitsbewegung in dem System Kino, sondern war auch bei seinem Erscheinen durch ein bis dato nicht Gesehenes Erproben einer neuen *Kinosprache* außergewöhnlich.

⁷⁵ Besonders schwierig wurde die Sichtung auf DVD, wenn ich die von Hector Zauzou komponierte Filmmusik (2002) nicht ausgeschaltet hatte. Der beängstigende und beklemmende Eindruck wurde durch die Musik so stark, dass ich die Bilder nur einmal mit der Musik kombiniert sehen konnte.

Richtern gegenüber sehr naiv und verliert immer öfter ihre Selbstbeherrschung. Dreyer zeigt mir einen Menschen in Einsamkeit und Verlassenheit, voll der Schwäche und nicht eine starke und beeindruckende Heldin.⁷⁶

Die gesamte schreckliche Qual, die ein Mensch vor seiner leibhaftigen Verbrennung empfinden muss, führt mir Dreyer schonungslos und vor Augen. Wie konnte ich einen heroischen *Abgang* der *Heldin* in den Flammentod erwarten?

Dreyer schafft es, den Mythos von jeglicher Romantisierung zu befreien. Er humanisiert ihre Idealisierung und abstrahiert sie auf das, was sie war: ein Mensch.

Ihre Situation lässt für sie keinen Ausweg offen, doch hat sie für sich eine andere Freiheit gefunden. Zwar ist sie dem Gericht und der Strafe ausgesetzt, doch lässt Dreyer sie im Ende nicht als Opfer stehen, sondern betont noch einmal ihre Stärke in Geist und Willen. In ihrem Martyrium sieht Jeanne d'Arc einen Triumph und ihr Tod bedeutet für sie die Erlösung.⁷⁷ In ihrem Tod und ihrer geistigen Freiheit triumphiert sie letztendlich doch noch über das weltlich-klerikale Gericht.

Maria Falconetti verkörpert auf sehr expressive Weise den durch Menschen am Menschen hervorgerufenen Schmerz. Der humanistische Ansatz zeigt sich auch in der betonten Androgynität ihres Körpers, im Vordergrund steht, dass sie ein Mensch ist, nicht Mann oder Frau. Im Leid sind alle gleich.

Ihr Körper, der nur sehr selten in der Totalen und damit als eine zusammenhängende Einheit zu sehen ist, hat keine eindeutigen Anzeichen von weiblichen Rundungen und ihr Gesicht und ihre Frisur lassen mich manchmal vergessen, dass ich es hier mit einer jungen Frau und nicht mit einem jungen Mann zu tun habe. Was ich sehe, ist ein Mensch.

⁷⁶ Drum&Drum: My only great passion: "(...) as a humanist, Dreyer was concerned with the personal story, not the political or theological one. He knew that excessive concentration on issues of the trial was largely pointless, since they were issues not longer moved mankind. But the terror, the naive wisdom, and the reality of Joan as a women, not as a saint or a symbol, was no less moving in the twentieth century than it would have been in the fifteenth. Consequently this is by all odds the least religious and the least political Joan ever made, and probably the most moving for that.", S. 127.

⁷⁷ Vgl. Originalzwischentitel in Kapitel 6.

5.2. Zum Film

La Passion de Jeanne d'Arc existiert bereits seit seiner Premiere in zwei verschiedenen Versionen. Der Film, der bei der Premiere in Kopenhagen am 21. April 1928 gezeigt wurde, war 8 Minuten länger, als derjenige, den das Publikum in Paris zu sehen bekam. Grund dafür waren Kritik und heftige Auseinandersetzungen seitens der katholischen Kirche und bestimmter Journalisten, die dem Film einen blasphemischen Unterton vorwarfen und außerdem darüber empört waren, dass ein nicht-französischer Protestant sich dieses Themas bemächtigte. So konnte Dreyer also nicht den Film zeigen, den er eigentlich hatte zeigen wollen.⁷⁸ Im weiteren Verlauf der Projektionsgeschichte von *La Passion de Jeanne d'Arc* zieht die Problematik von Zensur und Copyright weitere Kreise:

Die Originalnegative fielen 1928 einem Feuer in den *UFA Studios*, wohin sie zur Entwicklung geschickt worden waren, zum Opfer. Dreyer konnte nur mit Hilfe von doppelten Aufnahmen, die er immer bei den Dreharbeiten machte, mehr oder weniger genau sein Original rekonstruieren.⁷⁹

Bis in die 80er Jahre hinein, konnte man *La Passion de Jeanne d'Arc* nur in einer rekonstruierten Fassung des französischen Filmkritikers LoDuca sehen, die dieser - dem Willen Dreyers entgegengesetzt - zusammengestellt hatte und mit Musik von Vivaldi, Albinoni, Bach und Scarlatti unterlegt hatte. LoDuca hatte zunächst die Erlaubnis von Dreyer erbeten, eine 35mm-Version zu erstellen. Allerdings war Dreyer selbst nicht im Besitz der Rechte an *La Passion de Jeanne d'Arc*, sondern die Filmgesellschaft *Gaumont*. Gemeinsam mit *Gaumont* brachte LoDuca schließlich die oben genannte Verfilmung heraus, die Dreyer wohl nicht besonders zusagte.⁸⁰

⁷⁸ Drum & Drum: *My only great passion*: „*Alarmed over some criticism from the Catholic Church and attacks by conservative journalists and politicians who were offended at the idea that a foreigner and a Protestant would film such a very French history, the producer made cuts, and the film that was seen in Paris was eight minutes shorter than the version shown in Copenhagen.*“, S. 134.

⁷⁹ Drum & Drum: *My only great passion*: „*The original negative had been sent to Berlin to be printed at the UFA laboratory, since Rudolph Maté thought their work was better than anything to be found in France. Unfortunately, the negative was destroyed in December 1928 by a fire at the UFA facility. This was a devastating blow to Dreyer but perfectionist that he was, he had shot each scene several times, and all the outtakes had been preserved. Thus he and the film's original editor, Margeruite Beaugé were able to put together another negative. He and Mme. Beaugé could tell the difference, he said, but the director of the Société Générale did not notice it.*“, S. 143.

⁸⁰ Vgl. Drum & Drum: *My only great passion*: S. 134.

Zur vorliegenden Besprechung habe ich den Film benutzt, der in Dänemark im Jahre 1985 in einem Krankenhaus als Originalkopie von der Filmrolle, die zur Premiere nach Kopenhagen geschickt worden war, wieder gefunden wurde.

Der schwarz-weiß Film arbeitet mit Zwischentiteln, die sich auf die Originalaussagen während des Prozesses beziehen. Die Zwischentitel sind in dieser Version aus dem Dänischen ins Französische übertragen.

Auf eine Stunde und 36 Minuten Filmmaterial komprimiert Dreyer die Dauer des Prozesses, den wir mit der Protagonistin visuell durchleben und durchleiden müssen.

5.3. Analyse der Filmischen Mittel

a. Dramaturgischer Aufbau

Der Film öffnet mit einer Totalen auf das Buch der Prozessakten von Jeanne d'Arc, das sich, wie wir aus den Zwischentiteln erfahren, in der Deputiertenkammer in Paris befindet. Eine Hand blättert in den Akten und aus den Zwischentiteln erfährt der Zuschauer sogleich, welche Position zu Jeanne d'Arc bezogen wird: Sie wird nicht als Kämpferin, sondern als einfacher Mensch gesehen, als eine junge Frau, die aus Liebe zu ihrem Vaterland sterben muss, weil sie als gläubige Frau die Konfrontation mit einer Großzahl von blinden Theologen nicht überleben konnte.⁸¹

Den dramaturgischen Aufbau der Leidensgeschichte der Jeanne d'Arc an diesem einen Tag strukturiert Dreyer in vier räumliche Einheiten (Verhörsaal, Kerkerzelle, Folterkammer und Scheiterhaufen) und in 12 zeitliche Abschnitte:

1. Zunächst erfolgt die Anhörung der Jeanne d'Arc im Verhörsaal unter Anwesenheit aller Richter und Beisitzer. Die Hauptfragen sind dabei diejenigen über das Äußere der Heiligen, die Jeanne d'Arc erschienen seien, warum sie Männerkleidung trage und ob sie all dies auf Geheiß Gottes hin tue.

2. Sodann quälen die Wärter Jeanne d'Arc in ihrer Kerkerzelle und stehlen ihren Ring, den sie von ihrer Mutter bekommen hatte. Sie selbst beschäftigt sich zum ersten Mal mit ihrer Strohkrone, die die Wärter in ihr spöttisches Spiel mit einbeziehen und die im weiteren Verlauf noch mehrmals als Objekt der psychologischen Tortur benutzt werden wird.

3. Anschließend bereitet Bischof Cauchon eine Falle vor, indem er einen gefälschten Brief von Charles VII. an Jeanne d'Arc schreiben lässt, in dem angeblich steht, dass Cauchon ein Priester sei, den Charles VII. ihr als Vertrauensperson gesandt habe. Jeanne kann nicht lesen, weshalb Cauchon ihr den Brief vorliest.

⁸¹ Dreyer, *La Passion de Jeanne d'Arc*: "à la lecture nous découvrons Jeanne telle qu'elle était – non pas avec casque et cuirasse – mais simple et humaine...une jeune femme qui mourut pour son pays...et nous sommes témoins d'une jeune femme croyante confrontée à une cohorte de théologiens aveuglés et de juristes chevronnées.", S.3.

4. Weitere Priester kommen in ihre Kerkerzelle, um das Verhör dort fortzuführen. Dabei fragen sie sie, ob Gott ihr eine reiche Belohnung versprochen habe, ob Gott ihr versprochen habe, sie aus dem Gefängnis zu befreien. Gegen Ende des Verhörs, beschimpfen sie Jeanne d' Arc als Anhängerin des Teufels und es wird befohlen, die Folterkammer für sie vorzubereiten.

5. Nun verlassen die Priester ihre Zelle und die Wärter kommen zu ihr. Sie quälen mit einem Pfeil und verspotten sie angesichts ihrer Strohkrone als *fille de dieu* (Tochter Gottes).

6. Nun wird Jeanne d' Arc in die Folterkammer geführt und zum wiederholten Male insistieren die Priester darauf, dass sie einsehen möge, von Stimmen des Teufels und nicht von den Stimmen Gottes besessen zu sein. Als Jeanne d' Arc weiterhin standhaft bleibt und sich nicht zu einer derartigen Aussage zwingen lässt, werden ihr die Folterinstrumente präsentiert. Bei diesem Anblick fällt sie in Ohnmacht.

7. Ohnmächtig wird Jeanne d' Arc in ihre Kerkerzelle zurückgebracht und zur Ader gelassen.

8. In ihrer geschwächten Position wollen die Priester von ihr ein Geständnis erpressen und bauen vor ihr auf einem Altar Kelch und Oblate auf. Sie wollen ihr die Einnahme der Sakramente jedoch nur gestatten, wenn sie widerruft, dass ihre Stimmen gottgesandte sind. Sie weigert sich weiterhin, weshalb der Scheiterhaufen vorbereitet wird.

9. In der ersten Außenaufnahme des Films sehen wir den Scheiterhaufen. Jeanne d' Arc wird vor den Augen der Zuschauer und in Angesicht des bereits aufgeschichteten Scheiterhaufens aufgefordert, den Brief zu unterzeichnen, in dem sie allen ihren Aussagen abschwören soll. Jeanne d' Arc unterzeichnet den Brief mit Hilfe eines Priesters, der ihr die Hand führt, da sie selbst Analphabetin ist. Daraufhin wird sie zu lebenslanger Kerkerhaft verurteilt. Die Priester gratulieren ihr, da sie soeben ihren Körper und ihre Seele gerettet habe.

10. Jeanne d'Arc werden, nachdem sie in ihre Kerkerzelle zurückgekehrt ist, die Haare geschoren, wie es für Sünderinnen zu dieser Zeit üblich war. Wir beobachten, wie sie wohl eine göttliche Eingebung bekommt, worauf sie ihr Geständnis unverzüglich zurücknehmen will. Gleich welche Einwände die anderen Priester auch machen, Jeanne d'Arc will ihr Geständnis nicht zurücknehmen, auch wenn das für sie den Tod bedeuten sollte.

11. In einem letzten Gespräch mit einem der Priester⁸² erklärt Jeanne d'Arc noch einmal, dass sie von Gott geschickt wurde und ihr „*Leiden ihr großer Sieg sei, ihre Belohnung wiederum ihr Tod.*“ In einer Sakristei wird der unermüdlich betenden noch die Beichte abgenommen.

12. Jeanne d'Arc wird auf den Richtplatz geführt. Sie erhält von einer alten Frau noch etwas zu trinken und wird dann am Pfahl des Scheiterhaufens festgebunden. Während und nach der Verbrennung Jeanne d'Arcs bricht ein Aufstand los, der von den Engländern niedergeschlagen wird. Immer wieder werden die Bilder des verbrennenden Körpers von Jeanne d'Arc in einer *alternating montage* zwischen die Bilder des Aufstands geschnitten.

Erst zu Beginn der zweiten Stunde der Spielzeit fängt Dreyer an, auch mit Außenaufnahmen zu arbeiten. Dies liegt vor allem am dramaturgischen Aufbau des Films, denn mit Beginn der zweiten Stunde beginnen die Vorbereitungen für die Verbrennung von Jeanne d'Arc. Dreyer montiert Aufnahmen des Volkes, das sich auf dem Platz versammelt, gegen Aufnahmen der Vorbereitung für die Verbrennung.

Zeitgleich versammeln sich Gaukler und Darsteller auf dem Platz, um das Volk zu unterhalten, das bereits darauf wartet, den Scheiterhaufen in Flammen zu sehen. Nach der Verbrennung beschuldigt ein Zuschauer die Priester, eine Heilige verbrannt zu haben, woraufhin ein Volkaufstand losbricht, in den letztendlich alle Zuschauer involviert werden und der von den englischen Soldaten niedergeschlagen wird. Dreyer arbeitet hier mit dem Mittel der *intellectual montage*, die wir überwiegend im Frühen Russischen Kino finden.

⁸² Der Darsteller des Priesters ist übrigens Antonin Artaud, der Verfasser von: *Das Theater und sein Double*, siehe Abbildung auf Seite 62 (rechts im Bild).

Der russische Regisseur Sergei Eisenstein arbeitet häufig mit diesem Mittel und lässt dem Publikum damit einen intellektuellen Raum, in dem es seine eigenen Schlussfolgerungen ziehen kann und soll⁸³. Ähnlich dem Brecht'schen Verfremdungseffekt auf dem Theater, wird in der *intellectual montage* die Einheit der Handlung unterbrochen. Dies kann man durch zum Beispiel harte Schnitte, nichthandlungsinhärente Bildsetzung, Verfremdung der Farben, oder auditive Akzentuierung erzielen. So erhält der Zuschauer den Raum und die Möglichkeit, sich eigene Gedanken zur dargestellten Thematik zu machen und eigene Schlüsse zu ziehen.

Indem Dreyer dieses Stilmittel anwendet, fordert er den Zuschauer auf, seine eigene Schlussfolgerung, sowohl was die Position Jeanne d'Arcs betrifft, als auch was die Position des Zuschauers angeht, zu ziehen. Man kann diese Montagesequenz als eine politische Aufforderung zur Revolution sehen, ebenso wie das Volk durch die Gemeinsamkeit des Leidens mit Jeanne d'Arc auf eine Stufe gestellt wird und solidarisiert. Er schließt seine Inszenierung ab, in dem er die Besonderheit des Leidens der Jeanne d'Arc dekonstruiert und die Allgemeingültigkeit des menschlichen Leidens jedes Individuum betreffend betont⁸⁴.

b. Kamerabewegung

Dreyer setzt die Kamera gezielt in Bewegung und schafft damit einen Gegenpol zu den überwiegend statischen Bildern in den *sustained shots*. Zu Beginn des Verhörs im größeren Saal zeigt er uns in einem *establishing shot* die Räumlichkeit und dann die Beisitzer des Verhörs in einer anschließenden Kamerafahrt (0:0:00-0:4:23). Bis zu den Außenaufnahmen, in denen wir der Verbrennung beiwohnen, bleibt die Kamera ruhig, zeigt die Räume und Gesichter allerdings aus außergewöhnlichen, gekippten und schrägen Winkeln. Während der Vorbereitung der Verbrennung gerät die Kamera wieder in Bewegung (1:00:00). In einer längeren Kamerafahrt sehen wir das Volk, das auf das Ereignis wartet, in einer *alternating montage* gegengeschnitten dazu die Rasur des Kopfes Jeanne d'Arcs,

⁸³ Besonders beeindruckend ist dies in Eisensteins Film *Oktjabr* (1927) zur Frage „Was ist Gott?“ ausgeführt.

⁸⁴ Vgl. dazu Samuel Webers Erläuterungen über das Lacansche *Spiegelstadium*, insbesondere den Prozess, der Wiedererkennung. Man kann diesen auf die Beziehung zwischen Zuschauer und Kinoleinwand übertragen. In: Weber, Samuel: *Rückkehr zu Freud: Jaques Lacans Ent-stellung der Psychoanalyse*, Passagen-Verlag, Wien, 1990, S. 126 ff.

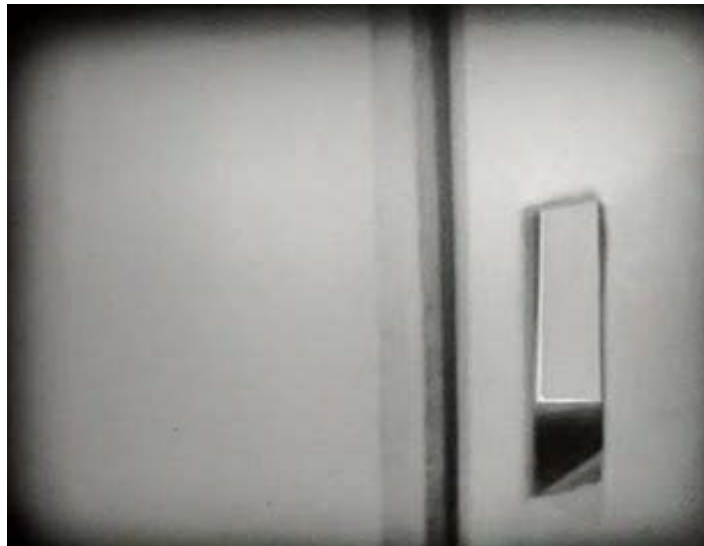
die hingegen mit stillgehaltenen Bildern arbeitet. Besonders bemerkenswert sind die Drehbewegungen der Kamera um ihre eigene Achse, die Dreyer als einer der ersten Regisseure des Kinos probierte und gezielt einsetzt. Dieses Stilmittel findet sich an mehreren Stellen: zunächst in der 360°-Drehung parallel zur Horizontalen (0:58:20), in denen die Kamera den Standpunkt Jeanne d'Arcs einnimmt und die Gesichter, der auf sie einredenden Richter, in einer immer schneller werdenden Rotationsbewegung photographiert. Hierbei wird die Kamera auf dem Stativ stehend um ihre eigene Achse gedreht. Die gleiche 360°-Drehung nutzt Dreyer während des Aufstandes, allerdings in der Vertikalen, wie um die Drehachse eines Riesenrads. Hier nimmt die Kamera die Position einer Kanone ein und man sieht die Menschen, die sie beschießen wird, aus ihrer Perspektive (1:34:19). Eine weitere Drehung in der Vertikalen setzt er während der Vorbereitungszone in einer *Auf-den-Kopf-gestellten*, in der das Oben gegen das Unten vertauscht wird, Aufnahme des Stadttors, die sich dann in einer 360°-Rotation der Kamera um die horizontale Achse, wieder der gewohnten Sichtweise anpasst (1:21:57). Ich deute dieses Stilmittel als Symbol für die Verdrehung der Tatsachen und Fehlerhaftigkeit, des menschlichen Blicks, der sich so leicht und gerne täuschen lässt, bzw. der funktioniert „wie eine Erkenntnismaschine, die die Dinge da anfasst, wo sie angefasst werden wollen.“⁸⁵ Der Zuschauer wird durch die schnelle Kamerabewegung irritiert und noch aufmerksamer gemacht. Die gleiche Kamerabewegung setzt Dreyer bei der Niederschlagung des Aufstandes ein, auch deren Situation scheint also *auf den Kopf gestellt* zu sein (1:32:44). Eine ähnliche Kamerabewegung finden wir später bei den Aufnahmen von den Vögeln, die sich auf das Kirchendach setzen und dann wieder fortfliegen (1:25:26; 1:28:12; 1:28:54 und 1:29:52). Dreyer benutzt, entgegen vieler kritischer Stimmen, die die Kameraführung in *La Passion de Jeanne d'Arc* für zu statisch erklärt haben, an mehreren Stellen die Kamerafahrt.

⁸⁵ Merleau-Ponty, Maurice: *Phänomenologie der Wahrnehmung*: „Wie Bergson das Schmelzen des Zuckerstückchens abwartete, so bin ich bisweilen genötigt, abzuwarten, bis die Organisation von allein sich herstellt. Mit soviel mehr Grund erscheint mir in der normalen Wahrnehmung der Sinn des Wahrgenommenen als in ihm selbst instituiert, und nicht als von mir konstruiert, der Blick selbst als eine Erkenntnismaschine, die die Dinge da anfasst, wo sie angefasst werden wollen, um zum Schauspiel zu werden, oder sie ihren natürlichen Artikulationen entsprechend ausschneidet.“, S.307.

c. Montage

Dreyers Montagetechnik ist abwechslungsreich und für seine Zeit sehr innovativ. Er kombiniert verschiedene Montagestile miteinander und bewirkt dadurch einen stete Aufmerksamkeit beim Betrachter.

In der 26. Minute setzt Dreyer eine sehr interessante *intellectual montage*. Wir sehen ein Auge, das durch ein Loch in der Wand das Verhör beobachtet. Man kann dieses Auge entweder einem Geistlichen oder einem Engländer zuordnen, der das Geschehen verfolgen will, oder auch einer höheren Macht, die allwissend sich aller Ereignisse des menschlichen Treibens beobachtet. Gleichzeitig findet sich hier die Spiegelung der Position des Zuschauers, der einem Voyeur⁸⁶ gleich die Szenerie auf der Leinwand betrachtet (0:26:05-0:26:13).



⁸⁶ Vgl. den Film *Peeping Tom* (1960, R. Michael Powell), Powell verknüpft in seinem Film die Motive von Schaulust, Todessehnsucht und sexueller Neurose.
Und: Denzin, Norman: *The cinematic society: the voyeur's gaze*, Sage Publ., London, 1995.



Die Qual und das Leid, das Jeanne d' Arc in der Version von Dreyer ertragen muss, ist für den Zuschauer selbst ein schwer zu ertragender Anblick. Der Bilddialog zwischen Jeanne und den Richtern setzt den Zuschauer in eine klaustrophobische Position, deren Enge sich immer weiter verdichtet.

Beide Seiten des filmischen Dialoges, also Richter und Jeanne d' Arc, rücken durch das wiederholte Verwenden der Großaufnahmen dem Zuschauer so nahe, dass es manchmal so scheint, als bliebe keine Luft mehr zum Atmen übrig. Ich werde von den Großaufnahmen bedrängt und zwischen ihnen *eingezwängt*.

Die Bilder sind in einer Klimax aufgebaut, die in der Kreuzigung bzw. Verbrennung kulminiert. So wie Christus das Leiden und die Sünden der gesamten Menschheit auf sich genommen hat, verkörpert Jeanne d'Arc in dieser Verfilmung das gesamte Leid der Menschheit in ihrem Gesicht. Sämtliche mythologischen Anlehnungen an beeindruckende Taten von Jeanne d'Arc sind hierbei vollkommen ausgeklammert und von keinerlei Bedeutung für den Film. Viel wichtiger ist ihre innere Stärke, die sich durch die Fähigkeit des Leidens und des Aushalten Könnens des Leidens ausdrückt und das Leiden gerade dadurch letztendlich überwindet. Den Ausdruck dessen finden wir immer wieder in den Nahaufnahmen auf ihr Gesicht.

Ein weiterer Aspekt, der von Dreyer deutlich hervorgehoben wird, um das Leiden der Jeanne d' Arc zu visualisieren, ist der Akt des Schneidens der Haare⁸⁷.

⁸⁷zitiert nach: Helene Falconetti, Falconetti, Paris: Les Editions du Cerf, 1987: *“The ultimate act of reality for the film is of course the shaving of Joan’s head. It was Dreyer’s insistence on this that discouraged several actresses from considering the part, but Falconetti agreed, though with terrible reluctance. Up to the last moment, she had hoped he would reconsider this cruelty. But he was inflexible, explaining that the film is the most important thing. Valentine Hugo described “the electricians, the machisnists holding their breath and their eyes filled with tears. The flowers sent*

Dreyer bestand darauf, dass die Jeanne d' Arc Darstellerin Falconetti, ihre Haare tatsächlich abscheren lassen sollte, um eine möglichst realistische Emotion erzeugen zu können.



by everyone lent an funeral air to this simple haircut. Their eyes were fixed on the wisps of hair as they drifted down through the rays of sunlight. “, S.162.



Als Gegenpart zum Schneiden der Haare von Jeanne d' Arc, um sie auf ihre Verbrennung vorzubereiten, montiert Dreyer Szenen aus dem Volk. Wir sehen Gaukler und Zuschauer, die gespannt auf den Anfang der Verbrennung warten und sich mit ihren Vorbereitungen für ihre Kunststücke beschäftigen. Hier wird durch die Bilder der Gaukler ein Motiv des Lebens und der *Weltverbundenheit* als kontrastierendes Moment gegen den Tod und das auf das Jenseits ausgerichtete Wesen der Jeanne d' Arc und den Scheiterhaufen montiert.



Die Verdrehung der Arme geben dem Bild verschiedene Bildachsen, die nicht symmetrisch, sondern in verwinkelten, überlappenden Diagonalen das Bild zerteilen. Der abgebildete Gaukler hat bei der Verdrehung seiner Gelenke keine Schmerzen, sondern nutzt sein Fähigkeit zum Geldverdienen.



In obigem Bild könnte man eine Anspielung an das Rad des Schicksals sehen, das sich unerbittlich dreht und keine Unterschiede zwischen den Menschen macht. Je näher der Film dem Moment der Verbrennung Jeanne d'Arcs kommt, umso öfter montiert Dreyer Motive des Lebens oder der Freiheit kontrastiv gegen das Bild der gefesselten Jeanne d'Arc am Pfahl ihres Scheiterhaufens.

In seine Montage der Motive von Freiheit und Gefangenschaft baut Dreyer eine visuelle Klimax ein.

Während Jeanne sich in Fußfesseln und Frauenkleidung ihrem Scheiterhaufen nähert, schwenkt die Kamera langsam von links nach rechts und zeigt uns eine Schar Zugvögel, die sich, als wäre auch sie gekommen um dem Spektakel beizuwohnen, auf dem Dach einer Kirche niederlässt.

Als Jeanne dann schon fast vollständig gefesselt am Pfahl steht, fliegen die Vögel davon. Das Bild der Freiheit wird dem Leiden der Jenne d' Arc gegenübergestellt. Dabei ist das Kreuz auf dem Kirchendach von derselben Beschaffenheit, wie das Kreuz, das Jeanne d' Arc kurz vor Betreten des Scheiterhaufens angereicht wird und an das sie sich mit all ihren letzten Hoffnungen klammert und bildet dadurch ein verbindendes Element zwischen den Vögeln auf der Kirche und Jeanne auf dem Scheiterhaufen.



Die Vögel können als *Himmelsboten* betrachtet werden. Sie gelten bereits wegen ihrer Flugfähigkeit als Mittler zwischen Himmel und Erde, als Verkörperung des Immateriellen und der Seele. Im Zusammenhang mit der bevorstehenden Verbrennung der Jeanne d'Arc deuten die Vögel also darauf hin, wie Jeanne d'Arcs Seele in kurzer Zeit zum Himmel hinaufsteigen wird.⁸⁸



Im weiteren Verlauf montiert Dreyer in einer *intellectual montage* die Vogelschar noch mehrere Mal zwischen Aufnahmen vom brennenden Holz des Scheiterhaufens, zwischen weinende Gesichter der Zuschauer und das verweinte Gesicht der Jeanne d'Arc.

⁸⁸ *Herder Lexikon der Symbole*: „(...) verbreitet war die Auffassung, die Seele verlasse nach dem Tod den physischen Körper als Vogel. – Sehr viele Religionen kennen himmlische Wesen mit Flügeln oder in Vogelgestalt, z.B. Engel oder Ereten. (...) Vögel bevölkern in verschiedenen Mythologien des Abendlandes, aber auch Indiens, als geistig-seelische Zwischenwesen oder als Seelen Verstorbenen den Weltenbaum.“, S. 176.

Außerdem baut Dreyer ein weiteres Motiv mit ein, das sich dem Scheiterhaufenmotiv entgegensetzt. Er bedient sich des Motivs der Mutterbrust und des Milch trinkenden Babys. Beides sind eindeutig Motive des Lebens und stellen die Verbrennung der Jeanne d'Arc in den christlichen Kontext der Wiedergeburt. Er schneidet diese Bilder hinter den Zwischentitel: „...serai-je avec vous au paradis ce soir?“ und scheint damit eine Antwort geben zu wollen.



Die Milch ist das erste Nahrungsmittel, das ein Mensch zu sich nimmt und gleichzeitig das Symbol für Leben, Fruchtbarkeit und für seelische und geistige Ernährung. Außerdem eröffnet Dreyer hier Konnotationenmöglichkeiten für die

Heilige Mutter Gottes, die in der christlichen Ikonographie auch öfters als stillende Mutter dargestellt wird.⁸⁹

Des Weiteren lässt die Bildfolge durch die *intellectual montage* einen gedanklichen Freiraum für den Zuschauer entstehen. Die Mutter hat mit dem Handlungsverlauf nichts zu tun. Dreyer unterbricht die Spannung bewusst und möchte möglicherweise eine Parallele zum ersten Petrusbrief aus dem Neuen Testament ziehen, in dem es heißt: „So legt nun ab alle Bosheit und allen Betrug und Heuchelei und Neid und alle üble Nachrede und seid begierig nach der vernünftigen lauterer Milch wie die neugeborenen Kindlein, damit ihr ja geschmeckt habt, dass der Herr freundlich ist.“⁹⁰ Man kann im Bild der Milch auch ihre Verbindung zur Heilige Katharina sehen, aus deren Körper angeblich Milch und kein Blut floss, als man ihr den Kopf abschlug.⁹¹

Das gleiche Stilmittel nutzt er auch, um die Vergänglichkeit des Körperlichen darzustellen. In 1:02:50 sehen wir in einer *intellectual montage* Jeanne d'Arcs Gedanken zum Tod, die uns gleichzeitig deshalb berühren, weil wir alle denselben Gesetzen von Leben und Tod unterliegen. Durch den Einsatz eines Totenschädels als Requisit und den Vorgang des Aushebens eines Grabes, gibt Dreyer dem Zuschauer den Raum über seine eigene Sterblichkeit nachzudenken und stellt gleichzeitig einen intertextuellen Bezug zu Shakespeares *Hamlet* (Akt:5, Szene:1) her.



⁸⁹ Ebd., S. 111.

⁹⁰ *Die Bibel nach Martin Luther*, Deutsche Bibelgesellschaft, Stuttgart, 1999, S. 251 NT.

⁹¹ Vgl.: Margolis, Nadia: *Rewriting the right*, in: *Joan of Arc a saint for all reasons*, 92.



Den Verlauf der Verbrennung stellt Dreyer mit besonderer Erbarmungslosigkeit und Schärfe dar. Er macht fast den Anschein einer dokumentarischen Verfilmung, da die Kamera Stück für Stück den Zersetzungsprozess des Körpers verfolgt. Dreyer stellt die Brutalität und Grausamkeit des Menschen in deutlicher Schärfe dar und montiert als kontrastierendes Moment den Aufstand des Volkes und dessen Niederschlagung während der Verbrennung als weiteres Beispiel für menschliche Brutalität. Dabei bedrückt besonders die Einstellung, in der ein kleiner Junge weinend den leblosen Körper einer Frau, möglicherweise einer Verwandten entdeckt, und ratlos bei diesem stehen bleibt(1:34:23).

d. Schauspielführung

Das zumeist sehr heftige, fast schon übertrieben zu nennende, Gestikulieren und Mimen der Schauspieler, fällt einem als Zuschauer besonders auf und wirkt mit Fortschreiten des Filmes besonders aufdringlich oder ausdrucksstark.

Dreyer wurde von Tendenzen des Existenzialismus und des Realismus beeinflusst. Er bestand auf eine besonders ausgeprägte Mimik und ließ die Schauspieler während der Dreharbeiten die tatsächlichen Dialoge sprechen, die ja eigentlich den Zwischentiteln zu entnehmen waren⁹². Die Mönche mussten sich jeden morgen die Tonsur neu nachrasieren lassen und Dreyer kontrollierte auch

⁹² Drum&Drum, *My only great passion*: "Dreyer also insisted that the actors say the exact words of the script, the same words that were part of the actual trial, even though the film was silent and their speeches would never be heard.", S. 139.

ganz genau nach, ob die Köpfe immer auf der vermeintlichen Schnittlänge eines Mönches aus dem 15. Jahrhundert war.

Die innere Einstellung der Darsteller war für Dreyer als Regisseur wesentlich wichtiger, als ihre professionellen Erfahrungen. Er ging davon aus, dass sich die innere Verfasstheit auf dem Gesicht der Darsteller spiegeln würde und sie die Zuschauer dadurch unmittelbar von der jeweiligen emotionalen Gefühlslage der Person überzeugen könne. Dieses besonders ausgeprägte Element der Mimik, verleiht dem Film eine ganz besondere Tiefe und auch Bedrängnis, da sie den Zuschauer sehr nah an das Leiden der Jeanne heranführt. Gleichzeitig überkommt einen manchmal das Gefühl, durch den immensen emotionalen Aufwand der Darsteller erschlagen zu werden, die ihrerseits das Fehlen der Schminke scheinbar zu kompensieren versuchen, ohne sich dessen bewusst zu sein, dass sie permanent in Großaufnahmen fotografiert werden. Dreyer arbeitete oft mit nicht professionellen Schauspielern⁹³, da er davon überzeugt war, dass das Wesentliche, was der Schauspieler seiner Meinung nach im Film Verkörpern sollte, in dessen Charakter bereits angelegt sein muss:

„(...) Dreyer' s idea of mental resemblance here makes its point – that the actor' s inner nature must convey the character he is playing; mere outward resemblance is not sufficient. Dreyer did not, of course, imply that Silvain was in private life the cruel and terrible man he played in the film but that he had some of the basic characteristics, for instance, a confidence born of many years of success and leadership, that made it possible for him to assume the mental attitude that Cauchon mus have had.”⁹⁴

⁹³ Drum&Drum, *My only great passion*: ”*The English governor, Warwick, was played by a Russian cafe owner, who could, as Dreyer put it, “put on the iron mask” for the part. The townspeople watching Joan being burned were Russian refugees, “and their wounds were still open. It was not difficult to get them to feel the situation so they would cry.*”, S. 145 (Dreyer, Interview, June 30, 1967).

⁹⁴ Drum&Drum, *My only great passion*, S. 139-140.

e. Zooms

Zooms sind bei Dreyer selten. Ein besonders bemerkenswerter *in-and-out-zoom*, den Dreyer auf das Gesicht eines englischen Soldaten einsetzt, findet sich in Minute 0:9:36-0:9:59.



Er zoomt in einer sich wiederholenden Bewegung mehrmals auf das Gesicht zu und wieder von ihm weg (*in and out zoom*), was eine Art inneren Schütteleffekt bewirkt, als würde der Engländer mich bzw. Jeanne d'Arc rütteln, um eine Aussage zu erhalten.

Spannungsaufbauende langsamere *in-zooms* benutzt Dreyer während der Verhörszenen, um die Eindringlichkeit der Richter zu unterstreichen. Allerdings setzt er sie sehr sporadisch und hält die Kameralinse zum Großteil still. Dreyer arbeitet nicht sehr häufig mit *Zooms*. Wenn er sie allerdings einsetzt, berühren sie den Zuschauer umso stärker.

f. Bildgestaltung und Farbe

La Passion de Jeanne d'Arc ist von verschiedenen zeitgenössischen Strömungen in Produktionsform und in Hinblick auf die künstlerische Ausdrucksform beeinflusst. In erster Linie fällt ein expressionistischer Einfluss in Bezug auf seine Bildgestaltung auf. Anfänge und Blütezeit des Filmischen Expressionismus lassen sich im so genannten *Deutschen Expressionismus* finden, den man überwiegend im Deutschen Film der frühen zwanziger Jahre verorten kann.

Vorläufer des Expressionismus im Film war das expressionistische Wirken in der Malerei, das vor allem durch Künstlergruppen wie *Die Brücke* oder *Der Blaue Reiter* gelebt und verarbeitet wurde. Diese Bewegung reagierte auf den imitativen Charakter des Naturalismus und des Impressionismus durch die radikale Innovation der Darstellungsform. Die Bildgestaltung orientiert sich in *La Passion de Jeanne d'Arc* wesentlich deutlicher am Expressionistischen Film, als die Montage. Als bezeichnendes Beispiel für den Expressionismus im Film gilt *Das Cabinet des Dr. Caligari*⁹⁵. In diesem Film werden durch verzerrte Bühnenelemente und ausgefeilte Lichtmontage besonders ungewöhnliche Bildaspekte hervorgerufen, die durch das Nachmalen und Betonen der Schatten noch unterstützt werden.⁹⁶ Bei Dreyer finden wir besonders die verschobenen Bildachsen und das Schattenhafte vertreten, besonders wenn Jeanne d'Arc alleine in ihrer Zelle sitzt. Auch die Schattenabdrücke der Kreuze, die sich durch die Zellenvergitterung ergeben, haben einen expressionistischen Charakter.

Die Wahl, das Leiden der Jeanne d'Arc und damit die Qual der menschlichen Seele zu inszenieren, hat an sich bereits expressionistische Tendenzen. Denkt man an Werke des Expressionismus wie etwa das Gemälde *Der Schrei* von Edward Munch, so wird deutlich, wie das Streben nach einer Ausdrucksform für die menschlichen Qualen und Nöte die Künstler motivierte. Die Expressionisten wollten auch einen Raum für Leid und Qual bereiten und diese auch als wichtigen Teil des menschlichen Daseins thematisieren. Sie stellten den Menschen in den Mittelpunkt allen Geschehens mit allen Emotionen, die ihm zu eigen sind.⁹⁷

⁹⁵ *Das Cabinet des Dr. Caligari*, (1920), Regie: Robert Wiene.

⁹⁶ Bei Dreyer finden sich vor allem in seinem Film *Vampyr* besonders starke expressionistische Tendenzen, da sich das Thema des Vampirfilms für ausgeprägte schwarz-weiß Effekte anbot.

⁹⁷ Vgl. Axel von Crossart: *Kino – Theater des Expressionismus*, Theater, Film und Fernsehen, Bd. 1, Die blaue Eule, 1985, Essen: „Grundvorstellung der Expressionisten zielt auf den Menschen als Mitte des Universums, ihr Ziel ist die Wandlung des Individuums. Im Zentrum stehendes Ich beeinflusst Form und Inhalt des expressionistischen Dramas.“, S.72 f.

Besonders typisch für Dreyers Bildgestaltung ist der Blick Jeanne d'Arcs, der in den meisten Aufnahmen verklärte und entrückte Blick, wie man ihn von den Heiligendarstellungen in der kirchlichen Ikonographie her kennt.

Dreyer rückt Jeanne d'Arc dadurch bereits visuell in den Kontext der Heiligenfiguren. Mit ihrem Blick hat Jeanne d'Arc schon den Übergang ins Himmelreich begonnen.





In der 23ten Minute des Filmes beginnt Jeanne d' Arc, nachdem sie mehrmals verzückt auf das Schattenkreuz der Gitterstäbe geblickt hat, sich eine Strohkrone aus dem Stroh, das sich in ihrer Zelle befindet, zu basteln.

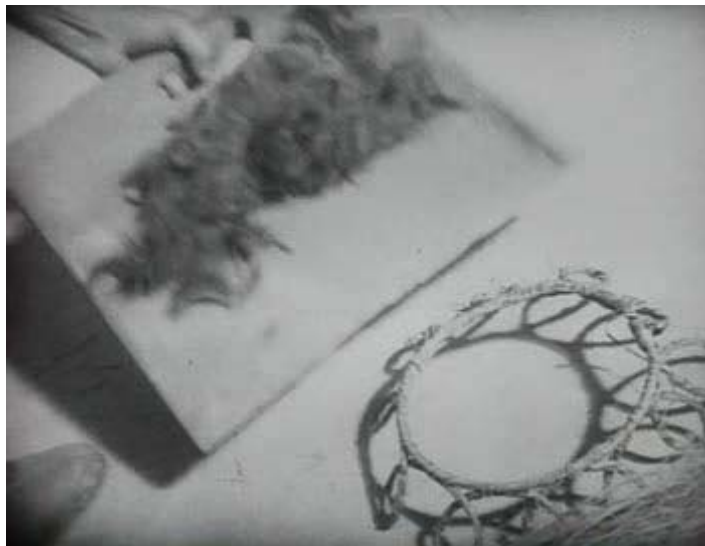
Dreyer nutzt dieses Requisit in der Bildgestaltung, um eine weitere Parallele zur Passion Christi herzustellen. Die Strohkrone zieht sich wie ein Leitmotiv durch die ersten drei Viertel des Films.



Später wird diese von den drei Wärtern benutzt, um Jeanne d' Arc zu verspotten und zu schlagen. Jeanne d' Arc wird von den Wärtern persönlich in der Rolle der *Tochter Gottes* inszeniert und dann weiter verhöhnt.



Nach ihrer Rasur wird die Strohkrone mitsamt den abgeschnittenen Haaren der Jeanne d' Arc zusammengekehrt und entfernt.



Die Strohkrone ist eine Anlehnung an die Dornenkrone Christi. Diese steht nicht für das Leiden, sondern vielmehr für die Verspottung Jesu Christus.⁹⁸

Auch das Symbol des Kreuzes nutzt Dreyer zur Gestaltung und Einteilung seiner Bilder.

⁹⁸ Heinz-Mohr, Gerd: *Lexikon der Symbole, Bilder und Zeichen der christlichen Kunst*, Eugen Diederichs Verlag, Düsseldorf, Köln, 1981: „Christussymbole (...) c) die Dornenkrone, die ihm im voraus von den Engeln gezeigt wird.“ S. 67. und „Die Dornenkrone in der Geschichte der Passion Christi ist weniger ein Marterinstrument, als ein Zeichen der Verspottung.“ S. 73.



Hier sehen wir sehr deutlich wie das Kreuz kombiniert mit dem Pfahl und der Leiter unterschiedliche Perspektivachsen in das Bild bringt. Das Kreuz allerdings ist ganz vorne im Bild zu sehen, es wird Jeanne d'Arc gerade herangereicht und steht gemäß den Regeln der *Tiefeninszenierung* ganz im Vordergrund und ist also am Wichtigsten.

Das Kreuz an sich ist eines der ältesten überlieferten Symbole überhaupt. Es gehört in die Gruppe der Symbole, die aus vier Punkten bestehen und somit zur Bedeutungsgruppe der Zahl Vier. Mit seiner Struktur aus vier verschiedenen Punkten, die in Verbindung miteinander einen Kreis oder ein Rad ergeben würden, steht das Kreuz für den ewigen Kreislauf des Lebens, die Verbindung der vier Himmelsrichtungen, aber auch für die Verbindung von männlicher und weiblicher Ebene. Es symbolisiert die Einheit von oppositionellen Extremen und ist Sinnbild der Vermittlung und Verbindung zwischen unterschiedlichen Ebenen.

So steht es für die Verbindung zwischen der Himmel und der Erde in der horizontalen Ausrichtung. Damit ist es gleichzeitig auch Ausdruck für die Vermittlung zwischen dem Geistigen und dem Materiellen.

Dreyer setzt das Kreuz immer wieder und in den verschiedensten Varianten ein.

Wann immer Kreuzsymbole jeglicher Art auftreten, klammert sich Jeanne d'Arc hoffnungsvoll an diese Zeichen und ist erleichtert, es bei sich zu tragen. Es scheint offensichtlich, dass die zukünftige Heilige sich an Kreuzsymbole festklammert, aber man darf dabei nicht die ursprüngliche Bedeutung des Kreuzsymbols aus dem Blick verlieren: das Kreuz ist immer ein Symbol des Übergangs, der Passage, in diesem Falle des Übergangs von Jeanne d'Arc aus der Welt der Lebenden in

die Welt der Toten.⁹⁹ Der besondere Ausdruck des Leidens wird dem Kreuz erst mit dem aufkommenden Christentum und dem Kreuzestod Christi zugeordnet. Gleichzeitig erhält es den Aspekt des Triumphes Christi über den Tod, genau wie Jeanne d'Arc in den Zwischentiteln des Filmes bekannt gibt, dass ihre Belohnung letztendlich ihr Tod sei.¹⁰⁰ Es werden also deutliche Parallelen zwischen dem Leiden Christi und dem Leiden der Jeanne d'Arc hervorgerufen.

Auch in anderen Szenen verlässt sich Jeanne d'Arc in *La Passion de Jeanne d'Arc* immer wieder auf ihr Kreuz und klammert sich an diesem wie an einem letzten Strohalm der Hoffnung fest.

Auch wenn das Kreuz sich *nur* durch den Schattenwurf in ihrer Gefängniszelle ergibt, betet Jeanne d'Arc dieses Kreuzsymbol an und ist innerlich beruhigt und nicht mehr von Weinkrämpfen geschüttelt.

Auf den unteren Abbildungen ist das Schattenkreuz zu sehen, das sich durch die Vergitterung der Zellenfenster ergibt. Darunter das Kreuzsymbol, das sich durch die Gitter vor den Fenstern ergeben. Diese beiden Kreuze sind nur schemenhaft vorhanden und begleiten Jeanne durch ihre Zeit im Kerker.¹⁰¹



⁹⁹ Ebd., S. 166.

¹⁰⁰ Zwischentitel, 1:19:42: Priester: -, et ta délivrance?“, Jeanne d'Arc: -, la mort.“

¹⁰¹ Durch die Übernahme dieses Stilmittel im Film Luc Bessons entsteht auch auf dieser Ebene eine *Intertextualität*. Besson erweitert das Kreuzsymbol um einen weiteren Querbalken und erinnert damit auch an das Andreaskreuz der orthodoxen Christen.



Dreyer stellt Jeanne d' Arc immer wieder in den visuellen Kontext mit dem Kreuz und betont dadurch den Charakter ihrer Leidensgeschichte.

Auch kurz vor ihrer Verbrennung klammert sich Jeanne d' Arc an einem Kreuz fest. Bei diesem Kreuz, das ihr kurz vor ihrer Verbrennung angereicht wird, handelt es sich um ein so genanntes *Kolben- oder Apfelkreuz*, das als die symbolische Verbindung von Dreifaltigkeitszeichen und Christuskreuz gedeutet wird.¹⁰²



Der größte Teil der Bildgestaltung in *La Passion de Jeanne d'Arc*, arbeitet mit einer Schiefelage des Bildausschnitts, die den Zuschauer in seiner Art des Blickens auf den Film stets irritiert. Dadurch ist der Zuschauer dazu gezwungen, beim

¹⁰² *Herder Lexikon der Symbole*, Herder Verlag, Freiburg, Basel, Wien, 1978, S. 166.

Betrachten des Filmes selbst als aktiver Teil am Geschehen des Filmes teilnehmen. Sein Wahrnehmungsapparat muss eigenständig die Konstruktion des filmischen Raums leisten. Das ist anstrengend. Wie Jeanne d'Arc leidet auch der Zuschauer.

Dazu wird die Kamera auf solche Art und Weise an Orten platziert, dass die Bildausschnitte nur kleine Teile des eigentlichen Gesamtbildes erkennen lassen. Beispielsweise den Teil eines Kopfes oder eine angeschnittene Nahaufnahme des Auges oder der Nase einer Person. Hier sehen wir zwei Priester, die kurz vor der Verbrennung noch einmal auf Jeanne d'Arc einreden. Die Einstellung der Kamera ist bereits schief gehalten und die beiden Darsteller bilden zwei weitere Achsen, die nicht symmetrisch miteinander harmonisieren, sondern das Bild in mehrere Abschnitte einteilen, die nicht dem klassischen Bildaufbau entsprechen. Möglicherweise ist das ein Hinweis auf die Uneinigkeit der Priester untereinander, was es denn tatsächlich mit Jeanne d'Arc auf sich habe.



Mit der Wahl dieser verschobenen Bildausschnitte bedient sich Dreyer eines weiteren Moments des Expressionismus. Die schiefe Linie und die schiefe Fläche sind hier Standpunkte und Aussagen des Regisseurs. Dreyer verschiebt in gewisser Weise die Linien und Ebenen der Realität, indem er die Linien seines Bildes verschiebt.¹⁰³

In der Wahl dieser Art des abgeschrägten Bildausschnittes sehe ich eine Anlehnung an die Verschiebung der Werte von Recht und Gerechtigkeit. Ebenso

¹⁰³ Vgl. von Cossart, Axel: S. 61.

wird die emotionale Schiefelage, in der sich Jeanne d'Arc sicherlich befindet, durch eine derart gewählte Bildkomposition unterstrichen.

g. Die Nahaufnahmen (*close up*)

La Passion de Jeanne d'Arc gilt als eine Art *filmisches Aushängeschild* zum Gebrauch des *close-up*. Dreyer war von dieser filmischen Einstellung fasziniert, seit er *Intolerance* von Griffith gesehen hatte.¹⁰⁴

Kein anderer Regisseur hatte jemals in einem Film auf solch exzessive Weise Nahaufnahmen verwendet, wie Dreyer in seiner *La Passion de Jeanne d'Arc*.

Durch die dialogische Montage der Bilder von den Richtern und der Angeklagten in extremer Nahaufnahme kommt der Betrachter in ein erhebliches Gefühl der Bedrängnis. Das derartige Verwenden der Nahaufnahmen kann als expressionistisches Stilmittel bezeichnet werden, da der Zuschauer in emotionaler Hinsicht durch die Kameraeinstellung manipuliert wird und dadurch den Absichten des Regisseurs *ausgeliefert* ist.

Da es keine *objektive* Kameraeinstellung gibt, sondern jede Einstellung aus bestimmten Gründen genauso gewählt ist und im Rahmen der Inszenierung ihre Daseinsberechtigung an genau dieser bestimmten Stelle hat, ergibt sich jede Kameraeinstellung als subjektives Produkt des Willens von Regisseur oder Kameramann.

In *La Passion de Jeanne d'Arc* konzentriert und fokussiert sich der Blick auf den Menschen und das Leiden der Jeanne d'Arc in beeindruckender und bezwängender Weise. Weil der Zuschauer wenig, bis gar keine Distanz zur Protagonistin einnehmen kann, ist er der Situation des Gerichtsprozesses gänzlich ausgeliefert und spürt ebenso wenig die Distanz zu den Richtern oder Beobachtern des Geschehens, wie Jeanne d'Arc es in ihrer Situation gespürt haben muss. Im folgenden Beispiel kann man sehr gut die Intensität begreifen, die eine Nahaufnahme, noch dazu in einer gekippten Einstellung von unten hat: sie wirkt sehr bedrohlich und einschüchternd, da der Blick sich in einer gefühlten Position der Unterlegenheit dem Anderen gegenüber befindet:

¹⁰⁴ Vgl. Drum&Drum, *My only great passion*, S. 135-36.



„Vous serez seule!“



„seule!“



„...oui, seule! Avec dieu.“¹⁰⁵

¹⁰⁵ Da die Sequenz aus mehreren Schuss-Gegenschuss-Aufnahmen besteht, habe ich sie hier, um den Rahmen nicht zu sprengen, auf eine 3 Bilder umfassende Sequenz reduziert.

Der filmische oder gefilmte Raum verschwindet gänzlich und das Leiden der Jeanne d'Arc rückt dem Zuschauer buchstäblich zu Leibe. Wie für Jeanne d'Arc, bleibt auch dem Blick Zuschauers kein Freiraum mehr. Das bedrohliche Gesicht des Richters füllt das gesamte Bild. So bleibt auf und vor der Leinwand für niemanden ein Ausweg.

Dreyer selbst sagt über die Verwendung seiner *Close-ups*, dass diese dazu dienen sollten, den Zuschauer besser spüren zu lassen, in was für einen bitteren Todeskampf Jeanne d'Arc während des Prozesses verstrickt ist. Er wollte den Zuschauer in die Lage bringen, so genau wie möglich die Gefühle nach zu empfinden, die Jeanne d'Arc gehabt haben musste, während der Prozess verlief. Das *Close-Up* ist für Dreyer eine filmische Kunstform, die das menschliche Gesicht mit all seinen Emotionen dem Publikum nahe zu bringen vermag. Es ging darin eine humanistische Botschaft über menschliche Brutalität und Qual zu senden.¹⁰⁶ Ganz besonders deshalb, weil die Nahaufnahme im Film im Gegensatz zum Rezeptionseindruck im Theater dem Publikum eine ganz andere Möglichkeit der Wahrnehmung der menschlichen Gesichtern ermöglicht. Das Gesicht kann in der Nahaufnahme viel näher, eindringlicher, detaillierter und ausdrücklicher die jeweilige Emotion an das Publikum vermitteln, als es zum Beispiel im Theaterraum über die weite Distanz zwischen Schauspieler und Zuschauer möglich wäre. Die Möglichkeit des Ausschneidens und Hervorhebens von Teilpartien des Gesichtes nutzt Dreyer, um ihnen dadurch eine besonders eindringliche Bedeutung zu Teil werden zu lassen.

h. Ton

Da es sich um einen Stummfilm handelt, fällt dieser Abschnitt kurz aus. Es ist zu erwähnen, dass das Nicht- Vorhandensein der Laute in Kombination mit den in ihrem Ausdruck *schreienden* Bildern eine besondere emotionale Intensität ausstrahlt, die aus der Spannung zwischen beiden entsteht. Schweigen kann sehr laut werden.

¹⁰⁶ Drum and Drum: "(...) *this was a lesson to all people about human brutality and suffering.*", S.140.

i. Musik

Über die tatsächliche musikalische Begleitung, die Dreyer bei der Projektion seines Filmes haben wollte, weiß man nichts. Sicher ist, dass ihm die Vertonung durch LoDuca wenig zusagte. Hector Zazou, der französische Musiker und Komponist, der durch Zusammenarbeit mit Björk, Zusanne Vega, Peter Gabriel, John Cale und Chaled, bekannt ist, versucht sich 2002 daran, eine synthetisch generierte Filmmusik zu komponieren.

In einem Interview mit Steff Gotovski, sagt er, dass er „eine musikalische Antwort auf die Modernität Dreyers finden wollte.“¹⁰⁷ Der Arbeitsprozess führt ihn nach mehrmaligen Kompositionsansätzen, die er immer wieder verwirft, dahin, eine Parallele zwischen Jeanne d'Arc und Franz von Assisi zu ziehen, die beide Laute, bzw. Stimmen hören konnten, die für die Mitmenschen nicht hörbar waren. Bei Franz von Assisi waren es die Stimmen der Vögel, bei Jeanne d'Arc die Stimme Gottes. Dreyers Aufnahmen der Vögel brachten ihn auf seine Idee und bestärkten ihn darin, diese zu realisieren. So entstand letztendlich eine computergenerierte Musik, die als real existierende Tonquelle nur Vogelgesänge zur Basis nimmt. Zazou bearbeitete mit seinem Computer Vogelgezwitscher in dem Maße, dass es beim Hören nur noch an wenigen Stellen deutlich als solches zu erkennen ist. Für das Berechnen und Umwandeln einer Sekunde des Gezwitschers braucht der Computer bis zu drei Stunden, da der Gesang der Vögel sehr komplex in Schwingung und Tonalität aufgebaut ist.

Für Zazou ist es wichtig zu verstehen, dass ein Künstler Zusammenhänge in der Welt in seinem Werk realisiert, die nur er wahrnimmt und die andere ignorieren oder tatsächlich nicht sehen oder hören können.

Meines Erachtens sind die Bilder an sich schon stark genug und brauchen keine musikalische Untermalung. Zazous Ansatz erscheint mir jedoch wesentlich passender als LoDucas Vertonung zu sein.

¹⁰⁷ Vgl. Documentaire de Steff Gotovski: *Hector Zazou: l'oiseau rare*, TV 5, 2002 „Il me faut trouver une réponse musicale à la modernité de Dreyer.“ (0:10:30).

j. Dialoge

Dialoge werden im Stummfilm mit Texttafeln umgesetzt.

Dreyer benutzt die Originalaussagen des Prozesses für diese Zwischentitel. Allerdings stellen die Bilder an sich schon einen Dialog dar. Ich denke, dass der Film sogar ohne diese Zwischentitel verständlich ist und gut funktionieren würde. Dreyers Bilder sprechen für sich.

k. Drehorte, Kostüme und Dekor

In *La Passion de Jeanne d'Arc* wurden die Bauten von Hermann Warm, dem ehemaligen Bühnendirektor der Produktion von *Das Cabinet des Dr. Caligari*, in Anlehnung an mittelalterliche Miniaturen aus dem französischen *Livre des Merveilles* von Mandeville aus dem Jahre 1400 nachgebaut.¹⁰⁸ Obwohl während des gesamten Filmes nicht besonders viele Außenaufnahmen sichtbar sind, betonen die wenigen Aufnahmen, die man von den Türmen, den Häusern oder den Stadtmauern sehen kann, den etwas verschobenen und expressionistischen Eindruck. Ebenso hinterlassen die stilisierten Interieurs von Jeanne's Gefängniszelle, die durch den Schatteneinfall durch die vergitterten Fenster in eine Atmosphäre des Spirituellen getaucht werden, einen expressionistischen Anklang.

Dreyers Inszenierung ist von der Form des *Filmkammerspiels* beeinflusst.

Dieses Genre wurde von Max Reinhardt für Stücke des deutschen Stummfilms mit geringem Inszenierungsaufwand geprägt. Es zeichnet sich durch die geringe Anzahl der Darsteller und den Verzicht auf eine große Anzahl von Requisiten, sowie an den beschränkten Raum der Inszenierung aus.

¹⁰⁸ Martensen-Larsen, Britta: *Die Bedeutung mittelalterlicher Miniaturen für Carl Th. Dreyers Film La Passion de Jeanne d'Arc* in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 1992, V.55, No.1, S. 136-149 : „Als Hintergrund für den Prozeß in Rouen versuchten Dreyer und seine wichtigsten Mitarbeiter, der Filmarchitekt Hermann Warm (1889-1976) und der Maler Jean Hugo (1894-1984), ein Enkel Victor Hugos, den mittelalterlichen Alltag wiederzugeben. In der Bibliothèque Nationale wählte Dreyer die schöne Handschrift „Livre des Merveilles“ von Mandeville aus der Zeit um 1400 mit ihren bezaubernden Miniaturen als Ausgangspunkt für den Stil des Films. Die einfache Wiedergabe der Gebäude, die im Verhältnis zu den Personen zu klein waren, Landschaften, die naive Strichführung und die verkehrte „Perspektive“ gaben die Idee für die Filmdekorationen. Dadurch entstand ein besonderer und unwirklicher Bildstil mit expressionistischen Elementen, der gleichzeitig einen Eindruck von Gegenwart durch die Beziehungen zur damaligen Bildkunst brachte.“ S. 136-137.

Abgesehen von der Abschlusszene, in der der Aufstand losbricht und von den bewaffneten Soldaten niedergeschlagen wird, spielen die meisten Szenen auf beengtem Innenraum. Diese Enge wird nochmals unterstützt durch die Wahl der Einstellung, nämlich des *Close-Ups*, so dass manchmal ein klaustrophobischer Eindruck der Nähe und Enge entsteht. Die Übereinstimmung von Zeit und Ort der Erzählung zeichnen den Kammerspielfilm aus, was Dreyer in *La Passion* durch die Verdichtung der Prozessverhandlungen und der Verbrennung auf die Dauer von einem Tag realisiert.

Für die Inszenierung der Verbrennung selbst nutzt Dreyer eine Wachsfigur, die bis zum gänzlichen Verschwinden gefilmt wird.



Die Sequenz erhält dadurch einen vermeintlich dokumentarischen Charakter. Im Gegensatz zu vielen anderen Jeanne d'Arc Verbrennungen, sieht Dreyer davon ab, Jeanne d'Arc heroisch der Verbrennung entgegen gehen zu lassen. In vielen Verfilmungen schreitet sie auf den Scheiterhaufen zu und das Entsetzen über die schrecklichen Qualen, die die Verbrennung für sie bereit halten, kann man nur an den Gesichtern der Zuschauer ablesen. Dreyer allerdings zeigt ihren Kampf auf dem Scheiterhaufen, so als würde sie letztendlich doch noch einmal aktiv werden und gegen die Übermacht kämpfen, auch wenn es sinnlos erscheint. Der Eindeutigkeit, mit der Dreyer hier das Augenmerk des Zuschauers auf die Brutalität des Menschen lenkt, ist beträchtlich.

Fast scheint es, als hätte Dreyer sich selbst versichern wollen, dass die Seele diesen Qualen trotzen und sich von nichts tatsächlich berühren lassen kann.¹⁰⁹

¹⁰⁹ Drum & Drum: *My only great passion: "The most telling instance of Dreyer's fanaticism unquestionably is in the film's climax: the burning of Joan at the stake. Every film on Joan presents this, with the fullest detail, right up to the moment of lighting the fire. Then Joan exhibits a saintly stoicism, and the effect is achieved through the reactions of others or through suggestions. But in this case Dreyer felt, quite correctly, that suggestion was not enough. For Dreyer this was a human lesson to all people about human brutality and suffering, "a hymn of the triumph of the soul over life." It could gain its needed impact only by making the audience suffer. Consequently, the burning is shown fully and horribly. Joan's hideous, utterly human, pain is shown as, over and over again, unbearably, the flames are shown; then Joan is seen in the fire, her body blackening and losing its features as the flesh is burned away, slowly sinking into the flames: finally in what must be the most agonizing shot in the film, and it is so perfectly done that the audience becomes completely swept up in it emotionally and believes it, never breaking the spell by remembering that this must be a wax dummy."* S. 140.

5.4. Zusammenfassung

Dreyer inszeniert seine Jeanne d'Arc so, dass den Zuschauer ein tiefes Gefühl der *Empathie* erfasst, wenn er den Film betrachtet. Der Zuschauer soll in eben diese emotionale Lage versetzt werden, in der Jeanne d'Arc gewesen sein muss, als sie vor dem Gericht Rede und Antwort stehen sollte. Dieses Gefühl des *Mit-Leidens* wird beim Zuschauer erzeugt, indem Dreyer die Leidensgeschichte der Jeanne d'Arc durch unterschiedliche filmische Mittel inszeniert, die ich oben aufgeführt habe.

Gemäß der Aristotelischen Poetik und der Lehre der Affekte kann der Zuschauer dadurch so in einen emotionalen Zustand versetzt werden, dass er sich in die Lage der Protagonistin hineinversetzt und sich dann einem Prozess hingibt.

Als kinematographische Stilmittel zur Verbildlichung des Leidens der Jeanne d'Arc verwendet Dreyer hierbei die folgenden:

- Jeanne d'Arcs himmelwärts gerichteter Blick, der auf seine entrückte Art stets ein Gefühl großen Leidens impliziert. Durch die Blickachse der Jeanne d'Arc, die stets auf ein *Außen* des Bildausschnittes verweist, eröffnet Dreyer einen Kontext, der Jeanne d'Arc bereits auf dem Weg in die jenseitige Passage des Himmelreiches stellt.
- Durch Verwendung der spärlichen Requisiten (Strohkrone und Pfeil), schafft Dreyer einen intermedialen Bezug zur Passion Christi. Umso mehr dadurch, dass Jeanne d'Arc von den Wärtern als *fille de dieu* verspottet wird. So wird das imaginative Potential beim Zuschauer, sich mit den Leiden der Protagonistin zu identifizieren, erhöht. Ein Zuschauer, der einen christlich geprägten Hintergrund hat, konnotiert mit der Passion Christi in jedem Fall ein hohes Maß an Leiden und Qual. Er wird sich eher mit dem Opfer, als mit dem Täter identifizieren.
- Das Requisit des christlichen Kreuzes wird von Dreyer immer wieder in seiner Inszenierung verwendet. Sei es als schattenhaftes Bild, sei es als real existierendes Kreuz aus Metall. Es dient sowohl als symbolischer Verweis auf das Moment des Übergangs, in dem Jeanne d'Arc sich befindet, als auch wiederum als Requisit, dass die Leidensgeschichte Christi auf den Plan ruft.

- Der Prozess des Schneidens der Haare von Jeanne d' Arc bis auf die Glatze, inszeniert Dreyer mit vielen Tränen. Der Akt der Rasur stellt bereits das Bild für schlimmstes Leiden dar, denn die Haare symbolisieren stets auch den gesundheitlichen Zustand eines Menschen. Die Tränen runden den Verlust der Lebenskraft ab. Das aggressive Vorgehen des Wärters gegen Jeanne d' Arc ist beispielhaft für das allgemeine Verhalten ihrer Umwelt.
- Motive der Freiheit und des Lebens werden kontrastiv zum Ablauf der Verbrennung: Bilder eines Milch trinkenden Baby und die sich langsam entfernenden Zugvögel stehen in starkem Gegensatz zu den Kamerafahrten, die sich am Scheiterhaufen entlang bewegen und die Verbrennung Stück für Stück begleiten.
- Durch die Wahl eines abgeschrägten oder verschobenen Bildausschnittes zerstückelt Dreyer das Bild und die darauf abgebildeten Personen. Die Körperlichkeit werden durch die verschobenen Linien zerstört. Der Zuschauer kann die Entität des Körpers visuell nicht nachvollziehen und erlebt ebenfalls eine Zerstückelung. Die Welt ist in ihrer Linien ver-rückt.
- Durch die Verwendung der Nahaufnahmen, die den Zuschauer in eine klaustrophobische Enge treiben, in der er sich durch große und beeindruckende Bilder bedroht fühlt, genauso wie Jeanne d'Arc sich in ihrer Agonie vor dem Tribunal bedroht gefühlt haben muss.

Als Zuschauer kann man gar nicht anders, als sich der Figur von Jeanne d' Arc nahe zu fühlen und mit ihr mit zu leiden.

Jeanne d'Arc steht für das menschliche Leiden in seiner Allgemeinheit.

6. *The Messenger: The story of Joan of Arc* von Luc Besson

6.1. Sichtungseindruck

Der Film zeichnet in 2 Stunden und 23 Minuten ein wechselhaftes Bild von Jeanne d'Arc. Er scheut sich nicht, die Realität des Krieges mit der Kamera bis zu einem so detailgetreuen Grad einzufangen, dass der Realismus der Bilder einem den Atem stocken lässt. Grausamkeit und Gewalttätigkeit schwappt gewissermaßen von der Leinwand in den Zuschauersaal über. Ein weiteres Moment der Gefühlsschwere bildet die Farblichkeit des Filmes, die vorwiegend in Ocker- und Brauntönen gehalten ist.

Bereits bei der ersten Sichtung im Kino zieht Luc Bessons Jeanne d'Arc-Verfilmung durch seine schnellen Kamerafahrten und die häufigen, schnellen und beeindruckenden *special effects*, die besonders oft verwendet werden, um Jeanne d'Arcs Visionen zu visualisieren, in seinen Bann. Die *erbarmungslosen* Nahaufnahmen, mit denen er die Schlachtenszenen eindringlich inszeniert, stoßen mich zunächst ab, doch tragen sie die Färbung der Realität eines Krieges, wie könnten sie nicht abstoßend wirken.

Von Jeanne d'Arc erreicht mich ein sehr ambivalentes Bild. Auf der einen Seite zeichnet sie sich in Bessons Inszenierung durch großen Tatendrang und Aktionismus aus, auf der anderen Seite schlägt dieser an einigen Stellen in Anflüge der Hysterie und choleriche Panik um, nämlich immer dann, wenn ihr niemand zuhören oder ihre Ratschläge befolgen will.

Zu Beginn des Films arbeitet Besson überwiegend mit Weitwinkelobjektiv. Er fotografiert Landschaftsaufnahmen, die bei der Sichtung zunächst ein Gefühl der Weite und Freiheit, des Durchatmens und der Erleichterung vermitteln. In der Natur streunt die junge Jeanne d'Arc herum, und freut sich daran, durch den Bach zu stapfen, durch die Felder zu streifen oder einfach nur auf den Wiesen herum zu kullern. Sie ist glücklich und unbeschwert, bevor die Engländer in ihr Dorf einfallen. Besson hilft uns so einen emotionalen Initialpunkt für ihre Taten zu erkennen, indem er sie zunächst als fröhliches, *normales* Kind darstellt, das vom Horror des Krieges überrollt wird.

Im Anschluss zeigt der Film die besonders bedrohliche Realität des grausamen 100-jährigen Krieges.

Ich werde Zeuge wie sich Jeanne d'Arc zunehmend in ihren Visionen und Überzeugungen verliert und werde durch gekonnte Montagetechniken in meiner Wahrnehmung selbst verwirrt. Durch *flash-forward*- und *bricolage*- *Montage* kann ich selbst nicht mehr zwischen sog. *objektiven* und *subjektiven Realität* unterscheiden. Besson agiert als *unzuverlässiger Erzähler*.

Die Kamera hält keinen Abstand zu den dargestellten Geschehnissen des Krieges, zu den Leichenteilen oder den Blutspritzern, die sogar auf das Objektiv tropfen. Körperteile, die durch die Luft fliegen, kommen dem Kameraobjektiv dermaßen nahe, dass sie mich beinahe zu erschlagen drohen. Abgeschlagene Köpfe, Arme und Beine liegen nach den kriegesischen Zwischenfällen überall in der Landschaft herum. Besson inszeniert mythologisierende Elemente um die Figur der Jeanne d'Arc und bricht diese anschließend auf. Er tut dies zum Beispiel mit Hilfe der Einführung der Figur des *Gewissens/ The conscience* , dargestellt von Dustin Hoffmann, von Jeanne d'Arc, die sie in eine tiefe Glaubenskrise und Selbstzweifel stürzt. Ohne die Brechung ihrer eigenen Visionen durch das Gespräch mit ihrem Gewissen, käme sie niemals in die prekäre Situation, sich der Realität ihrer Visionen stellen zu müssen, sondern könnte weiterhin von der für sie zutreffenden Realität ihrer Visionen ausgehen.

Genauso muss der Zuschauer sich beim Betrachten des Films der Realität stellen, die er sich vielleicht einfach so zurecht gelegt hat, ohne dass er die Mythologisierung hinterfragt hätte.

6.2. Zum Film

Der Film arbeitet mit einer sehr detailgetreuen Inszenierung und authentischen, historischen Kostümen, die minutiös von Schneidern aus ganz Europa hergestellt wurden. Die Dreharbeiten zum Film fanden in der Tschechischen Republik und in Frankreich statt. Die musikalische Untermalung des Films erinnert immer wieder an Carl Orffs *Carmina Burana*, ist allerdings mit den Klängen moderner elektronischer Instrumente angereichert. Komponist ist Eric Serra. Besson arbeitet in einem rasanten Tempo, in den Schlachtenszenen mit außergewöhnlich schneller Schnittfolge und Montage. Für die Recherchearbeiten suchte Besson nach historischen Dokumenten und Akten in den Archiven von Rouen, Chinon, Paris und Orléans.¹¹⁰ Er verfügte über ein Budget von 60 000 000 Dollar und konnte mit seiner Jeanne d'Arc- Version weltweit 66.976.317 Dollar einspielen. Den César gewann der Film auf den Filmfestspielen in Cannes 2000 in den Kategorien *Best Costume Design* und *Best Sound*.

¹¹⁰ Die Informationen zu der Produktion entnehme ich dem Teil Extra der DVD.

6.3. Analyse der Filmischen Mittel

a. Dramaturgischer Aufbau

Besson baut den Plot seiner Erzählung gemäß Version A: der mythologisierende Blick der Jeanne d'Arc Überlieferung auf. Dabei kann man eine großflächige Einteilung erkennen, die sich an dem Übergang vom Alten in das Neue Testament orientiert:

Scheint Jeanne d'Arc bis weit über die Hälfte von ihrem Gedanken an Rache an den Engländern motiviert, so beginnt im letzten Viertel des Filmes ihre Überzeugung zu wanken, sie ist im Sinne des Neuen Testament gezwungen, sich selbst, vielleicht auch anderen, für moralisch ambivalente Handlungen zu vergeben und einzusehen, dass das Gesetz *Auge um Auge, Zahn um Zahn*, möglicherweise doch nicht der beste Lösungsweg aus einer Krise, in diesem Fall einem Krieg, darstellt. So entsteht eine gegenseitige Wechselwirkung zwischen Mikro- und Makrokosmos.

Bessons Inszenierung arbeitet mit der Setzung von dramaturgischen Schwerpunkten in visueller Hinsicht besonders bei den Kostümen, dem *look* von Jeanne d'Arc. Vor unseren Augen wandelt sich das kleine Mädchen, zu einer attraktiven, jungen Frau, die dann zu einer androgynen Kriegerin mit Harnisch und Rüstung mutiert, um schließlich zu einem verlassenen Häufchen Elend im Kerker zu werden, um sich selbst ins Gesicht zu sehen. Besson verlässt sich auf die erzählerische Kraft des Mythos und verspricht dementsprechend gleich zu Beginn des Films ein Wunder: „*France is going throu the darkest period of its history. Only one thing can save it: A miracle*“.¹¹¹

Der dramaturgische Aufbau des Films wird durch verschiedene visuelle Mittel gewährleistet, ergibt sich anhand der erzählten Ereignisse oder durch musikalische Akzentuierung:

1. Durch die Schlüssellochperspektive muss Jeanne d'Arc als junges Mädchen mit ansehen, wie ihre Schwester von den Engländern aufgeschlitzt und anschließend vergewaltigt wird. In einem darauf folgenden Gespräch mit einem Priester erfahren wir, dass Jeanne d'Arc von einem tiefen Schuldkomplex geplagt wird, da

¹¹¹ Vgl. 0:01:00 – 0:03:00.

die Schwester sie im Schrank versteckt hatte, also ihr Leben für das der kleinen Schwester geopfert hat.

Dem Priester bleibt auf Jeanne d'Arcs Frage nach dem *Warum?* für das schreckliche Verbrechen die Antwort, dass Gott möglicherweise einen besonderen Plan mit der jungen Jeanne d'Arc habe. So entwirft Besson ein psychologisches Tableau, das ermöglicht, den enormen Energieaufwand dieser Frau mit ihrem *Sendebewusstsein* nach heutigen psychologisch-logischen Grundsätzen zu entwerfen und zu realisieren: Das psychologische Trauma wird zur dramaturgischen Triebfeder für Bessons Jeanne d'Arc. Ihre persönliche Rache an den Engländern scheint sie auf dem Schlachtfeld ausleben zu müssen und ihre gesamte Stärke und Energie hat ihren Ursprung in einer frühen Traumatisierung. Gleichzeitig kann so Jeanne d'Arcs starke Bindung an die Kirche eingeführt werden, die sich durch den Film wie ein roter Faden zieht. Der Film beginnt und endet mit dem Vollzug einer Beichte.

Zu Beginn beichtet die junge Jeanne d'Arc, dass sie die Schuhe ihres Vaters gestohlen habe, um sie einem Wanderer zu schenken. Eine frühe Erfahrung zum Mitleid ist etabliert. Am Ende des Films beichtet Jeanne d'Arc ihrem eigenen Gewissen von ihren Selbstzweifeln und den Wirren ihrer Glaubenskrise. Als sie letztendlich Mitleid mit sich und den anderen empfinden kann, erteilt ihr Gewissen die Absolution, segnet sie und besiegelt ihre letzte Beichte mit den Worten: *„Ego ti absolvo in nomine patris, filii et spiritu sancti.“* Jetzt kann ihre durch die Beichte gereinigte Seele ins Jenseits hinüberwechseln und ist bereit auf dem Scheiterhaufen zu verbrennen.

Die chronologische Erzählung unterbricht Besson immer wieder durch Jeanne d'Arcs Visionen, die den Zuschauer ebenfalls verwirren:

2. Bereits in der sechsten Minute, Jeanne d'Arc ist ein junges Kind, hört sie zum ersten Mal die Stimmen, die sich mit dem Läuten der Kirchenglocke vermischen. Ebenso erfahren wir, wie Jeanne d'Arc ein Schwert auf der Wiese findet, das sie nun als Zeichen dafür deutet, den Krieg gegen die Engländer führen zu müssen und zu dürfen.

Ihre Visionen erlebt der Zuschauer immer wieder in Schwindel erregenden Kamerafahrten und Schnitten. An manchen Stellen verschiebt der Regisseur die Sichtweise so sehr, dass der Zuschauer gar nicht erst bemerkt, dass er momentan

in einer von Jeanne d' Arcs Visionen *steckt*. So zum Beispiel kurz nach der Beendigung der Schlacht um Orléan:

durch das Schlachtengeschehen unter Schock geraten, sieht Jeanne d' Arc nur noch eine Vision, bis ihr treuer Gefährte Gil de Rais sie langsam in die Realität zurückholt.

Bis zu diesem Punkt hatten wir den Standpunkt von Jeanne d' Arc automatisch mit eingenommen¹¹², uns mit ihr identifiziert.

4. Erst gegen Ende des Films verstehen wir mehr von den Visionen Jeanne d' Arcs. Ihre Visionen sind gleichzeitig Ausprägungen ihre Gewissens. Besson etabliert einen humanistischen Gottesbegriff: durch das Gewissen trägt der Mensch einen göttlichen Teil in sich.

Die letzten 35 Minuten lässt Besson seine Jeanne d' Arc in langwierigen Diskussionen mit dem eigenen Gewissen verbringen. Sie muss sich immer wieder ihrem inneren Konflikt und ihren Zweifeln stellen: ist sie wahnsinnig? Hat sie richtig gehandelt? Wie kann sie Frieden in Anbetracht ihrer Taten finden?

Sie steckt in einer Glaubenskrise und wird von Selbstzweifeln zerfressen.

Besson inszeniert das Gewissen so, dass der Zuschauer zunächst von dessen realer Existenz als menschlichem Wesen ausgeht. Erst durch die Montage mit einer Totalen, in der nur Jeanne d' Arc allein zu sehen ist, wird deutlich, dass sie die ganze Zeit mit sich selber redet und ihre Visionen im Endeffekt also nur ein Zwiegespräch mit ihrem Gewissen darstellen.

b. Kamerabewegung

*“The camera, like style, must weigh as much as a feather. A creator must have a suppleness that allows him to be more inventive. One does not have to become ossified or let oneself grabbed by the apparatus.”*¹¹³

Besson dynamisiert und rhythmisiert seinen Film mit vielen Kamerafahrten, die tatsächlich federleicht erscheinen. Dazu versetzt er die Kamera häufig in einen schwebenden Zustand. Er vermittelt so das Gefühl einer allgegenwärtigen Instanz,

¹¹² *The Messenger: The story of Joan of Arc*: 1:35:50

¹¹³ Hayward und Powrie: *Luc Besson Master of spectacle*: Manchester University Press, Manchester, 2006: S.26.

die das Geschehen betrachtet und der keine Handlung entgeht. Man nennt dies eine *ubique* Kameraführung.



Besonders während Jeanne d'Arc ihre Visionen hat, bewegt sich die Kamera besonders schnell und wirft auch den Zuschauer in einen Taumel von Sinneseindrücken. Besson kombiniert die visuellen Eindrücke mit besonders prägnantem *sound design*, das Laute, Geräusche, Melodie und verschiedene Instrumente bearbeitet, im akustischen Fokus hervorhebt oder manchmal sogar übersteuert:

So entsteht das Gefühl der Hypersensibilität. Wir nehmen die Welt so wahr, wie Besson es sich für den Wahrnehmungsapparat der Jeanne d'Arc vorgestellt haben mag.

Üblicherweise beginnt Besson seine Filme mit einer schnellen und ca. 3-minütigen, rasanten Kamerafahrt über Wasser oder Straßen (zum Beispiel in seinen Filmen *Léon*, *Nikita* und *Le grand bleu*). Bei *The messenger* allerdings fällt diese bereits zum Markenzeichen gewordene Technik zugunsten eines harten Schnitts weg. Der Film öffnet mit dem Aufschieben des Beichtfensters im Beichtstuhl und setzt unmittelbar mit dem Gespräch ein. Der Zuschauer wird abrupt in die Handlung *geschmissen* (*cold opening*).

Während den blutigen Schlachten wird die Kamera so bewegt, dass mich das Gefühl der Teilhabe am Geschehen ergreift. Die Kamera bewegt sich ruckartig zwischen den Soldaten hin und her, wird wie eine Waffe gestoßen und versucht vergeblich einen Überblick über die Szenerie zu behalten. Manchmal spritzt das Blut auf das Objektiv und löst ein Gefühl des Ekels auf. Besson ist in der Darstellung des Krieges genauso erbarmungslos, wie der Krieg selbst.





Durch diese Eindringlichkeit und den Ekel, den seine Bilder uns bereiten, baut Besson die erste Krise Jeanne d'Arcs auf:

Nachdem sie das Ausmaß ihres Kriegszuges in Blut und Zerstörung erkennt, beginnt sie ihr Handeln in Frage zu stellen. Sie rettet einen gefangenen Engländer, dem man den Kopf abschlagen wollte, um seine Zähne zu verkaufen. Auf die Frage, wo der Unterschied zum Töten während der Schlacht und jetzt liege und warum der französische Soldat, den Gefangenen nicht erschlagen dürfe, weiß Jeanne d'Arc sich hier nur mit folgenden Worten zu behelfen: „*Because you can't!*“ (1:38:27).

Besson eröffnet hier die Thematik der Frage nach ethischen Grundsätzen an denen sich Richtigkeit menschlichen Handelns feststellen lässt und leitet zum zweiten Hauptteil des Filmes über: dem Prozess.

In einer zweiten Schlachtenszene und bei den Krönungsfeierlichkeiten benutzt Besson langsame und erhabene Kamerafahrten, die einen beruhigenden

Zwischenpool für das Auge darstellen. Er kombiniert dies mit üblichen *establishing shots* und Schuss- Gegenschuss- Aufnahmen, um die dramaturgische Verständlichkeit aufrecht zu erhalten. Besson weiß genau, wie viel Verfremdung und Anstrengung er dem Zuschauer zumuten kann und ab wann die Erzählung zu kippen droht. Besson will sein Publikum nicht unterfordern, aber auch nicht verlieren.

c. Montage

Besson arbeitet mit den üblichen Montagetechniken der kodifizierten Bildsprache, durchsetzt diese allerdings in einer Art *bricolage Ästhetik* mit Elementen des modernen Musikvideos, digitaler Bildgestaltung und Elementen, die die normale Zeitwahrnehmung durchbrechen, wie dem Zeitraffer oder der *slow motion*.

Die eindrucksvollste Schnittsequenz bildet sowohl dramaturgisch und zeitlich den Mittel- und Drehpunkt der Erzählung, den Übergang vom Alten zum Neuen Testament, von Rache zu Vergebung:

Nach ihrer ersten Schlacht, der Schlacht um Orléans, werden wir Zeuge von Jeanne d'Arcs Vision. Wir hören zum ersten Mal die Stimme, die zu ihr spricht und sie fragt: „*What are you doing to me, Jeanne?*“ (1:35:38) Besson montiert die Bilder so, dass der Zuschauer immer von Jeanne d'Arc oder Jesus angesehen wird, und dadurch zwischen diesen beiden steht.





Die Vision hat etwas sehr beklemmendes und führt später zu Jeanne d'Arcs totaler Sinnkrise, die sie im Kerker ereilt.

Wie in den Schlachtenszenen ist hier das Blut ein bewusst gesetztes Requisit. Indem die Vision Jeanne d'Arc begreiflich macht, dass das Blutvergießen unter den Menschen einer Schmerzzufügung am Göttlichen gleichkommt, beginnt sie ihre Ansicht über Gut und Falsch zu bedenken. Sie erkennt die Komplexität der Situation und nimmt diese zumindest emotional wahr. Der einfache Ausweg von Gewalt und Gegengewalt scheint nur kurzfristig ein angebrachter Lösungsweg zu sein.

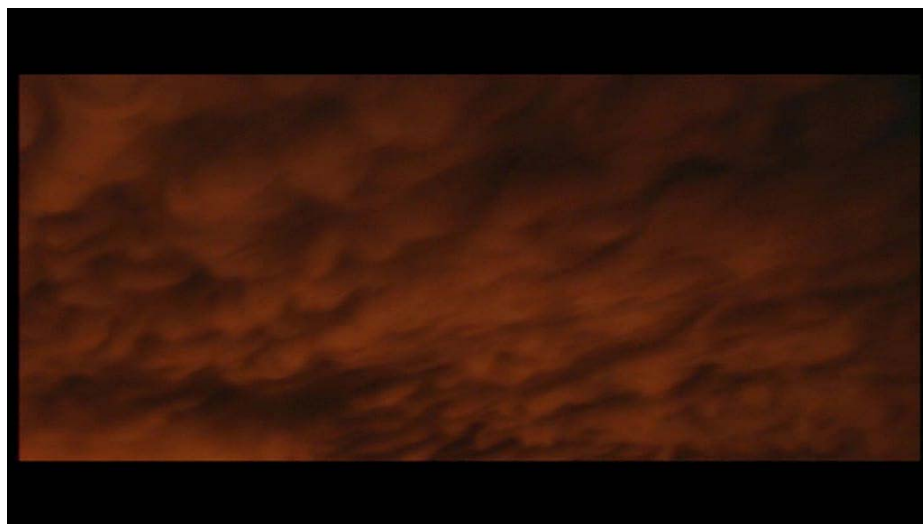
Hier ein Beispiel für die Konstruktion von Jeanne d'Arcs Vision:

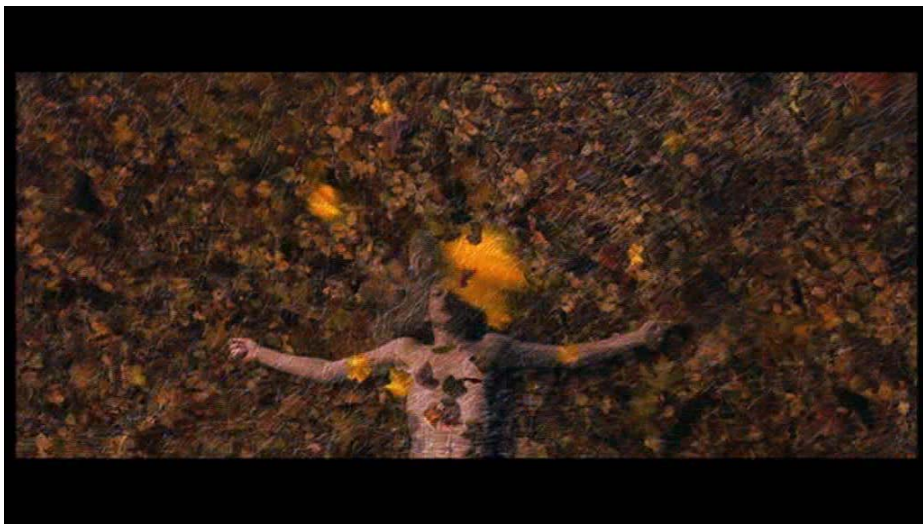


Wir sehen Jeanne d'Arc, die ihre Vision oder ihr Gewissen um Vergebung anfleht, in einer Totalen, werden wir aus der symmetrischen Erzählweise herausgeholt und müssen sehen, dass die Person, die wir selbst ebenfalls als tatsächlichen Gesprächspartner gesehen haben, gar nicht wirklich in der Kerkerzelle ist. Immer wieder nutzt Besson diese Art der Montage, um uns von

der Täuschung über die Existenz einer tatsächlich, objektive Realität zu überzeugen.

Besson nutzt die *bricolage technic* besonders häufig während der Darstellung von Jeanne d'Arcs Visionen. Er kombiniert dazu verschiedene Stilmittel in rascher Folge und erzielt einen Effekt des visuell besonders Irritierenden und zugleich Anziehenden, einen Bilderrausch:







Besson arbeitet hier im Stil des modernen Musikvideos und hält eine Einstellung höchstens eine viertel Sekunde lang, wenn nicht sogar noch kürzer.

Durch die Orientierung an verschiedenen Montagestilen gelingt es Besson, die Visionen jeweils eindringlich zu inszenieren.

d. Schauspielführung

Besson lässt seinen Schauspielern großen Freiraum in ihrer Darstellung von inneren Zuständen und Haltungen. Die Massenszenen choreographiert er genau und inszeniert detailgetreu. Bei den anderen Szenen jedoch verlässt er sich auf die Fähigkeit seiner Darsteller und auf die Durchsetzungskraft der Nahaufnahme.





Besson arbeitet möglichst realistische und nicht mir verfremdenden Effekten, wie zum Beispiel verzerrenden Objektiven.

e. Zooms

Während den Gerichtsbefragungen nutzt Besson häufig die spannungsaufbauende Wirkung eines langsamen *Zooms*. Auch der *eye-line-cut* wirkt, kombiniert mit einem *Zoom* besonders eindringlich und beängstigend. Allerdings geht Besson mit den *Zooms* sparsam um, so wirken sie um so stärker:





Das mir durchaus unsympathische erscheinende Gesicht des Priesters wird durch das Heranzoomen in allen Details gezeigt und verstärkt beim Ansehen die Antipathie ihm gegenüber, die durch sein lautstarken Äußerungen bereits gegeben

sind. Es scheint als wolle der Zoom sagen: Je genauer man diesen Menschen betrachtet, umso erschreckender erscheint er einem. Der erste Blick trügt, man muss genauer hinsehen, um die Wahrheit über die Dinge zu erkennen.

Im Hintergrund (wie auf dem ersten Bild noch zu erkennen) zeigt Besson ein Relief in dem hinter den Priestern befindlichen Kamin. In der Mitte sehen wir immer wieder das Lamm Gottes mit einem Banner. Besson scheint hier noch einmal auf die Hypokrisie der katholischen Kirche im Verlauf der gesamten Jeanne d'Arc- Thematik hinweisen zu wollen. Besson nutzt den Zoom an der Stelle, die für Jeanne d'Arc zum Fallstrick werden wird.

Die Aussage, die sie obigem Priester gegenüber über die Benutzung von Schwert und Banner tätigt, wird zur Anklage des Mordes gegen sie führen

f. Bildgestaltung und Farbe

Besson nutzt als ein besonders hervorstechendes Element der Bildgestaltung die Farbe Rot. Sie bildet eine thematische Verklammerung zwischen Jeanne d'Arcs frühkindlichem Sendebewusstsein und den späteren blutgefärbten Gesichtern, die durch die Kriegsführung dabei herausgekommen sind:





Die oben abgebildeten Einstellungen bilden eine Montagesequenz, die den *Initiationsritus* von Jeanne d' Arc in Bezug auf ihren religiösen Fanatismus darstellt. Besonders das zweite Bild dieser Schnittsequenz ist sehr beeindruckend, da es eine Beziehung zwischen dem religiösen Eifer und dem späteren *Blutrausch* Jeanne d' Arcs während der Schlachten darstellt:

Der *heilige Wein*, den Jeanne d' Arc aus dem Hostienschrein entnimmt und in großer Hast und Gier während eines heftigen Gewitters hinunterstürzt, um sich mit Jesus zu vereinen¹¹⁴, fließt ihr über Kinn- und Mundpartie. Diese Einstellung weckt Assoziationen von Blut, das einem jagenden Tier nach Erlegen und Zerfleischen seines Opfers aus dem Maul tropft. Das Unbehagen, das einen überkommt, ergibt sich besonders aufgrund der Dissonanz zwischen den Gegensätzen von *Roter Wein*, der mit Blut assoziiert wird, und *Junges Mädchen*, das zumeist mit der Unschuld assoziiert wird. Besson inszeniert damit eine Facette Jeanne d' Arcs, die oft überhaupt nicht hervorgehoben wird, nämlich diejenige der *Kriegstreiberin*. Die Kameraeinstellung installiert durch Schuss-Gegenschuss-Methode einen Dialog zwischen der jungen Jeanne d' Arc und der Jesus Figur, zu der sie hinaufschaut. Der Zuschauer wird durch die Kameraeinstellung von unten (*Froschperspektive*) genauso von der Figur des Jesus beeindruckt, wie Jeanne d' Arc selbst, da die Kamera deutlich unterhalb der Figur positioniert ist, man zu etwas höherem aufblickt.

Das Motiv des rot gefärbten Gesichtes wiederholt sich im Film. Nach der Schlacht um Orléans ist Jeanne d' Arcs Gesicht mit Blut verschmiert.

¹¹⁴ *The messenger: The Story of Joan of Arc.*, „I want to be at one with you, now.“, (0:21:14).



Auch das Motiv des Kreuzes nutzt Besson kontinuierlich, um seine Bilder zu strukturieren:



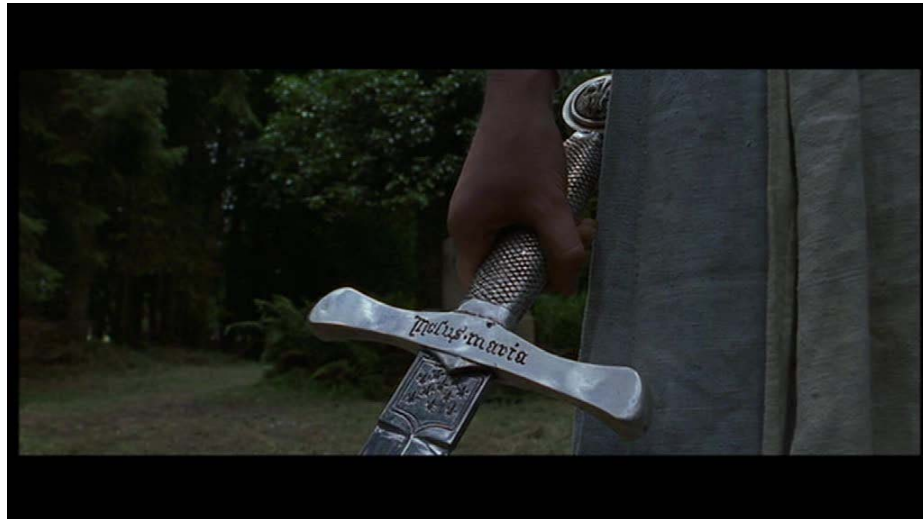
Die Darstellerin der jungen Jeanne d' Arc positioniert sich selbst zu einer Art aufrecht stehendem Kreuz und imitiert dabei unbewusst die Positur des gekreuzigten Jesus Christus.

Diese Einstellung evoziert beim Zuschauer die Idee der Kreuzigung. Damit nimmt Besson Jeanne d'Arcs spätere Heiligsprechung vorweg.

Im Verlauf des Spiels kugelt sie jetzt einen Hügel hinunter. Die Einstellung antizipiert (*forshadowing*) das grausame Ende, dem Jeanne d' Arc entgegen geht. Besson inszeniert die junge Jeanne d'Arc nicht nur unbeschwert und frei, sondern

auch wild und ungestüm. Das Bild des kriegerischen Kindes benutzt Besson häufig.¹¹⁵

Auch später taucht das Symbol des Kreuzigung immer wieder auf:



In Form eines Schwertgriffs,



auf einem Grabstein oder

¹¹⁵ Besson arbeitet in seinem Film *Léon* ebenfalls mit dem Bild des kriegerischen Kindes: das junge Mädchen Mathilda setzt sich in diesem Film mit Hilfe eines Auftragskillers gegen den Schrecken und die Gewalttätigkeit der Welt und des Drogenhandels zur Wehr. Der Spannungsbogen ergibt sich durch den Gegensatz zwischen den zwei vermeintlich divergenten Polen *Junges Mädchen* vs. *Gewalttätige Welt*. Beide Figuren werden durch die Außenwelt angegriffen und motivieren durch diese Traumatisierung ihren Rachefeldzug gegen die Welt und werden letztendlich durch die Liebe aus dem Teufelskreis der Gewalt befreit. Auch in vielen anderen Filmen Bessons finden sich außergewöhnlich starke und gewaltbereite Frauencharaktere, so z.B. in *Nikita*, der später in Hollywood unter dem Titel *Codename Nina* nachverfilmt wurde, oder in *Métro*.



als Schatten.

Hier sehe ich eine deutliche Intertextualität zu den Schattenkreuzen, die wir bereits aus Dreyers Version kennen. Allerdings erweitert Besson das Kreuz auf dem letzten Bild um den zweiten Balken und schließt die orthodoxe Christenheit damit in den Kontext mit ein.

In der Kolorierung arbeitet Besson mit einer breitgefächerten Farbpalette. Er changiert zwischen blühender Farbenvielfalt und gedrückten, dumpferen Bildtönungen, die er meist zur Unterstreichung einer bedrohlichen oder beängstigenden Szenerie verwendet.

Lebendige Farben sind zumeist mit Weitwinkelaufnahmen gekoppelt, die das Gefühl von Leichtigkeit und Freiheit vermitteln. Mit Fortschreiten des Films nehmen diese Aufnahmen ab (*diminuendo*) und müssen bedrückenden und düsteren Bildern, zumeist von Innenräumen weichen, die Welt verdüstert sich:





g. Ton

Besson arbeitet mit den Fähigkeiten der *dolby surround*- Mischung und nutzt die Möglichkeit der Übersteuerung der Tonebene zur emotionalen Führung des Zuschauers: Besson kreierte eine Flutwelle von auditiven Informationen, die wir uns nicht entziehen. Manchmal setzt Besson auch einfach nur eine Stille, die gerade deshalb genauso verwirrend erscheint.

Er arbeitet auch mit einer hohen Bassfrequenz, die unseren Körper zum Dröhnen bringt, und scheut sich nicht, gerade in den Schlachten, sehr ohrenbetäubendes Geschrei zu inszenieren. Für die Gestaltung des Sounds wurde 2000 der *César* verliehen.

h. Musik

Eric Serra komponiert, wie in allen Filmen Bessons, die Filmmusik. Er nutzt zwei musikalische Leitmotive: bei bedrückenden Szenen und solchen, die sich mit der inneren Verfasstheit beschäftigen, nutzt er ein Thema, das bereits aus dem Soundtrack zu *Léon* bekannt ist. Es ist ein Vier-Viertel getaktetes einfaches Thema in Moll, das einen wehmütigen und melancholischen Charakter hat. Dieses bricht er jedoch immer wieder ab und setzt an dessen Stelle das zweite Leitmotiv: eine mehrstimmig symphonisch-orchestrierte Melodie, mit einem großen Chor, die an Carl Orffs *Carmina Burana* erinnert. Besonders eindringlich wird das zweite Leitmotiv gegen Ende des Films und während der Verbrennung Jeanne d'Arcs genutzt.

Die Emotionalisierung des Zuschauers wirkt durch die Kombination der erschreckenden Bilder der Verbrennung, die uns durch die Nahaufnahme der Füße im Feuer inneren Schmerz verursachen, zusammen mit der requiemartigen Musik besonders gut.

Eric Serra rhythmisiert mit den beiden Leitmotiven unsere Wahrnehmung von Jeanne d'Arcs psychologischem Zustand und unterstützt darin Bessons Bilder in ihrer Aussage.

Mit dem abschließenden Popsong gibt Besson eine abschließende Stellungnahme und Arbeitsanweisung für das menschliche Leben: „*It's my heart crying, it's my heart trying to set me free. (...) it's my heart calling, it's my heart crawling, it's my heart seeing, what he want's to see. (...) cruelty and cruelty again. Open arms and let love in!*“ Auch Musikalisch ist dieser Song ein Moment der Entspannung und Harmonie.

i. Dialoge

Während des Prozesses sind die Dialoge aus den Originalakten entnommen. Die anderen Dialoge sind in einer Alltagssprache verfasst, doch zugleich immer auch von hoher symbolischer Bedeutung für Handlung und Figuren.

j. Drehorte, Dekor, Kostüme

Besson drehte in der tschechischen Republik und in Frankreich. Die Kostüm- und Requisitenwahl ist detailgetreu und pompös. Nicht nur in den Schlachtenszenen, auch bei den Krönungsfeierlichkeiten und bei der Befragung Jeanne d'Arcs kann das Auge ständig neue Details entdecken und sich die damalige Situation vorstellen. Auch die Aktion im Hintergrund belebt die Szene, ohne die Haupthandlung zu stören. Dem Auge wird nie langweilig, es gibt immer etwas zu entdecken.



6.4. Zusammenfassung

Besson inszeniert das Bild seiner Jeanne d'Arc entlang ihrer Entwicklungsschritte von Kindheit, über Heerführerin bis zu ihrer Verbrennung auf dem Scheiterhaufen. Er nutzt alle technischen Möglichkeiten, die das Kino bis jetzt entwickelt hat, um den Zuschauer in seiner Wahrnehmung zu lenken.

Dabei beschränkt er sich nicht auf eine kodifizierte Filmsprache, sondern variiert verschiedene Techniken.

Er lässt keine Station von Version A: der mythologisierende Blick aus und versucht sich ernsthaft mit der Thematik auseinander zu setzen.

Für jedes Lebensalter und jeden Entwicklungszustand stellt er seiner Jeanne d'Arc das passende Kostüm und eine spezifische Umgebung zur Verfügung. Aber nicht als sinnlose Staffage.

Es geht ihm darum, dem inneren Entwicklungsverlauf seiner Jeanne d'Arc in einer angemessenen Erzählspanne filmischen Raum zur Verfügung zu stellen.

Den Zuschauer erreicht das Bild einer facettenreichen Jeanne d'Arc weil Besson sie nicht auf eine Blickweise reduziert:

Sie ist zwar von großer Kraft und Inspiration beseelt, doch schlagen diese später in ebenso große Schwäche und Verzweiflung um. Ihr Tatendrang führt sie letztendlich in schwere Selbstzweifel. Sie erreicht rasch und unter Anwendung von Gewalt ihre Ziele, muss diese aber später in Frage stellen. Rund um die ambivalenten Pole von Rache und Vergebung changiert die Jeanne d'Arc von Luc Besson.

7. Schluss: Parallelen und Differenzen: der Bezug zwischen Dreyer und Besson

Die Jeanne d'Arc-Figuren bei Dreyer und Besson ähneln sich in ihrer tiefen und persönlichen Verbundenheit mit Gott, die sich nicht durch eine Institutionalisierung beschränken, aufheben oder beeinflussen lässt.

Besson hat in seinem Film eine Realität erschaffen, die sich nicht scheut, die Grausamkeit der menschlichen Welt detailgetreu zu zeigen. Die Szenen der Schlachten sind gerade durch die direkte Kameraführung manchmal schwer zu ertragen, doch rücken sie den Horror des Krieges ins Bewusstsein, was vielen anderen Inszenierungen abgeht, die das Gemetzel und Abschlachten einfach nicht erzählen. Die Härte und Grausamkeit des Krieges, die dargestellt wird, rückt auch den Blick auf Jeanne d'Arc zurecht, er beugt der Heroisierung des Abschlachtens vor.

Während Dreyer sich auf das Leiden der Jeanne d'Arc konzentriert, geht Besson vornehmlich auf die Entwicklungsgeschichte von Jeanne d'Arc ein und psychologisiert die historische Figur. Er inszeniert die verschiedenen Stationen ihrer Mythologisierung, die vor allem auf ihren Visionen beruht. Bei ihm steht Jeanne d'Arc tatsächlich als ein *messenger*, ein Medium, das zwischen der göttlichen und der menschlichen Welt vermitteln soll. Besson erzählt zwar die mythologisierenden Etappen ihres Werdegangs, entmythologisiert diese aber gleichzeitig. Er zeigt uns auch die schwierigen Facetten der Figur.

Dreyer fokussiert auf das Drama des Gerichtsverfahrens, um das Innenleben der Figur zu zeigen, Besson fokussiert auf das Drama des Schlachtfeldes, so zeigt er die Auswirkung des inneren Glaubens der Person in deren Wechselwirkung mit der Außenwelt. Er betont den Fluss zwischen Mikro- und Makrokosmos.

Beide Filme arbeiten auf unterschiedliche Art und Weise mit einer extremen Nähe zum Zuschauer. Dreyer mit den Zuschauer bedrängenden Nahaufnahmen, Besson mit einer realistischen Kameraführung des Krieges. Während Besson die Realität

so naturalistisch wie möglich nachbildet, schafft Dreyer mit seiner *Passion de Jeanne d'Arc* sogar einen neuen Stil der Realitätsverfremdung.¹¹⁶

Beide Regisseure lassen die Figur der Jeanne d'Arc auf unterschiedliche Weise und mit unterschiedlichen Mitteln dem Zuschauer so nah zu Leibe rücken, bis es kein Entkommen mehr vor ihr und ihrer Geschichte gibt. In diesem Punkt stimmen Dreyer und Besson - im Gegensatz zu Robert Bresson und Victor Fleming - überein. Bresson und Fleming nämlich wahren eine sogenannte *gesunde* Distanz zu den Geschehnissen, die sich entwickeln. Bresson blickt kühl und distanziert, ebenso wie seine Jeanne d'Arc sich zu keinen emotionalen Eskapaden hinreißen lässt, Flemings Jeanne d'Arc bleibt stets höflich, charmant und liebenswert.

Es gibt aber zwischen Dreyer und Besson auch Unterschiede der Sichtweise:

Während Dreyer die Rolle der Kriegerin in seiner Inszenierung ausspart, stellt Besson die Heerführerin in aller Klarheit und ohne Euphemisierungen dar.

Er durchbricht dabei auch geschlechtsspezifische Stereotypen, wie wir sie in vielen Hollywoodproduktionen vorfinden.

Während Dreyer Jeanne d'Arc nur einmal wanken lässt, zeigt Besson uns Jeanne in einer Glaubenskrise: Sie ist hin- und her gerissen zwischen der Wut auf die Richter, die Wut auf sich selbst („Vergib mir, vergib ihnen, vergib mir, vergib ihnen“) und der Rechtfertigung ihrer Taten („Jeder Mensch hat das Recht, sich zu verteidigen!“). Besson lässt uns auch im tiefsten Moment der Selbsterkenntnis bei ihr sein („Ich war eitel, rachsüchtig und grausam. Ich habe getan, was Menschen denken zu dürfen, wenn sie für eine gute Sache kämpfen“.) Bevor sie ihre Absolution durch ihr eigenes Gewissen erhält, hören wir ein tiefes, erleichtertes Ausatmen, das an das Finden eines inneren Friedens mit sich selbst erinnert.

Der Name Jeanne, bzw. Johanna, stammt aus dem Hebräischen und bedeutet: „Gott ist gnädig“. Diesen gnädigen Gott lassen beide Regisseure ihre Jeanne d'Arc erfahren.

Dies geschieht auf unterschiedliche Weise und mit unterschiedlicher Wirkung.

¹¹⁶ Vgl. Sémoulé, Jean, *études cinématographiques: "Il nous faut répéter que l'on perd son temps à copier la réalité. Nous devons nous servir de la caméra pour créer un nouveau langage, un nouveau style, une nouvelle forme d'art."*, S. 98.

Beide betonen die Wichtigkeit des Glaubens an eine höhere Instanz in einer von Leid geprägten irdischen Welt.

Dreyer schafft dafür die Grundlage. Er betont die Wichtigkeit, als Mensch einen Glauben von solchem Ausmaß überhaupt zu haben und zu behalten. Dieser Glaube ermöglicht es Jeanne d'Arc, alle Schmerzen und Widrigkeiten des menschlichen Lebens zu überwinden. Der Glaube verleiht ihr eine solche Kraft, dass sie selbst den Verlust ihres Körpers nicht fürchtet. Das Wichtigste für sie ist die Reinheit und Unbeschadetheit ihrer Seele, Jeanne d'Arc widerruft letztendlich ihren Glauben selbst unter Androhung und während der Verbrennung auf dem Scheiterhaufen nicht.

Bildlich stellt uns Dreyer die Grenzenlosigkeit ihrer Glaubenskraft indirekt dar:

Je deutlicher die Leidensblicke und Qualen uns im Bild vermittelt werden, umso stärker muss dementsprechend ihr Glaube sein, der sie dazu befähigt, all dies zu überstehen.

Um diese Wichtigkeit des Glaubens an eine höhere Instanz zu betonen, beschränkt sich Dreyer auf die Innenwelt der Jeanne d'Arc, denn es ist eine sehr persönliche Beziehung, um die es hier geht.

Dreyer betont die Wichtigkeit des individuellen Glaubens und zeigt, dass dieser der Schlüssel dazu ist, das Leiden auf Erden zu überwinden. Dies betont er zuletzt auch noch einmal in dem Dialog Jeanne d'Arcs mit dem Priester vor der Verbrennung:

Priester: *Dis-moi, comment peux-tu toujours croire que tu es envoyée par Dieu?*

Jeanne d'Arc: *Ses voies ne sont pas nos voies.*

P.: *...Et la grande victoire?*

J.: *...Mon martyre.*

P: *...Et ta délivrance?*

J :*...la mort.*¹¹⁷

Der Krieg, der der ursprüngliche Auslöser für all das Leid war, bricht nach Jeanne d'Arcs Verbrennung erneut aus, denn der Aufstand bricht los, die Engländer gehen mit Waffengewalt vor. Diejenigen, die keine solche Glaubenskraft besitzen sind in ihrer Angst gefangen und müssen weiter leiden.

¹¹⁷ Vgl. *La passion de Jeanne d'Arc*: 1:17:00 – 1:18:33

Besson entwickelt diesen Ansatz weiter. Seine Jeanne d'Arc lernt dazu. Sie erkennt, dass die Glaubenskraft mit Gefühlen der Rache gepaart sein kann und dann ins Unglück führt. Ihr gelingt vor unseren Augen der Wechsel vom Zustand des Rachenehmens zum Zustand des Glaubens an Mitleid und Vergebung. So befreit auch sie sich letztendlich vom Leid und erfährt vor ihrem Tod eine Erlösung. Bessons Publikum allerdings ist noch am Leben und kann einen Lösungsansatz mit in sein Leben nehmen.

Besson befreit Jeanne d'Arc, indem sie noch vor ihrer Verbrennung eine letzte Beichte vor ihrem Gewissen ablegen darf:

Gewissen: *You want to confess?*

Jeanne d'Arc: *(nickt)*

G: *I am listening. (...)*

J: *I have comitted sins, my Lord. So many sins. (..) I fought out of revenge and despair. I was all the things that people think that they are allowed to be when they are fighting for a cause. (...) I was proud and stubborn, selfish and cruel.*

G: *You think you are ready now?*

J: *Yes.*

G: *Good. Ego te absolvo in nomine patris, filii et spiritus sancti. Amen.*

Wo Dreyer Leiden zeigt und eine Warnung ausspricht, da der Krieg am Ende wieder ausbricht, präsentiert Besson einen Lösungsvorschlag, der Allgemeingültigkeit beanspruchen kann.

In einer Welt und Zeit, die immer noch von Ignoranz, Selbstbetrug und *Heiligen Kriegen* gebeutelt wird, ist sein Film ein eindeutiges Statement gegen den offensichtlichen und versteckten Terrorismus, ohne dass er die Thematik trivialisiert. Bereits in *Le dernier combat*, seinem ersten Film (übrigens ein Stummfilm), hält Besson uns das Grauen eines Krieges vor Augen: eines Nuklearen Krieges. In *The fifth element* ist die Liebe die einzige Rettung für den vom Krieg geschüttelten Planeten. Die Nachricht kann nicht oft und deutlich genug bearbeitet werde: Der menschliche Kampf muss ein innerlicher, kein äußerlicher sein. Nur der innere Frieden ist ein tatsächlicher Garant für Frieden in der Welt.

Bessons filmische Aussage variiert nur in der Form, der Inhalt bleibt in allen seinen Werken die Hoffnung auf Einsicht des Einzelnen und Frieden zwischen

den Menschen. Durch den Export des französischen Nationalmythos nach Hollywood transportiert Besson seine Nachricht in einen globalen Kontext. Dreyer hat mit den Mitteln seiner Zeit das gleiche versucht.

8. Anhang

8.1. Filmographie der Jeanne d'Arc- Verfilmungen

1898, Regie: **George Hatot**, Jeanne d'Arc, Frankreich, Pathé.

1900, Regie: **George Méliès**, Jeanne d'Arc, Frankreich, Star Film, mit: Louise d'Alcy.

1908, Regie: **Albert Capellani**, Jeanne d'Arc, Frankreich, Pathé.

1909, Regie: **Mario Caserini**, Vie de Jeanne d'Arc, Italien, Cinès, *Drehbuch*: Guido Gozzano.

1913, Regie: **Nino Oxilia**, mit: Maria Jacobini.

1917, Regie: **Cecil Blount De Mille**, Joan the woman, USA, Paramount, mit: Geraldine Farrar, Raymond Hatton, Wallace Reid, Charles Clary, Hobart Bosworth.

1928, Regie: **Carl Theodor Dreyer**, La Passion de Jeanne d'Arc, Frankreich, Société générale de films, *Drehbuch*: Carl Th. Dreyer und Joseph Deltail, *Kamera*: Rudolph Mathé, *Ausstattung*: Hermann Warm, *Kostüme*: Valentin Hugo, mit: Maria Falconetti, Sylvain, Maurice Schutz, Antonin Artaud, Jean d'Yd, Michel Simon.

1928, Regie: **Marc de Gastyne**, La merveilleuse vie de Jeanne d'Arc, Frankreich, Aubert- Natan, *Drehbuch*: Jean-José Frappa, mit: Simone Genevoix, Phillipe Hériat, Jean Toulout, Deboucourt, M. Allibert, Gaston Modot, Viguiet, Choura Milena, Dorah Starny.

1935, Regie: **Gustav Ucicky**, Das Mädchen Johanna, Deutschland, Ufa, 2 377 Meter, *Drehbuch*: Gerhard Menzel, *Kamera*: Günther Krampf, *Ausstattung*: Robert Herlth und Walter Röhrig, *Kostüme*: Robert Herlth, *Musik*: Peter Kreuder, *Montage*: Eduard von Borsody, mit: Angela, Salloker, Gustaf Gründgens, Heinrich George, René Deltgen, Erich Ponto, Willy Birgel, Theodor Loos, Aribert

Wäscher, Veit Harlan, Paul Bildt, Albert Florath, Firtz Genschow, Maria Koppenhöfer, Bernhadr Minette, Franz Nicklisch, Elsa Wagner.

1948, Regie: **Victor Fleming**, Joan of Arc, USA, R.K.O., *Drehbuch*: Maxwell Anderson und Andrew Solt, Religiöse Beratung: R.P. Doncoeur, *Kamera*: Joseph Valentine, *Farbe*: Technicolour, *Ausstattung*: Edwin Roberts und Joseph Kish, *Kostüme*: Bob Miles, *Ton*: William Randal, *Musik*: Hugo Friedhofer, *Montage*: Frank Sullivan, mit: Ingrid Bergman, José Ferrer, Francis- L. Sullivan, Gene Lockhart, J. Carroll Naish, Ward Bond, Sheppard Strudwick, John Emery, Cecil Kella u.a.

1954, Regie: **Roberto Rosselini**, Giovanna d'Arco al Rogo, Italien und Frankreich, Koproduktion Franco- London Films und P.C.A., *Drehbuch*: Paul Claudel, *Musik*: Arthur Honegger, *Kamera*: Bogani, *Farbe*: Gevacolor, mit: Ingrid Bergman, Tullio Carminati, Myriam Pierazzini, Mario Prandelli, Saturlo Meletti.

1957, Regie: **Otto Preminger**, Saint Joan, USA, Otto Preminger Produktion, *Drehbuch*: Graham Greene nach dem gleichnamigen Theaterstück von George Bernard Shaw, *Kamera*: George Périnal, *Musik*: Mischa Spoliansky, *Ausstattung*: Roger Furse, *Montage*: Helga Cranston, mit: Jean Seberg, Richard Widmark, Richard Todd, Anton Walbrock, John Gielgud, Félix Aylmar, Harry Andrews, Barry Jones, Finlay Currie, Bernard Miles, Patrick Barr, Kenneth Haigh, Archie Junac, Margot Grahame, Francis de Wolff, Victor Maddern, David Oxley.

1962, Regie: **Robert Bresson**, Le procès de Jeanne d'Arc, Frankreich, Agnès Delahaie, *Kamera*: Léonce- Henry Burel, *Montage*: Germaine Artus, *Ausstattung*: Pierre Charbonnier, *Ton*: Antoine Archibault, *Kostüme*: Lucilla Mussini, *Musik*: Francis Seyring, mit: Florence Carrez, Jean- Claude Fourneau, Roger Honorat, Marc Jacquier, Richard Pratt, André Regnier, Marcel Darbaud, Phillip Dreux, Paul- Robert Mimet, Gérard Zingg, André Brunet, André Maurice.

1977, Regie: **Steven Rumbelow**, St. Joan, England, Koproduktion Triple Action Films/ East Midland Arts Association, *Drehbuch*: Steven Rumbelow, *Kamera*: Michael Zimbrich, *Montage*: Steven Rumbelow und Michael Zimbrich, *Musik*:

John Barry, Ton: Roy Huckerby, Steve Thomas, Mick Audsley, mit: Monica Buerd.

1999, Regie: **Luc Besson**, The messenger: The story of Joan of Arc, Frankreich, Koproduktion Leeloo Productions/ Gaumont, *Drehbuch*: Luc Besson und Andrew Birkin, *Produktionsdesign*: Hugues Tissandier, *Kamera*: Thierry Arbogast, *Montage*: Sylvie Landra, *Künstlerische Leitung*: Alain Paroutand, *Musik*: Eric Serra, *Kostüme*: Catherine Leterrier, mit: Milla Jovovich, John Malkovich, Faye Dunaway, Dustin Hoffman, Pascal Greggory, Vincent Cassel, Tchéky Karyo, Richard Ridgins, Desmond Harrington, Timothy West.

8.2. Filmographie Carl Th. Dreyer

Originaltitel	Produktionsfirma	Länge in Metern	Jahr
Praesidenten	Nordisk Films Kompagni	1.397 m.	1919
Blade af satans bog	Nordisk Films Kompagni	2.375 m.	1921
Prästänkan	Svensk Filmindustire	1.901 m.	1921
Die Gezeichneten	Primusfilm	unbekannt	1922
Der var engang	Sophus Madsen	unbekannt	1922
Mikael	UFA	1.975 m.	1924
Du skal aere din hustru	Palladium Copenhagen	2.356 m.	1925
Glomsdalbruden	Viktorias Film, Oslo	2.525 m.	1925
La passion de Jeanne d'Arc	Société generale de films	2.400 m.	1928
Vampyr	Production Carl Dreyer	2.271 m.	1932
Vredens dag	Palladium, Copenhagen	2.675 m.	1943
Tva männiksor	Svensk Filmindustri	2.015 m.	1945
Ordet	Palladium, Copenhagen	3.440 m.	1954
Gertrud	Palladium, Copenhagen	3.240 m.	1964

8.3. Biographie Carl Th. Dreyer

In mehr als 50 Jahren hat Carl Theodor Dreyer 14 Filme erschaffen. Darunter neun Stummfilme aus der Zeit der Geburt und des Erwachen des Kinos.

Einer von diesen, *La Passion de Jeanne d' Arc* wird als ein Meilenstein in der Entwicklung der Filmgeschichte angesehen.

Nach seiner Geburt am 3. Februar 1889 in Kopenhagen als uneheliches Kind eines schwedischen Bauern und dessen Haushälterin, verlebt Dreyer seine Kindheit und Jugend in der Obhut einer streng lutherischen Adoptivfamilie, die finanziell nicht besonders gut abgesichert ist. Sein Adoptivvater, ebenfalls Carl Theodor Dreyer genannt, war Typograf für die Zeitung *Aftenblad*. Unter dem Verhältnis zu seiner Adoptivmutter leidet Dreyer während seiner gesamten Kindheit. Da seine leibliche Mutter sich das Leben nimmt, bevor sie das Geld für die Adoption überwiesen hat, fühlt sich die Adoptivmutter um den finanziellen Gegenwert betrogen und den jungen Carl das täglich spüren.

Dreyer erinnert sich: „*Ich mochte meinen Stiefvater sehr, aber meine Stiefmutter mochte ich nicht sehr.*“¹¹⁸ Später schreibt er folgendes über seine Kindheit:

*„Adopted by the Danish family Dreyer, who continuously let me know that I ought to be thankful for the food I ate, and that I strictly speaking had no right to anything, since my mother had avoided paying any support for me because she decided to die.“*¹¹⁹

Diese Tatsache ist deshalb erwähnenswert, weil sich durch das gesamte filmische Werk Dreyers der Topos des Leidens eines isolierten Menschen, meistens einer Frau, wie ein roter Faden hindurch zieht. Möglicherweise liegt die Dringlichkeit, dieses Thema zu bearbeiten daran, dass er selbst in seiner Kindheit ein hohes Leidenspotenzial entwickeln konnte, nicht nur wegen seiner eigenen Position in der Familie, sondern weil er sich auch mit der unglücklichen Geschichte seiner Mutter auseinandersetzen musste.

Dreyer verlässt im Alter von 17 Jahren das Haus seiner Adoptiveltern und versuchte sich in verschiedenen Berufssparten, so als Ballonflieger und eher

¹¹⁸ Zitiert nach Drum & Drum, Dreyer Interview vom 14. Juni, 1967, „*I liked my stepfather very much, but my stepmother I did not like very much.*“, S. 10.

¹¹⁹ Zitiert nach Drum & Drum, Ebbe Neergaard, in Martin Drouzy, *Carl Th. Dreyer*, fodt Nilsson Kopenhagen: Gyldendal, 1982, S. 12.

erfolgsloser Kaffeehauspianist. 1912 beginnt er für die Zeitung *Extrabaldet* als Theaterkritiker und Prozessbeobachter tätig zu sein. In diesen Zeitraum schreibt er auch seine ersten Drehbücher.

1911 heiratet er Ebba Larsen. Die Ehe wird sein gesamtes Leben lang anhalten. Carl und Ebba haben zwei Kinder: Gunni und Erik.

1912 schließt Dreyer sich als Halbzeit-Drehbuchautor der Nordisk Films Komapgni an, die 1918 auch seinen erster Film *Prasidenten* produziert. Bereits hier zeichnet sich das Dreyersche Leitmotiv ab: „*an isolated, suffering woman victimized by intolerant society.*“¹²⁰

1919 folgt *Blade af Satans Bog*, der sich an Griffith *Intolerance* anlehnt und in vier Episoden das Grauen der Intoleranz beschreibt: in chronologischer Reihenfolge der Verrat an Jesus, die Inquisition, die Französische Revolution und der Russisch-Finnische Krieg.

Im Jahre 1921 erarbeitet Dreyer eine schwedische und eine deutsche UFA Produktion *Prästänken* und *Die Gezeichneten*. 1924 entsteht in Deutschland der Film *Michael*. Bereits an diesem Film erkennt der Filmwissenschaftler Thomas Koebner einen allgemeingültigen Konsens innerhalb der Filme Dreyers:

„Für Dreyers Werk ist die Polarisierung zwischen den alten Männern und den Jüngeren, oft Frauen, zugleich das Grundmuster eines sozialen und existenziellen Konflikts zwischen Patriarchentum und jungen Rebellinnen, die schlimmstenfalls als Hexen verbrannt werden, zugleich des Konflikts zwischen puritanischer Leibverachtung und Lebensfeindlichkeit auf der einen Seite und Liebesgefühle himmlischer wie irdischer Art auf der anderen.“¹²¹

1925 erarbeitet Dreyer die Komödie *Du Skal Ære Din Hustru* und kann aus den reichlichen Einnahmen den Dreh des Films *La Passion de Jeanne d'Arc* im Jahre 1927/1928 finanzieren. Nach den Dreharbeiten setzt sich das Gerücht durch, dass Dreyer ein herrschsüchtiger und schwieriger Regisseur sei, auf den man sich nicht verlassen könne und der seine Schauspieler bis zur Erschöpfung quälen würde.¹²²

¹²⁰ Wakeman, J.: *World Film Directors*, New York, 1987, S. 267.

¹²¹ Koebner, T.: *Filmregisseure*, Stuttgart, 1999, S. 186.

¹²² Drum & Drum, *My only great passion*, S. 145: „*The real tragedy of all of this ist that it is quite possible that had Dreyer never made Joan of Arc, he might have continued to find producers for his films. But Joan had given him the reputation of being difficult, expensive, and impossible for actors to work with.*“, S.145.

Aufgrund dessen findet sich ein kooperationswilliger Produzent erst fünf Jahre später für den dem *deutschen Expressionismus* zugeordneten Film, *Vampyr*.

Da sowohl *Vampyr* als auch *La Passion de Jeanne d'Arc* beim Publikum keine großen Erfolge erzielen konnten, obwohl sie von Kritikern sehr gelobt werden, fehlt Dreyer die nächsten Jahre die nötige Geldsumme für eine weitere Produktion. Erst elf Jahre später kann er seinen nächsten Film realisieren: *Vredens Dag* (1943). 1944 hat sein Film *Tva menniskor* in Kopenhagen Premiere.

1954 verfilmt Dreyer das dänische Bühnenstück *Ordet* des Dichters und Pfarrers Kay Munk. Der Film sorgt auf den Filmfestspielen in Venedig für sehr zwiespältige Meinung und gereizte Reaktionen, da ein gläubiger Christ eine klinisch Tote Frau allein Kraft seines Glaubens ins Leben zurück holen kann, was den Hauptkritikpunkt darstellte.

Das letzte filmische Werk Dreyers *Gertrud* (1964) spiegelt das Leiden einer Frau bezüglich ihrer eigenen Liebesideale wieder. Nach der Produktion von *Gertrud* beginnt Dreyer eine weitere Produktion in Angriff zu nehmen. Für seinen Film *Jesus* lernt er Hebräisch und besucht Israel auf der Suche nach geeigneten Drehorten. Als endlich ausreichend Geld für die Produktion durch die *RAI Italia* zur Verfügung steht, kann der Film nicht gedreht werden, da Carl Th. Dreyer am 20. März 1968 an Herzversagen stirbt.

Seine Rolle als Einzelgänger und Perfektionist hat er das gesamte Leben lang beibehalten und damit viele Regisseure der französischen *Nouvelle Vague* beeinflusst, dem breiten Publikum ist er eher unzugänglich geblieben.

8.4. Filmographie Luc Besson als Regisseur

Originaltitel	Land	Länge in Minuten	Jahr
Le dernier combat	Frankreich	89 Min.	1983
Subway	Frankreich	98 Min.	1985
Le grand bleu	Frankreich	160 Min.	1987
Nikita	Frankreich, Italien	117 Min.	1990
Léon	Frankreich, USA	127 Min.	1994
The fifth Element	Frankreich	121 Min.	1997
The messenger			
The story of Joan of Arc	Frankreich	160 Min.	1999
Angel- A	Frankreich	90 Min.	2005
Arthur et le Minimoys	Frankreich	100 Min.	2006

8.5. Biographie Luc Besson

Luc Besson wird am 18. März 1959 in Paris geboren. Seine Eltern arbeiteten als Tauchlehrer für den *Club Méditerranée*, weshalb er viel Zeit seiner Jugend auf jugoslawischen und griechischen Inseln verbrachte. Durch seine eigenen Taucherfahrten und die Aufnahmen von Jacques Mayol, dem ersten Taucher, der ohne Atemgerät in mehr als 100 Meter Tiefe gelangte und mehrere Weltrekorde im Apnoe-Tauchen hielt, beeinflusst, beginnt sich seine Faszination für das Meer und seine Bewohner zu formen. Zunächst möchte er Delphinologe werden, doch hindert ihn ein schwerwiegender Tauchunfall daran, seinen Plan in die Tat umzusetzen.

Im Alter von 17 Jahren verlässt er kurz vor dem Abitur das Gymnasium und beginnt sich gänzlich seiner Filmkarriere zu widmen. Er geht bis zu zehn Mal pro Woche in Kino, studiert Fachliteratur über Regieführung und analysiert kommerziell sehr erfolgreiche Filme. Nach einem einjährigen Aufenthalt in Hollywood, von dem er sich einen Durchbruch ins Filmgeschäft erhoffte, kehrt er nach Frankreich zurück und absolviert mehrere Praktika in verschiedenen Filmproduktionsfirmen. Im Verlauf der Arbeit lernt er den Schauspieler Jean Reno und den Musiker Éric Serra kennen, die im weiteren Verlauf seiner Karriere eine wichtige Rolle an seiner Seite spielen. 1983 wird sein Film *Le dernier combat* auf dem Festival von Alvoriaz mit dem Kritikerpreis ausgezeichnet. Der Film wurde in *CinémaScope* und schwarz-weiß mit einem Budget von 3,5 Millionen Franc realisiert. Er bringt Besson und seiner selbst gegründeten Produktionsfirma *Les Films du Loup* erste öffentliche Aufmerksamkeit ein.

Es folgt *Subway* (1985), indem er mit Christopher Lambert und Isabella Adjani arbeitet und bei dem Eric Serra zum ersten Mal die Filmmusik komponiert. Der Film wird von *Gaumont* mit einem Budget von 15,5 Millionen Franc finanziert.

Mit *Le grand bleu* kann Besson sich in Europa endgültig als ernstzunehmender Filmregisseur etablieren. Der Film hatte allein in Frankreich 9 000 000 Zuschauer.

Der feministische Actionthriller *Nikita* (1990) wird aufgrund des intelligenten und spannenden Drehbuchs 1992 in Hollywood unter dem Titel *Codename Nina* (1992) erneut verfilmt und hat auch in den USA durchschlagenden Erfolg.

In *Nikita* führt Besson bereits den Charakter von *Léon* (1994) ein, dem er seinen folgenden Film widmet. Diese Rolle des *Cleaners* hat Besson extra für seinen

Freund Jean Reno geschrieben. Für den Film *Léon* dreht er zum ersten Mal in den U.S.A.

Mit *The fifth element* (1997), der 90 000 000 Dollar gekostet hat und mit einer Starbesetzung durch Bruce Willis, Milla Jovovich auftrumpfen kann, und mit *special effects* von Mark Stetson gewürzt wurde, kann sich Besson endgültig auf dem amerikanischen Filmmarkt, und damit Weltmarkt, durchsetzen. Die Kostüme entwerfen die Modeschöpfer Jean- Paul Gaultier und Jean Giraud, der bereits für die Kostüme in *Alien* (Ridley Scott, 1979) verantwortlich zeichnete. Nach der Produktion von *The messenger* (1999), der sich zu einem Blockbuster entwickelte, wendet Besson sich 2005 der Verfilmung des modernen Märchens *Angel- A* zu. Den Fantasyfilm *Arthur et les Minimoys* (2006) gestaltet Besson zur Hälfte mit Computeranimationen.

Besson schafft stets eine Gegenwelt zur meist allzu farblosen Realität und dies gekonnt und humorvoll: „*Bessons Filme, wie der von ihm geschätzten Regisseure Lucas und Spielberg, im wahrsten Sinne des Wortes Spielfilme, und als solche wollen sie ernst genommen werden im Moment ihrer Rezeption, mit ihren komödiantischen, bisweilen parodistischen Einlagen und mit all ihrer Sentimentalität, bisweilen bis an die Grenze zum Kitsch, stets aber geprägt vom Wissen um die Wirksamkeit der popkulturellen Mythologie.*“¹²³

Im Gegensatz zu Lucas und Spielberg aber, liegt hinter den, dort oft nur als Staffage für Action missbrauchten Symbole, ein tieferer Sinn.

¹²³ Ebd. S.71.

8.6. Begriffserläuterungen zu David Bordwell: *Visual Style in cinema: Vier Kapitel Filmgeschichte*

Alternating montage	Alternierende Montage, die zwei gegensätzliche Themen durch Schnittfolge nebeneinander bzw. gegenüber stellt.
Analytic montage	Montageform, die die Szene in immer detailliertere Einstellungen gliedert und so nur stückweise Informationen vermittelt.
Adjacent spaces	Schnitte, die örtlich benachbarte Räume verbinden und somit einen Überblick über architektonische Anordnungen geben.
Bricolage	Montagetechnik, die verschiedene Filmstilmittel miteinander vermengt und sich auf keine eindeutige Kodifizierung reduzieren lässt.
composed	Bildarrangement, Bildkomposition.
continuity form	Überwachung von Einhaltung einer bestimmten Filmsprache, die vor allem die Montage reglementiert, um dadurch das Verständnis beim Zuschauer zu sichern, indem die Geschichte kontinuierlich erzählt wird.
Close up	Nahaufnahme.
Cut in	Einstellungswechsel zu näheren Positionen.
Discontinuity montage auch: disjunctive montage	Abrupte, harte Schnittfolge.

Establishing shot	Totale, die dem Zuschauer zur Einführung in eine Szene einen Überblick über den photographierten Raum geben soll.
Eye-line-cut	Spannung erzeugende Nahaufnahme der Augenpartie der Darsteller.
Fade in to black/white	Schwarzblende, Weißblende.
Flash forwards	Schnittfolge, die zukünftige Ereignisse oder Befürchtungen der Darsteller ausdrücken kann.
Frame entrances	Auftritte der Darsteller in den Bildraum.
Frame exits	Abgänge der Darsteller aus dem Bildraum.
Intellectual Montage	Montageform, die besonders im Frühen russischen Kino ausprobiert wurde. Sie unterbricht die Erzählstruktur und bedient sich handlungsexhärenter Elemente, um den Zuschauer zum eigenen Nachdenken anzuregen. Ähneln einem Verfremdungseffekt auf dem Theater.
Jump cut	Montageform, die aus unterschiedlichen Blickwinkeln das selbe Ereignis zeigt. Er kann zu gewollter oder ungewollter Verwirrung beim Zuschauer führen.
Mastershot	Kameraeinstellung in der Totalen.
Management what the Spectator sees	Blickführung.
Montage	Wahl des Ablaufs der Bildfolge. Schnitt.

One frame shots	Einzelbildeinstellung, jede Einstellung hat die Dauer eines Filmbildkaders und kann den Film in einem bestimmten Rhythmus dynamisieren.
Over shoulder shot	Zumeist Anfangseinstellung für eine Schuss-Gegenschuss-Montage über die Schulter des einen Gesprächspartners hinweg.
Precision	Genaue Choreographierung der Gänge der Darsteller im Bildraum.
Re-establishing-shot	Gibt im Verlauf einer Szene einen erneuten Überblick über die Raumgestaltung im Ganzen.
Relation	Kamera wird im Mittelpunkt des Geschehens platziert.
Sustained-shot	lange Einstellung.
Stationary shot	ruhige Einstellung von langer Dauer von ca. 2-3 sec.
Tiefeninszenierung	Je weiter vorne sich ein Gegenstand im Bild befindet, um so wichtiger ist er. Dieses Verfahren kann auch umgedreht werden. (Der Übersetzer gibt den Englischen Begriff nicht an).
Triangularity	Montageform, die auf drei Positionen basierend, die Ereignisse darstellt.
Vision	Reinheit des Sehens.
Visual space	Bildraum.
Visual design	Visuelle Gestaltungsweise.

Zoom in

Heranzoomen.

Zoom out

Herauszoomen.

8.7. Literaturverzeichnis

Bassotto, Camillo: *Carl Th. Dreyer La Passion de Jeanne d'Arc*, Edizioni Cinit Cineforum Italiano, Venezia, 1996.

Böckh, August: *Des Sophokles Antigone*, griechisch-deutsch, 1884, Teubner Verlag, Leipzig, 1884.

Bonjour, Edgar und Kaegi, Werner (Hrsg.): Hanhart, Robert: *Das Bild der Jeanne d' Arc in der französischen Historiographie vom Spätmittelalter bis zur Aufklärung*, Verlag von Helbing und Lichthahn, Basel und Stuttgart, 1955.

Bordwell, David: *Visual Style in cinema*, Vier Kapitel Filmgeschichte, Verlag der Autoren, Frankfurt am Main, 2001.

Bourget, Jean-Loup: *L'histoire au cinéma – Le passé retrouvé*, Gallimard, Paris, 1992.

Bresson, Robert: *Notes sur le cinématographe*, Gallimard, Paris, 1975.

Bütler, Josef: *Jeanne d' Arc Die Akten der Verurteilung*, Verlagsanstalt Benziger & Co. A. G., Köln, 1943.

Casadio, Gianfrance: *I mitici eroi – Il cinema "peplum" nel cinema italiano dall'avvento del sonore a oggi*, Longo Editore, Ravenna, 2007.

CICIM: *Carl Th. Dreyers Jeanne D'Arc*, Institut Français de Munich, München, 1996.

Creed, Barbara: *The monstrous-feminine – Film, feminism, psychoanalysis*, Routledge, London, New York, 1993.

de Chapeaurouge, Donat: *Einführung in die Geschichte der christlichen Symbole*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft Darmstadt, Darmstadt, 1987.

Driver, Martha W. und Ray, Sid: *The medieval hero on screen*, McFarland & Company, Jefferson, 2002.

Drum & Drum, Jean und Dale D.: *My only great Passion – The life and Films of Carl Th. Dreyer*, The Scarecrow Press, Lanham, Maryland, London, 2000.

Duby, Georges et Andrée: *Les procès de Jeanne d'Arc*, Gallimard, Paris, 1973.

Engell, Lorenz: *Bewegen beschreiben – Theorie zur Filmgeschichte*, VDG, Weimar, 1995.

Fofi, Goffredo: *La politica degli autori Le grandi interviste die „Cahier du cinéma" Interviste con Antonioni, Bresson, Bunuel, Dreyer, Hawks, Hitchcock, Lang, Renoir, Rossellini, Welles*, Edizione minimum fax, Roma, 2000.

Frimbois, Jean-Pierre: *Les 100 chefs-d'oeuvre du film historique*, Marabout, Allier, 1989.

Germani, Sergio Grmek e Placereani, Giorgio: *Per Dreyer Incarnazione del Cinema*, Editrice il Castoro, Milano, 2004.

Giertz, Gernot (Hrsg.), *Lexikon des Mittelalters*, Artemis Verlag, München und Zürich, 1991.

Goy – Blanquet, Dominique: *Joan of Arc, a saint for all reasons, studies in Myth and Politics*, Ashgate Publishing Limited, Hampshire, Burlington, 2003.

Große, Wilhelm: *Bearbeitungen des Johanna Stoffes*, R. Oldenbourg Verlag, München, 1980.

Harris, W.T.(Ed.): *Webster's International Dictionary*, George Bell and Sons, London, 1902.

Hayward, Susan und Powrie, Phil: *The films of Luc Besson Master of Spectacle*, Manchester University Press, Manchester, 2006.

Heinz-Mohr, Gerd: *Lexikon der Symbole, Bilder und Zeichen der christlichen Kunst*, Eugen Diederichs Verlag, Düsseldorf, Köln, 1981.

Hill, Holly (Hg.): *Playing Joan: Actresses on the Challenge of Shaw's Saint Joan*, Theatre Communication Group, New York, 1987.

Hilliger, Benno: *Jeanne d'Arc Das Geheimnis ihrer Sendung, eine Seelenstudie*, Koehler & Amelang, Leipzig, 1940.

Himmel, Stephanie: *Von der „bonne Lorraine“ zum globalen „magic girl“ – Die mediale Inszenierung des Jeanne d'Arc-Mythos in populären Erinnerungskulturen*, V&R unipress, Göttingen, 2007.

Hughes-Warrington, Marnie : *Historie goes to movies – studying history on film*, Routledge, Oxon, New York, 2007.

Koebner, Thomas (Hg.): *Filmregisseure*, Reclam, Stuttgart, 1999.

Kohn-Waechter, Gudrun (Hg.): *Schrift der Flammen – Opfermythen und Weiblichkeitsentwürfe im 20. Jahrhundert*, Orlanda Frauenverlag, Berlin, 1991.

Krumeich, Gerd: *Die Geschichte der Jungfrau von Orleans*, C.H. Beck, München, 2006.

Krumeich, Gerd: *Jeanne d'Arc in der Geschichte Historiographie – Politik – Kultur*, Jan Thorbecke Verlag Sigmaringen, 1989.

Kuhn, Annette: *Women's pictures – Feminism and Cinema*, Verso, London, New York, 1982.

Larrington, Carolyne (Hg.) : *Die mythologische Frau Ein kritischer Leitfaden durch die Überlieferungen*, Promedia Druck-und Verlagsgesellschaft m. b. H., Wien, 1997.

Linville, Susan E.: *History Films, Women, and Freud's Uncanny*, University of Texas Press, Austin, 2004.

Maurice, Jean und Couty, Daniel: *Images de Jeanne d'Arc*, Presses Universitaires de France, Paris, 2000.

Marx, Jaques (Ed.): *Problemes d'histoire du christianisme – sainteté et martyre dans les religions du livre*, Editions de l'université de Bruxelles, 1989.

McInerney, Maud Burnett: *Eloquent Virgins from Thecla to Joan of Arc*, Palgrave Macmillan, New York, 2003.

Merleau- Ponty, Maurice: *Phänomenologie der Wahrnehmung*, Walter de Gruyter und Co., Berlin, 1966.

Nette, Herbert: *Jeanne d'Arc*, Rowohlt, Hamburg 1977.

Neumann, Erich: *Die große Mutter – Eine Phänomenologie der weiblichen Gestaltung des Unbewußten*, Walter-Verlag, Olten und Freiburg im Breisgau, 1987.

Niemi, Robert: *History in the Media Film and Television*, ABC-CLIO, Santa Barbara, Denver, Oxford, 2006.

Osolin, Janis (Hg.): *Rekonstruktion – Geschichten und Geschichte im Film*, Cinema, 34. Jahrgang, Stroemfeld/ Roter Stern, Basel, Frankfurt am Main, 1988.

Osterreicher-Mellow, Marianna (Hr.): *Herder-Lexikon Symbole*, Herder Verlag, Freiburg im Breisgau, 1978.

Pernoud, Régine und Clin, Marie-Veronique: *Jeanne d'Arc*, Librairie Arthème Fayard, Paris, 1986.

Prédal, René: *Tutto il cinema di Bresson*, Baldini & Castoldi, Milano, 1998.

Prutz, Hans: *Studien zur Geschichte der Jungfrau von Orléans*, Verlag der Königlichen Bayrischen Akademie der Wissenschaften, München, 1913.

Riemann, Marianne: *Jeanne d'Arc als Beispiel für Konditionierung durch kanalisierte Botschaft*, Forschungsinstitut der Internationalen wissenschaftlichen Vereinigung Weltwirtschaft und Weltpolitik e.V., 16.Jg., Nr.163, Februar 2006.

Rosenstone, Robert A.: *History on film Film on history*, Pearson Longman, Edinburgh Gate, 2006.

Scherf, Dagmar: *Der Teufel und das Weib – Aspekte einer Kulturgeschichte des Bösen*, Verlag für Akademische Schriften, Frankfurt am Main, 2002.

Schirmer- Imhoff, Ruth: *Der Prozeß der Jeanne d' Arc*, Deutscher Taschenbuchverlag, München, 2001.

Paul: *Transcendental style in Film*, University of California Press, Berkley, Los Angeles, London, 1972.

Shaw, Bernard: *Die heilige Johanna*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1990.

Smith, Gary Allen: *Epic Films*, McFarland&Company, Jefferson, 2004.

Sorbini, Stefano: *Luc Besson L'iniziazione, i sentimenti e la forma*, Pagine e Pagine Coop. A. R. L. – Stefano Sorbini Editore, Rom, 1997.

Steinbach, Hartmut: *Jeanne d' Arc Wirklichkeit und Legende*, Musterschmidt – Verlag, Göttingen, Frankfurt, Zürich, 1973.

Tanz, Sabine: *Jeanne d' Arc – Aspekte der Mentalität in Frankreich zur Zeit des Hundertjährigen Krieges in der Reflexion eines Weltbildes*, Karl-Marx-Universität Leipzig, Leipzig, 1985.

Toeplitz, Jerzy: *Geschichte des Films, Rogner und Bernhard*, München, 1975.

Voltaire: *La Pucelle: contes et satires*, Armand-Aubrée, Paris, 1829.

von Cossart, Axel: *Kino – Theater des Expressionismus – Das literarische Resümee einer Besonderheit*, Die Blaue Eule, Essen, 1985.

Von Jan, Eduard: *Das literarische Bild der Jeanne d'Arc (1429 – 1926)*, Max Niemeyer Verlag, Halle, 1928.

Wakeman, John (Ed.): *World Film Directors Volume I*, The H. W. Wilson Company, New York, 1987.

Wienker - Piepho, Sabine: *Frauen als Volkshelden – Geschichtlichkeit, Legendenbildung und Typologie*, Artes Populares Bd. 16, Verlag Peter Lang, Frankfurt am Main 1988.

Curriculum Vitae

Persönliche Daten

Name Lavinia Elisabeth Heilig
Email. Lavinia.Heilig@gmx.de

Schulische Ausbildung

1987-1991 Ludwig Richter-
Grundschule, Frankfurt am
Main,
Förderzweig Frühfranzösisch.

1991-2000 Lessing-Gymnasium,
Frankfurt am Main.

2000 Abitur (1,3)

Akademische Ausbildung

2001 Aufnahme des Studiums der
Romanistik und der Theater-,
Film- und Medienwissenschaft
an der Johann Wolfgang
Goethe-Universität Frankfurt
am Main

2003 Zwischenprüfung Romanistik
(1,8)
Zwischenprüfung TFM (1,7)

2009 Magisterprüfung (1,5)

Magisterarbeit: *Jeanne d' Arc
im Kino.*

Klausuren zu:

Das Motiv des Wahnsinns bei
Shakespeare,

Aimé Césaire und die
Négritude- Bewegung,

Die *Canti* von Giacomo
Leopardi.

Mündliche Prüfungen zu:

	Commedia dell'arte,
	YES von Sally Potter,
	LOVE ME von Laetitia Masson,
	Hip Hop in der Romania,
	Das Theaterkonzept Luigi Pirandellos,
	Der Sprachkonflikt in Belgien.
Auslandsstudium	
WS 2002/2003	Studium an der Università di Bologna, Facoltà DAMS.
WS 2004/2005	Studium an der Université Paris 8, Faculté Théâtre.
Sprachkenntnisse	Deutsch Muttersprache Englisch sehr gut Französisch sehr gut Italienisch sehr gut Schwedisch Basiskenntnisse
Sprachaufenthalte	In Frankreich (Lyon, Paris), Irland (Dublin), Rumänien (Brasov) und Canada (Saskatoon)
Praktische Ausbildung	
2001 - 2002	Gastspielvertrag Schauspiel Frankfurt, Produktion <i>Carmen</i> , Rolle: Michaela.
2002	Gastspielvertrag Zetteltheater Mainz, Produktion <i>Macbeth</i> Rolle: Lady MacDuff.
2002	Recherche und Performerin in <i>Metropolitan Motions</i> Koproduktion Schauspiel Frankfurt/ Institut für TFM.
7/2003	Aufnahmeleitungsassistenz bei Projekt: <i>Mannheimer Schule</i> , Filmautoren A.G.

9/2003 – 10/2003	Praktikum in Presse- und Öffentlichkeitsarbeit, Verfassen von Reden, Betreuung des Messestandes auf der <i>Frankfurter Buchmesse</i> , Künstlerbetreuung, Simultandolmetschen, Ausstellungsorganisation, Italienisches Kulturinstitut Frankfurt am Main.
1/2004 – 4/2004	<i>Nippon Connection</i> e.V. größtes europäisch-japanisches Filmfestival Team: Rahmenprogramm und Gästebetreuung.
6/2004 – 7/2004	Universität Frankfurt, Mitwirkung bei Organisation und Betreuung des Symposiums " <i>Bilinguale Lernstrukturen</i> " des Institut für Romanistik.
1/2004 – 9/2004	Servicekraft im Verkauf, Idea-Drogerie.
10/2003 – 6/2004	<i>Der Beckmann Effekt</i> , Tanztheaterensemble Layout.
08/2004 – 10/2005	Schauspielstudium an der Pariser Schauspielschule <i>Cours Florent</i> (Paris).
3/2006	Performance Engagement Rahmen des internationalen <i>Plateaux- Festival</i> , Mousonturm Frankfurt am Main
5/2006 – 1/2008	Fremdsprachen- und Empfangssekretärin bei Nobilas GmbH/ Germany Schadenmanagement.
1/2007 – 4/2007	Darstellerin in <i>Why is there somebody and not rather nobody?</i> Hannah

	Arendt Projekt, Freies Schauspielensemble Die Schwimmerinnen.
9/2007-7/2008	Begleiterin und Dolmetscherin am Goethe-Institut Frankfurt am Main.
seit 2/2008	Simultandolmetscherin für das Übersetzungsinstitut Keles
6/2008 – 8/2009	Empfangs- und Fremdsprachensekretärin bei <i>Squire, Sanders and Partner,</i> <i>Legal counsels worldwide.</i>
9/2009- 11/2009	Regiehospitantz Schauspiel Frankfurt Produktion: Roter Ritter Parzival Regie: Markus Bothe
EDV Kenntnisse	MS – Office
Persönliche Interessen	Jazz Tanz, Hip Hop, Ableton, Gitarrenspiel, Theater, Reisen, Gesang, Klarinette, Kino.

Erklärung

Hiermit erkläre ich, dass vorliegende Arbeit selbstständig verfasst wurde und keine anderen als die angegebenen Hilfsmittel benutzt sowie die Stellen der Arbeit, die andere Werke im Wortlaut oder dem Sinn nach entnommen sind, durch Angaben der Quellen kenntlich gemacht wurden.