

Jesusfilme in Geschichte und Gegenwart

Daß Jesus als Zentralgestalt des Christentums für die bildende Kunst, für die Literatur und auch für den Film eine reizvolle Figur darstellt, die immer wieder von allen Seiten und mit allen Mitteln der Gestaltung inszeniert wird, ist kein Phänomen der Moderne oder der Gegenwart. Die Geschichte dieser Auseinandersetzung reicht bis in die Anfänge der jeweiligen Kunstrichtungen zurück. Sowohl Literatur als auch bildende Kunst bieten hier eine lange Traditionsgeschichte. Aber auch der Jesusfilm blickt bereits auf eine Zeitspanne von etwa 100 Jahren zurück¹.

Entwicklungslinien des Jesusfilms

Bis heute wurden rund 120 Jesusfilme produziert², die ersten natürlich als Stummfilme. Das Jahr 1897 bringt die Realisation von vier Projekten: zwei in Frankreich, eines in Italien und eines in den USA. Der Film der französischen Brüder Basile „La passion du Christ“ führt wohl zu Recht den Titel des tatsächlich ersten Jesusfilms. Diese kurze biblische Szenenfolge ist ganz und gar der die Bibel abbildenden und nachspielenden Tradition der Krippen- und Passionsspiele³ verpflichtet.

In rascher Folge entstehen andere Jesusfilme, die zur Erläuterung der bewegten Bilder Zwischentitel einblenden. Diese expandieren von fünfminütigen Kurzsequenzen zu abendfüllenden Episodenfilmen. Im Jahr 1923 wird unter der Regie von Robert Wiene der Roman des österreichischen Volksschriftstellers Peter Rosegger mit dem Titel „I.N.R.I. – ein Film der Menschlichkeit“ verfilmt. Dieses Werk hat ähnlichen Erfolg wie der in den Jahren 1926/27 gedrehte amerikanische Monumentalfilm „König der Könige“, der unter der Regie von Cecil B. De Mille zu einem der Höhepunkte der Stummfilmepoche gerechnet werden muß. Auch damals gab es bereits Superlative: Das Epos rühmte sich, der „teuerste Stummfilm aller Zeiten“⁴ zu sein.

Mit dem Tonfilm etablieren sich zu Beginn der 30er Jahre neue Dimensionen des Jesusfilms. Die französische Produktion unter der Regie von Julien Duvivier aus den Jahren 1934/35 „Das Kreuz von Golgotha“ – ein Passionsfilm, der ausschließlich Worte der biblischen Texte aufnimmt – gilt als erster Jesusfilm mit Ton.

Grundtypen von Jesusfilmen

Als Hollywood sich in den 50er und 60er Jahren des 20. Jahrhunderts verstärkt um den „Jesus-Stoff“ bemüht, markiert dieser Umstand einen vorläufigen Höhepunkt der cineastischen Auseinandersetzung mit dem Mann aus Nazaret. Die Traumfabrik wirft zahlreiche Monumentalfilme mit biblischen Inhalten auf den Markt, die im Volksmund schnell als „Sandalenfilme“ bekannt werden. Jetzt lassen sich auch – in Anlehnung an die Systematisierung der Jesusliteratur – erstmals Grundtypen von Jesus-Filmen unterscheiden.

Der *historisierend-direkte Jesusfilm* nimmt die Bibel als Drehbuch her und versucht so quasi objektiv authentische Ereignisse als das wahre Geschehen festzuhalten. In Verbindung mit einer historisierend-psychologisierenden Deutung findet sich dieser Typ vor allem bei den frühen Jesusfilmen mit und ohne Ton. Ihren krönenden Höhepunkt hat diese Linie im „König der Könige“ von Cecil B. De Mille und dann insbesondere in der „Größten Geschichte aller Zeiten“, die im Jahr 1963 unter der Regie von George Stevens stand. Charakteristisch für diese Gattung des Jesusfilms ist die sogenannte „synoptische Darstellung“, also der künstlerische Versuch einer harmonisierenden Zusammenschau mehrerer Evangelientexte. Nur noch ein späterer Film wendet diese Technik an: Roberto Rossellinis „Der Messias“ aus dem Jahr 1975.

In der Mitte der 60er Jahre beginnt mit Pier Paolo Pasolinis epochalem Werk „Das erste Evangelium – Matthäus“ (1964) eine zweite Periode des direkten Jesusfilms. Sie ist geprägt von neuem Ernst und gesellschaftlich nicht unumstritten. Die Drehbuchautoren und Filmemacher verabschieden sich von der eben beschriebenen „synoptischen Darstellung“ und folgen einem der vier Evangelien genauer. Während sich Pasolini dem Matthäusevangelium zuwendet, benutzt der Amerikaner John Kirsh in seinem fundamentalistisch-biblizistischen Film „Jesus“ (1979) das Lukasevangelium als Grundtext. Das Drehbuch zu Franco Zeffirellis Film „Jesus von Nazaret“ (1976) wird von Anthony Burgess in Anlehnung an das Johannes-evangelium geschrieben, aber nicht, ohne mehrere erfundene Szenen und Dialoge einzufügen. Vor allem die Werke von Pasolini und Zeffirelli zählen zu den Meisterwerken der direkten Verfilmungen des Lebens und Wirkens Jesu.

Als eine zweite Gattung tritt neben die erstgenannte des direkten Jesusfilms schon früh der *indirekte Jesusfilm*. Hier wird das Wirken Jesu durch biblische oder frei erfundene Spielfiguren geschildert. Es ist kein Zufall, daß diese Linie mit der ersten Literaturverfilmung, dem Werk „Ben Hur“ beginnt, jenem frühen Jesusroman von Lewis Wallace. Bereits im Jahr 1907 entsteht in den USA ein zehnmütiger Stummfilm zu diesem Buch. Nach einem 1924 bis 1926 gedrehten abendfüllenden Stummfilm folgt im Jahre 1959 die kolossale, mit elf Oscars gekrönte Tonfilmfassung des Stoffs von William Wyler. Ein Pendant in der Filmgeschichte ist die Bearbeitung von „Quo vadis“. Drei Stummfilmfassungen, von denen die erste

im Jahr 1901 gedreht wurde, stehen hier vor der Hollywoodverfilmung des Stoffs im Jahr 1951 unter der Regie von Mervyn Le Roy. Der neue Typ des „Bibel-Monumentalfilms“ entsteht mit weiteren Beispielen wie „Barabbas“ von Pär Lagerquist, der zweimal verfilmt wurde und in der Fassung Richard Fleischers (1961) Welt-
ruhm erlangte.

Aus heutiger Sicht wirken diese Filmgiganten mit ihrer dröhnenden Musik, den aufdringlichen Inszenierungen und den grellen, durchschaubar symbolträchtigen Farben schwülstig bis kitschig. Anhand ihrer Massenszenen und Materialschlachten vor imposanten Kulissen wird der Aufwand deutlich, mit dem man religiöse Stimmungen zu erzeugen suchte. Mit dem Höhepunkt dieser Filme in den frühen 60er Jahren ist auch gleichzeitig ein Wendepunkt des ästhetischen Empfindens erreicht. Im Stil dieser Historienspektakel konnte es nicht weitergehen⁵.

Eine dritte Gattung etabliert sich, die Georg Langenhorst „*Filme des Christus inkognito*“ nennt. Hierunter sind Werke zu verstehen, die über „indirekte Erschließungen, Paraphrasen und Verfremdungen, Parallelerzählungen und dramaturgische Verknüpfungen, Zitate und Anspielungen“⁶ auf Jesus rekurren. Meist findet sich in diesen Werken nicht mehr als die bewußte Anspielung auf christliche Motive, wie zum Beispiel die Kreuzigung. Auch läßt sich dieser Typ von Jesusfilmen erst in den letzten Jahrzehnten beobachten. Eines der seltenen frühen Beispiele für ein solches Werk ist die Romanverfilmung „Der Mann, der sterben mußte“ (1958) des Franzosen Jules Dassin.

So kann man zusammenfassend feststellen, daß sowohl der direkte als auch der indirekte Jesusfilm in den 70er und 80er Jahren kaum noch eine Rolle spielt, sich Spuren des „Christus inkognito“ jedoch weiterhin durch die Filme der Gegenwart ziehen. Hier ist eine gewisse Parallele zur Jesusliteratur nicht zu übersehen, die allerdings der Entwicklung des Jesusfilms immer gut zehn Jahre voraus zu sein scheint. So ist es nicht verwunderlich, daß die Renaissance der klassischen Jesusromane am Ende der 80er Jahre eine Wiederaufnahme des Jesusstoffs auf der Leinwand provoziert. Zumindest gemessen an den Besucherzahlen und den ausgelösten Debatten und Kontroversen stellte Mel Gibsons Film „Die Passion Christi“ 2004 einen neuen Höhepunkt in der Geschichte der Jesusfilme dar. Für eine ausführliche und kritische Auseinandersetzung mit dem Film Gibsons sollen eine Reihe von Bewertungskriterien entwickelt werden.

Bewertungskriterien

Für einen kritischen und selbstreflexiven Umgang⁷ mit Jesusfilmen stellt sich die Frage nach einem intersubjektiven Bewertungsmaßstab. Nach welchen Kriterien kann man einen guten von einem weniger gelungenen Jesusfilm unterscheiden? Die Antwort auf diese Frage fällt nicht leicht, und sie wird aus der Sicht eines religiös

ungebundenen Menschen völlig anders ausfallen als aus der eines Durchschnittskirchgängers oder eines Theologen bzw. einer Theologin. Allein der theologische Blick soll an dieser Stelle interessieren. Georg Langenhorst schlägt vier Bewertungskriterien⁸ vor, die um zwei weitere ergänzt werden:

1. *Intention des Films.* Äußern sich Regisseur oder Hauptverantwortliche über ihre Intention in ihrer Verfilmung des Lebens Jesu? Vor allem die Begründung für die Begrenzung oder Auswahl aus dem umfangreichen Material muß hier genauer betrachtet werden, um theologisch bedenkliche Einseitigkeiten von wohlüberlegter künstlerischer Konzentration unterscheiden zu können. Wer stellt welchen Bereich aus dem Leben Jesu zu welchem Zweck dar? Hier steht vor allem die Gefahr einer Instrumentalisierung des Jesusstoffs im Vordergrund der Kriteriologie.

2. *Ästhetische Stimmigkeit.* Hier werden Sprache und Technik der Filme untersucht: Greift der Regisseur auf klischeehaft abgedroschene Phrasen der Trivialliteratur zurück oder verwendet er eine einfühlsame Art, die Geschehnisse zu konkretisieren? Sind in der Anlage des Stoffs und der Bildführung grundsätzliche Reflexionen über eine der Gegenwart angemessene Ausdrucksweise zu erkennen oder benutzt man unkritisch Versatzformen, die man aneinanderreicht?

3. *Umgang mit Quellen.* Hier werden die dem Film zugrundeliegenden Quellen genauer untersucht: Folgt der Film einem Evangelium, oder versteht er sich als Zusammenschau mehrerer? Ist eine solche Evangelienharmonie theologisch stimmig oder eklektizistisch angelegt? Des weiteren könnte die Transparenz der biblischen Vorlage für den Zuschauer ein gewichtiges Qualitätskriterium zur Untersuchung von Jesusfilmen sein. Auch die Frage nach der Art und Weise der Verarbeitung außerbiblischer Quellen scheint nicht ohne Bedeutung.

4. *Theologische Stimmigkeit.* Hier kann nicht gemeint sein, daß alle in der Gegenwart durchaus kontrovers diskutierten Ergebnisse der modernen Exegese lückenlos in einen Jesusfilm eingearbeitet sein müssen. Allerdings können sie auch nicht völlig ignoriert und beiseitegeschoben werden. Von jedem Verfasser eines historischen Romans wird ein ausführliches Studium historischer Quellen erwartet. Auch an die Regisseure von Jesusfilmen darf man diese Maßstäbe anlegen. Daß die Ergebnisse einer solchen Auseinandersetzung dann zu binnentheologisch umstrittenen Versionen, bewußt provokativen Aussagen oder gar zu Gegenbildern führen können, ist möglich, wenn nicht sogar die Aufgabe der künstlerischen Auseinandersetzung. Allerdings gilt dabei eine Einschränkung, die zum dritten Kriterium zurückweist.

5. *Originalität.* Der Zuschauer darf von einem Jesusfilm getrost sowohl sprachlich, filmtechnisch als auch theologisch etwas Originelles und Eigenes erwarten. Gerade der weithin bekannte Stoff der Ereignisse um Jesus von Nazaret fordert zu einem kreativeren Umgang als der reinen Nacherzählung oder Rückblende auf. Ein gelungener Jesusfilm findet einen eigenen Ansatz und wird so zur Herausforderung für den Zuschauer.

6. *Wirkung des Werkes.* Bei diesem letzten und zusammenfassenden Kriterium geht es um die Fragen: Welche Reaktionsmöglichkeiten werden dem Publikum auf die fiktive Begegnung mit Jesus eingeräumt? Muß er die engen Vorgaben eines deutlich konstruierten Jesusbildes lediglich zur Kenntnis nehmen oder ablehnen, also – pointiert formuliert – entweder „gläubig“ annehmen oder „ungläubig“ zurückweisen, oder wird er in einen Prozeß mit hineingenommen, der von seinem eigenen Jesusbild bestimmt wird und dieses verändern kann?

Mel Gibsons „Die Passion Christi“

Wie ist auf diesem Hintergrund nun Mel Gibsons umstrittener Film „Die Passion Christi“ zu bewerten? Unter Berücksichtigung der eben entwickelten Kriterien läßt sich feststellen: Die Heilsbedeutung der Menschwerdung Jesu Christi wird in der Konzeption Gibsons allein in der Leidensgeschichte gesucht. Das macht bereits das dem Film vorangestellte Motto aus dem Buch Jesaja deutlich: „Er wurde durchbohrt wegen unserer Verbrechen, wegen unserer Sünden zermalmt. Zu unserem Heil lag die Strafe auf ihm, durch seine Wunden sind wir geheilt. Jes 53 – 700 v. Chr.“⁹ Hier mag er Zustimmung von Seiten derer finden, denen die Bedeutung des Leidens im christlichen Alltag unterbelichtet erscheint. Für manchen Interpreten scheint bei Gibson die Bedeutung des Opfertodes Jesu in all ihrer Anstößigkeit realisiert.

Mit dieser *Intention* steht der Regisseur zwar in der Tradition des Passionsspiels, erkennt dabei allerdings den Stand der aktuellen theologischen Diskussion vollständig¹⁰. Die Bedeutung des Todes Jesu kann nicht unabhängig von dessen Leben und Wirken thematisiert werden. Leiden und Sterben des Gottessohns werden so ihres notwendigen Kontextes beraubt und unverständlich bzw. mißdeutbar. Aus diesem Grund mahnt die Katholische Bischofskonferenz der USA bei der Dramatisierung der Passion zu höchster theologischer Sorgfalt¹¹. Die läßt Gibson aber nicht walten, wenn er in problematischer Engführung gänzlich auf Jesu Predigt vom Reich Gottes verzichtet und in den in das Passionsgeschehen eingefügten Rückblenden allein auf das bevorstehende Leiden hindeutet. Damit gibt der Regisseur die gesellschaftlich-politische Dimension des Handelns Jesu auf und macht Anklage und Verurteilung zur haltlosen und nicht nachvollziehbaren Voraussetzung des Sühnetodes.

Gibson selber antwortete auf die Frage nach der Intention seines Films: „Ich entdeckte, daß ich die Wunden Christi und seine Leiden betrachten muß, damit die Wunden in meinem Leben heilen.“¹² Mit dieser Haltung weiß der Regisseur die Masse der evangelikalen Gruppierungen in den USA auf seiner Seite. Wurde in diesen Kreisen bisher der Film „Jesus“ (1979) von Peter Sykes und John Kirsh favorisiert, so läuft Gibsons Werk diesem Klassiker des biblizistischen Fundamentalismus schon jetzt den Rang ab.

Auch die *Ästhetik* des Films ist umstritten. Die Hell-Dunkel Kontraste der Lichtdramaturgie erinnern an Bilder von Michelangelo (1573–1610) und die Farbgebung an die biblischen Motive von Rembrandt (1606–1669). Gegen Ende des Films dominieren die aus der christlichen Ikonographie bekannten Farben des Schmerzes und des Leidens: rot und braun. Für einen Teil der Betrachter wirkt der Film dadurch wie eine „auf Leinwand gemalte Meditation“¹³, die voller Allegorien und gelungener biblischer Anspielungen steckt.

Allerdings kommt Gibson nicht ohne die Horrorfilmen eigenen Stilmittel und Sujets aus: Kunstnebelchwaden, bläulich fahles Licht, der Frühlingsvollmond, dazu ein in einer unbekannten Sprache redender bärtiger Mensch, der Satan in androgyner Gestalt, unter dem eine Schlange entschlüpft, die sich dem betenden Jesus nähert. Franco Zeffirelli spricht angesichts der Gewaltdarstellungen von einem „barocken Bluttausch“, der jedem Splatter-Movie (engl. splatter = Blut verspritzen) angemessen wäre, während die Gewalt im Film auch als Stilmittel der Darstellung – zwar als übertrieben aber legitim im Dienst der Aussage – gedeutet wird¹⁴.

Was für die Bildebene recht ist, scheint für die Tonspur billig zu sein. Die pompösen Klänge erinnern eher an ein Actionvideo als an eine biblische Darstellung. Wenn beispielsweise der Jünger Johannes schlagartig die Tür zum Haus Marias öffnet, dann durchfährt die Zuschauer eine Mischung aus Schreck und Erstarrung, die man sonst nur aus billigen Horrorvideos kennt.

Die Stereotype des klassischen Horrorfilms werden sowohl in Bildführung als auch in Ton- und Lichtdesign nicht aufgebrochen. Damit setzt beim kinoerprobten Zuschauer schnell ein langweiliger Wiedererkennungseffekt ein, der eine ernsthafte Auseinandersetzung mit dem Stoff nicht anzuregen versteht.

Mel Gibsons Sicht der Passion Christi basiert auf unterschiedlichen *Quellen*. Er greift mehrmals auf das Alte Testament zurück. Die eigentliche Grundlage des Films ist eine Passionscollage aus den kanonisierten Evangelien. Über die Qualität dieser Collage scheiden sich jedoch die Geister. Ob der Film aufgrund dieses Umgangs mit den historischen Quellen als „außergewöhnlich bibeltreu“¹⁵ zu bewerten ist und das Potential hat, einem beklagten „bibelexegetischen Modernismus“¹⁶ Einhalt zu gebieten, gilt als umstritten, da Gibsons Drehbuch wahllos Anleihen bei jedem der vier durchaus verschieden akzentuierten Passionstexte nimmt. Allerdings ist eine gewisse Dominanz des vierten Evangeliums nicht zu leugnen.

Die unterschiedlichen Spezifika der einzelnen Evangelien entgehen dem bibelkundigen Betrachter nicht. Bereits nach wenigen Filmminuten deutet der Name „Malchus“ auf das Johannesevangelium (Joh 18,10) hin, der nur in diesem vorkommt. Der musikalisch versierte Betrachter kennt ihn möglicherweise aus der Johannespassion von Johann Sebastian Bach. Wenig später nimmt man eine filmische Anspielung auf den geheimnisvollen Jüngling des Markusevangeliums (Mk 14,51 f.) wahr, der vor den jüdischen Soldaten im Garten Getsemani flieht. Der darauf folgende Suizid des Judas findet sich allein im Matthäusevangelium (Mt 27,3–10),

wie der Betrachter vielleicht aus Pasolinis „Das erste Evangelium – Matthäus“ (1964) weiß. Die Begegnung von Jesus mit Herodes Antipas berichtet ausschließlich das Lukasevangelium (Lk 23,6–12).

Aber diese biblischen Quellen werden von Gibson durch außerbiblische Zeugnisse ergänzt. Er erwähnt in Interviews zum einen die Schriften der Franziskanerinnen Maria von Agreda (1602–1665), und zum anderen die Betrachtungen über „Das bittere Leiden unseres Herrn Jesus Christus“, die dem Mund der stigmatisierten Augustinerin Anna Katharina Emmerick (1774–1824) entstammen und von Clemens von Brentano (1778–1842) für die Nachwelt literarisch verarbeitet worden sind. Obwohl Gibson immer wieder auf diese Quelle verweist¹⁷, vermißt der aufmerksame Zuschauer einen Hinweis auf dieses Werk der katholischen Spätromantik im Abspann des Films. Das mutet umso seltsamer an, als der Film sich zu einem nicht unerheblichen Teil aus dieser Quelle speist.

Neben dem Mondlicht der Eingangsszene sind es vor allem auch die Gestaltung der Paläste des Kaiphas und des Pilatus, die starke Anleihen bei Emmerick aufweisen. Aber auch der Sturz Jesu von der Brücke oder die sich steigernde Systematik der Geißelung stammen nicht aus den Evangelien, sondern aus den Visionen der Mystikerin. Allen Charakteren voran ist Claudia, die Frau des Pilatus, nach dieser Vorlage gezeichnet. Nicht zuletzt der immer wieder auftauchende Satan geht auf das Konto Emmericks. Auch wenn Gibsons Film mehr mit Brentanos Werk als mit den Evangelien gemein hat, so unterscheidet er sich durch seine detailgetreuen, voyeuristischen Grausamkeiten deutlich von dem Romantiker, dessen Schilderungen oftmals in Andeutungen oder Umrissen verschweben. In der Legende der Veronika kommt im Film auch die katholische Kreuzwegtradition zum Zug.

Zusätzlich schöpft Gibson aus dem Fundus der Malerei und anderer Jesusfilme. Einige der bisher produzierten Jesusfilme haben dem Regisseur klar erkennbar als Anregung gedient. Der immer wiederkehrende Auftritt des Teufels erinnert an Martin Scorseses Werk „Die letzte Versuchung Christi“ (1988) oder an George Stevens „Die größte Geschichte aller Zeiten“ (1963). Die Darstellung des Herodes Antipas bei Gibson hat Parallelen zum Nero in „Quo Vadis“ (1951).

Theologisch ist an Gibsons Film einiges fragwürdig. Neben der ausufernden Darstellung von Gewalt und Mißhandlung – die man kaum als Stilmittel relativieren kann – haben vor allem latent antijudaistische Elemente die Geister gespalten. Bietet der Film nach Meinung eines kleinen Teils der Rezensenten keinerlei Anhaltspunkte, die zur Besorgnis oder Klarstellung Anlaß geben, da er sich völlig auf dem Boden des Zweiten Vatikanums bewege¹⁸, so widerspricht hier die Mehrheit der theologischen Betrachter entschieden.

Dieser Widerspruch hat im März 2004 zu einer „Gemeinsamen Stellungnahme zum Film ‚Die Passion Christi‘“¹⁹ des Zentralrats der Juden in Deutschland, der Deutschen Bischofskonferenz und der Evangelischen Kirche in Deutschland geführt. Hier werden vor allem die „brutalen Szenen der Gewalt“ kritisiert und es

wird gewarnt vor einer einseitigen Reduzierung des Lebens Jesu auf die letzten zwölf Stunden. Auch wird die Gefahr gesehen, daß der Film im Sinn einer antisemitischen Propaganda mißbraucht werden und antisemitische Vorurteile wieder-aufleben lassen könnte.

Antijüdische Tendenzen im Jesusfilm sind so alt wie dieser selbst, werden aber noch wenig beachtet oder in der Forschung thematisiert. Daß die Orientierung am Johannesevangelium traditionsgemäß die Juden am stärksten für Jesu Tod verantwortlich macht, während es die römische Besatzungsmacht entlastet, ist nicht wirklich neu. Dieses Stereotyp hätte von Gibson jedoch aufgebrochen werden müssen. Dies gelingt ihm weder in der Darstellung des Pilatus noch in seiner Zeichnung der jüdischen Obrigkeiten. Seine Dämonisierung alles Jüdischen wird in der Szene des von fratzenhaft verzerrten Kindern aus der Stadt gejagten Pilatus überdeutlich.

Durch die zusätzlich zu den Evangelien vorgenommenen Interpolationen erhält der Film eine problematische Schwarz-Weiß Zeichnung. Dieser wird durch eine meist flache Darstellung der Charaktere noch Vorschub geleistet. Versuche, die leibhaftige Personifizierung des Bösen als „besondere theologische Tiefe“²⁰ des Films zu interpretieren, überzeugen kaum. Eine solche Gegenüberstellung von Gut und Böse namentlich in der Gestalt Jesu und des Satans im Sinn eines Dualismus kommt in den Evangelien nicht vor. Ein Denken dieser Art ist nicht nur seit den ersten christlichen Jahrhunderten obsolet, es nährt bis zum heutigen Tag Intoleranz und Diskriminierung Andersdenkender oder Andersgläubiger überall auf der Welt.

Was die Heilsbedeutung des Leidens Christi betrifft, ist zu fragen, ob der Regisseur Quantität mit Qualität verwechselt. Jesus Christus wird als eine übermenschliche Leidensfigur gezeichnet, die mehr an Qualen aushalten kann als jeder andere Mensch. Wird hier die Gott-Menschlichkeit Jesu verherrlicht, oder wird nicht in dieser Vermischung von Jesus und Christus die Bedingung der Möglichkeit von Erlösung aufs Spiel gesetzt? Folgt man der Jesusinterpretation Gibsons, dann erkennt man im Protagonisten der Passion nur einen gepeinigten Heros, der gewöhnlichen Menschen ob der Übermenschlichkeit seiner Leidensfähigkeit völlig fremd ist, der von vorneherein als Sieger feststeht. Diesem „Superman der Schmerzen“, der eigentlich „schon hätte mehrere Tode sterben müssen“²¹, kann kein Leidender in der Nicht-Kinowelt das Wasser reichen, weder die Gemarterten in Auschwitz und Plötzensee noch die Gequälten in den Gefängnissen Südafrikas und Chiles.

Zudem suggeriert der Film, die Erlösung sei an die Brutalität und die Dauer der Todesqualen gebunden. Wie kann eine solche christliche Erlösungsbotschaft glaubwürdig sein? Natürlich gilt für Christen die biblische Aussage, daß der Kreuzestod Christi uns erlöst hat. Es stellt sich jedoch die Frage, warum Jesus gestorben ist. War der Tod am Kreuz die einzig angemessene Sühneleistung? Oder war Jesu Tod die Folge der Treue zu seiner Sendung, die ihm gerade zu seiner Zeit die Feindschaft der Theologen und staatlichen Führer einbrachte? Sind wir durch Art und Umfang der Geißelhieße oder durch die Intention der Treue erlöst (vgl. Phil 2,6-8)?

Auch im Punkt der *Originalität* scheiden sich die Geister der Betrachter des Films. Auf der einen Seite würdigt man die Expressivität des Ausdrucks für ein in Vergessenheit geratenes Theologumenon: das Leiden Gottes²². Der Film wird dann unter dem Verfremdungseffekt Brechts als Spiegel für eine verstörte und traditionsvergessene akademische Theologie verstanden.

Auf der anderen Seite vermißt man sowohl theologisches Feingefühl als auch exegetisches Know-how. Die Arbeit Gibsons wird als eine durch Privatoffenbarungen illustrierte Passionscollage gesehen, die dem eigenen Anspruch der Bibeltreue in keiner Weise gerecht wird. Wo kreativer Umgang gelehnt wird, scheinen Ergänzungen und Eingriffe nur noch als bewußte Manipulationen und Verfälschungen deutbar. Nachdem die exegetische Forschung schon seit längerem festgestellt hat, daß die detaillierten Einzelheiten des Lebens Jesu nicht mehr rekonstruierbar sind und daß die Evangelien selbst schon theologisch gedeutete und ausgestaltete Glaubenszeugnisse sind, wird jeder Versuch mit dem Anspruch der Authentizität hinter diese Zeugnisse zurückzugehen, als theologisch nicht verantwortbar zurückgewiesen. Diesen Anspruch Gibsons unterstreichen die in vermeintlicher Originalsprache gehaltenen Dialoge, denen der Regisseur zunächst keine Untertitel zuordnen wollte. Sie werden sowohl von Befürwortern als auch von Kritikern des Films als problematisch empfunden.

Der Film hat seine *Wirkung* auf das Kinopublikum nicht verfehlt. Doch ist zumindest fraglich, ob er als Missionsinstrument²³ taugt und ob ihm das „cineastische Wunder“²⁴ gelungen ist, die von Sören Kierkegaard beklagte „Ungleichzeitigkeit“ zwischen Christi stellvertretendem Opfertod für die ganze Menschheit und den am Anfang des 21. Jahrhunderts Lebenden zu überwinden. Gerade die Gewaltszenen haben die Psyche so manches Gläubigen erschüttert, von ihrer Wirkung auf religiös suchende oder distanzierte Menschen einmal ganz abgesehen. Ob „Die Passion Christi“ jedoch zur Auseinandersetzung mit dem eigenen Jesusbild anregt, erscheint doch zumindest zweifelhaft. Viel schwerer wiegt hier die Gefahr, daß er als Tatsachenbericht im Sinn eines Dokumentarfilmes („Just the way it happened“²⁵) mißdeutet und damit jegliche Form differenzierter Auseinandersetzung für überflüssig erscheinen lassen könnte.

Es handelt sich weder um eine „Anbiederung an die säkulare Gesellschaft“²⁶, noch um den Verrat am Kern des christlichen Glaubens, wenn die Bewertung, des Films „Die Passion Christi“ anhand der angewandten Kriterien wenig positiv ausfällt und man dem Regisseur gern anraten würde, das biblische Bilderverbot (Ex 20, 4) ernst zu nehmen, das in abgewandelter Form lauten könnte: „Du sollst keinen Jesusfilm machen!“ Trotzdem ist gerade die theologische Auseinandersetzung dringend geboten. Als Theologin oder Theologe kann man sich weder in Erwachsenenbildung, Katechese oder Religionsunterricht der öffentlichen Diskussion entziehen, die uns gerade von Seiten des Judentums berechtigt anfragt, ob dieser Film das zeigt, was man anderen Religionen über das Christentum lehren soll: „Eine Religion des

Blutes, der Gewalt, der Schmerzen und der Brutalität?“²⁷ Will man mit dem Film „Die Passion Christi“ theologisch verantwortungsbewußt umgehen, so erfordert dies einen großen zeitlichen und inhaltlichen Aufwand. Nimmt man diesen allerdings in Kauf, so macht „Die Passion Christi“ aufmerksam auf einen für die wissenschaftliche Theologie alarmierenden religionssoziologischen Trend hin zu unhinterfragt angenommenen sogenannten Wahrheiten und deren mystischer Verklärung und schärft den Blick für das Eigentliche unseres Glaubens, sei es auch nur als Kontrastfolie.

ANMERKUNGEN

¹ Vgl. G. Langenhorst, Jesus ging nach Hollywood. Die Wiederentdeckung Jesu in Literatur u. Film der Gegenwart (Düsseldorf 1998) 36–42.

² Vgl. film-dienst extra, Jesus in der Hauptrolle. Zur Geschichte u. Ästhetik der Jesus-Filme (1992) 74–84; G. Albrecht, Jesus – eine Filmkarriere. Entwicklungslinien des Jesusfilms u. seiner Rezeption, in: ebd. 9–14; www.erzbistum-koeln.de/opencms/opencms/medien/zentrale/passion.html.

³ Vgl. R. Zwick, Antijüdische Tendenzen im Jesusfilm, in: ComSoc 30 (1997) 228–232.

⁴ M. Tiemann, Bibel im Film (Stuttgart 1995) 37.

⁵ Vgl. ebd. 41.

⁶ M. Graff, Christus inkognito. Eine theologische Spurensicherung im Film, in: film-dienst extra (A. 2) 48–56.

⁷ Vgl. St. Alkier, Wunder Punkt Jesusfilm, in: Pastoraltheologie 86 (1997) 170.

⁸ Vgl. Langenhorst (A. 1) 244–250.

⁹ Die zitierte Datierung ist nicht korrekt: Jes 53, 5 = Deuteriojesaja (Jes 40–55) 546–539 v. Chr. (Exilszeit).

¹⁰ Vgl. R. Zwick, Die bittersten Leiden. Mel Gibsons „Die Passion Christi“, in: HerKorr 58 (2004) 173.

¹¹ Vgl. www.nccbuscc.org.

¹² Zit. nach Der Tagesspiegel, 17.2.2004.

¹³ Stellungnahme des Erzbischöflichen Ordinariats Freiburg zum Gibson-Film: www.erzbistum-freiburg.de. ¹⁴ Vgl. ebd.

¹⁵ I. v. Gaál, Mel Gibsons „The Passion of the Christ“ – blutrünstiger Thriller oder aufrüttelndes Bekenntnis?, in: Klerusblatt 84 (2004) 60.

¹⁶ A. Pytlik, „Die Passion Christi“ – eine katholische Würdigung, zit. nach: www.stjosef.at/artikel/passion_christi_pytlik.htm.

¹⁷ Vgl. z.B. SZ, 12. 9. 2002. ¹⁸ Vgl. v. Gaál (A. 15).

¹⁹ Vgl. www.dbk.de/stichwoerter/menu.html.

²⁰ Stellungnahme des Erzbischöflichen Ordinariats Freiburg (A. 13).

²¹ Vgl. Zwick (A. 10) 173.

²² Vgl. A. Stimpfle, „Durch seine Wunden sind wir geheilt“. Der verstörend-heilsame Verfremdungseffekt der Passion nach Mel Gibson, in: HerKorr 58 (2004) 317.

²³ Vgl. v. Gaál (A. 15) 60f. ²⁴ Ebd. 61.

²⁵ Vgl. A. Martin, Déjà-vu? Mel Gibsons Passionsspiel – (K)eine Einladung ins Kino, zit. nach www.amartin.de/aufsatz/passion.htm.

²⁶ B. Müller, Passion Christi: Ein Brechmittel?, zit. nach www.kath.net.

²⁷ I. Noah, Passion Christi: Mel Gibsons Film zwischen Fakten, Fantasien u. Fundamentalismus, zit. nach www.antisemitismus.net/christentum/passion/gibson.htm.