

Eckart Gottwald

Mehr als nur Hollywood – // Jesus im Spiel massenmedialer Kommunikation

Spotlights

Niemand macht mehr Kreuze für die Römer – nur Du! Du bist der einzige! Du bist schlimmer als jene . . . (Judas zu Jesus in *Die letzte Versuchung Christi*)

Man muß die Idee Gottes im menschlichen Geist zerstören. Soll nur ein jeder wissen, daß er sterblich ist – ohne die Hoffnung einer Auferstehung sich in den Tod schicken mit stolzer Furchtlosigkeit . . . (Smerdiakoff aus »Die Brüder Karamasow« in *Jesus von Montreal*)

Du bist der 42. Herrgott in unserem Kloster. Du bist der letzte Herrgott in diesem Gebäude. Die anderen 41 Herrgötter sind alle bedeutend jünger und wichtiger . . . (Die Oberin zum Gekreuzigten in *Das Gespenst*)

Ungewohnte, überraschende Perspektiven eröffnen sich dem Publikum gleich mit den ersten Sequenzen von Jesusfilmen. Die vertrauten, eigenen Bilder loslassen und für die Dauer des Films den Szenen und Vorstellungen, den Argumenten und Widersprüchen ihrer Autoren folgen, bringt die eigenen Einstellungen in Bewegung und eröffnet neue Zugänge zur Jesus-Überlieferung.

1 Der Heiland im Film: Andachts-Bilder kommen in Bewegung

Jesus-Filme gibt es, seit es Kino gibt. 1895 flimmerten die ersten »Kinetographen«-Bilder öffentlich über die Leinwände in Berlin (M. Skladanowsky) und Paris (A. und L.J. Lumière), und bereits 1897 wurde die Lebens- und Leidensgeschichte Jesu mehrfach verfilmt. Die wenige Minuten kurzen Filme stellen in »bewegten Bildern« Szenen aus dem Leben und der Passion Jesu nach. Sie zeigen – im Stile der Andachtsbilder dieser Zeit – einen »hoheitsvollen, wunderwirkenden und mit allen Attributen der Göttlichkeit ausgestatteten Erlöser«, ¹ also den Heiland populärer Frömmigkeit, aber nichts annähernd Historisches über Jesus. Ein früher

1 R. Zwick, Evangelienrezeption im Jesusfilm. Ein Beitrag zur internationalen Wirkungsgeschichte des Neuen Testaments, Würzburg 1997, 60.

Nebeneffekt dieser ersten Verbindung von Bibel und Film: Die Wunder Jesu haben die Filmpioniere zu ersten Filmtricks animiert: Jesus erscheint – mittels Stoppen der Kamera bei der Aufnahme – urplötzlich im Kreis seiner Jünger (Lumière 1897) oder schreitet – dank Doppelbelichtung des Films – trocken über den Sees Genezareth (Méliès 1899).

Historisch knüpfen die Filme über Jesus an die Tradition der Passionsspiele an, spiegeln aber auch die ikonographischen und szenischen Muster der kirchlichen Tradition in Altarbildern, Kreuzwegstationen und Andachtsbüchern. *La Vie et La Passion de Jesus-Christ* (Das Leben und die Passion Jesu Christi; Frankreich 1897) wurde von den Brüdern Lumière 1897 in Horitz / Böhmen in enger Anlehnung an die dortigen Spiele gedreht. Er zeigt – in weniger als 15 Minuten Laufzeit – 13 Szenen von der Anbetung der Könige bis zur Auferstehung Jesu. *Passion Play* (USA 1897, ca. 30 Min) nimmt die Oberammergauer Spiele als Vorlage.² Mit der Entwicklung des Kinos als eigenständiger ästhetischer Form zu Beginn des Jahrhunderts – zunächst galt der Film mehr als Jahrmarktsspaß – wandelte sich auch die Behandlung der Jesusfigur in diesem Medium und führte zur Entstehung eines breiten Spektrums unterschiedlicher Filme.

2 Zwischen Realität und Fiktion: Die Wirklichkeit der filmischen Texte

2.1 Das Genre Jesus-Film

Als Jesus-Filme gelten filmische Erzählungen des Lebens und Wirkens Jesu von Nazareth in enger Anlehnung an die neutestamentliche Überlieferung.³

Meditative Betrachtungen Jesu nach Werken der religiösen Kunst, Dokumentar-, Spiel- und Animationsfilme mit didaktischer Zielsetzung, aber auch Spielfilme, die die Gestalt Jesu und ihre Wirkung nur mittelbar im Leben und Schicksal historischer Persönlichkeiten oder literarischer Figuren spiegeln oder in deren Erleben und Handeln übersetzen, zählen nicht eigentlich zu diesem Genre, denn sie thematisieren Jesus nach Inhalt und Form eher mittelbar und verfolgen jeweils eigene Zielsetzungen. Doch müssen auch so unterschiedliche Filme wie die Rock-Musicals *Jesus Christ Superstar* (Norman Jewison, USA 1972; 107 Min.) und *Godspell* (David Greene, USA 1973; 103 Min.), die Persiflage Monty Python's *Life of Brian* (Terry Jones, Großbritannien 1979; 94 Min.) oder die so heftige Kirchen- und Frömmigkeitskritik Herbert Achternbuschs in *Das Gespenst* (Deutschland 1982; 88 Min.) dazugezählt werden. Denn sie handeln auf je ihre Weise explizit von Jesus und seiner Wirkungsgeschichte und lassen durch ihre vielfältigen ästhetischen und inhaltlichen Zugänge das breite Spektrum der filmischen Auseinandersetzung mit diesem Thema erst richtig erkennen.

2 Vgl. W. Betteken, Das Buch der Bücher als Filmhit. So oft verfilmt wie sonst kein anderes Buch, in: Hinweise. Nachrichten, Berichte, Anregungen des Bistums Essen 20 (1991), H. 5/6, 11-14.

3 Zur Definition dieses Filmgenres vgl. R. Zwick, S. 36-55. Einen guten Überblick gibt: Jesus im Film – Eine Auswahl filmographie, in: Jesus in der Hauptrolle. Zur Geschichte und Ästhetik der Jesus-Filme, hg. v. Katholisches Institut für Medieninformation zusammen mit der Katholischen Filmkommission für Deutschland, Köln (film-dienst extra; November 1992).

2.2 Die vergebliche Suche nach der Realität Jesu im Film

Ich hab' mir das ja nie vorstellen können, aber jetzt weiß ich endlich, wie es gewesen ist.⁴

Jesus-Filme erwecken den Anschein von Realität, doch keiner zeigt die Geschichte, wie sie wirklich war. Die vielfältigen Versuche der filmischen Rekonstruktion des Lebens Jesu gründen in den beiden spannungsvollen, tendenziell gegensätzlichen Formen der Filmgestaltung, der dokumentarisch-realistischen und der phantastisch-fiktiven. Bemüht sich der Dokumentarfilm vor allem, die äußere Wirklichkeit in möglichst ungestellten Bildern objektivierend darzustellen, nutzt der Spielfilm die kreativen Möglichkeiten der Filmtechnik und Filmsprache, um eher subjektive, innere Vorstellungen kreativ in Szene zu setzen. Das dokumentarische Gestaltungsprinzip führt dazu, die Jesusgestalt auch im Spielfilm (!) so zu inszenieren, daß die Darstellung möglichst realistisch und historisch zutreffend wirkt, was immer die Filmautoren und ihre Berater als historisch gegeben unterstellen. So reiste der englische Regisseur Sidney Olcott bereits 1912 mit seinem Produktionsteam nach Palästina und Ägypten und drehte *From the Manger to the Cross* (USA 1912; ca. 60 Min.) an »Originalschauplätzen« – im Bemühen, seine Jesus-Darstellung möglichst »realistisch« erscheinen zu lassen.

Neuerdings hat John Heyman diesen filmischen Realismus für eine fundamentalistisch-heilsgeschichtliche Darstellung Jesu instrumentalisiert.

Er bemüht sich in *Jesus* (USA/Großbritannien 1979, 123 Min.), das biblische Evangelium als objektiven »Bericht« vom »Handeln Gottes in der Geschichte« möglichst unverfälscht zu inszenieren. Er folgt im Film einerseits wortgenau dem Text des Lukasevangeliums, das das Heilsgeschehen vermeintlich zuverlässig wiedergibt. Andererseits dreht er den Film, um der biblischen Realität möglichst nahezukommen, ebenfalls an vermeintlichen »Original«-Schauplätzen in Israel und besetzt möglichst viele Rollen mit israelischen und arabischen Darstellerinnen und Darstellern. (Die Titelrolle, Jesus, verkörpert allerdings nach westlichem Geschmack ein Amerikaner, Brian Deacon.) Um den Realismus auf die Spitze zu treiben, werden für die Dialoge schließlich die biblischen »Original«-Sprachen Hebräisch, Aramäisch und Griechisch bemüht, in der Kinofassung aber dann doch durch moderne Sprachen ersetzt.⁵

Die Mehrheit der Jesus-Filme versucht allerdings, weniger direkt und differenzierter den biblischen Quellen historisch und theologisch gerecht zu werden. Zwar wollen auch sie die Geschichte Jesu »realistisch« erzählen, gehen aber gestalterisch bewußt über die knappen Erzählstrukturen der Evangelien hinaus und ergänzen sie durch anschauliche Erweiterungen. Dazu zählen z.B. ausführliche Situationsschilderungen, Übergänge zwi-

4 Reaktion einer praktizierenden Katholikin auf die erste Ausstrahlung von *Jesus von Nazareth* durch das Zweite Deutsche Fernsehen in der Karwoche 1978.

5 Vgl. E. Gottwald, Die ganze Bibel im Film. Das fundamentalistische Genesis-Projekt, in: Religion heute. Zeitschrift für Religionspädagogik 1983, H. 6, 212-215.

schen lose aufgereihten Einzelerzählungen, Rahmenhandlungen zur Verdeutlichung von Brauchtum oder Zeitereignissen, legendarische Elemente zur anschaulichen Entfaltung von Charakteren und Rollen und andere der Anschaulichkeit und Verständlichkeit der Erzählung dienende Mittel. Denn die medienspezifischen Sprach- und Erzählformen des Films entwickeln sich aus den ästhetischen und inhaltlichen Gestaltungsmöglichkeiten der Bilder, der Dialoge und Kommentare, der Musik und der Montageformen. Sie zwingen, im Film verständliche Situationen und dramaturgisch plausible Abläufe herzustellen. Wie jedes Erzählen ist auch das filmische Erzählen produktiv und bedarf deshalb kreativer, fiktiver Elemente. So verbinden sich in diesen Filmen »dokumentarische« mit »fiktiven« Gestaltungsformen, und jeder neue Film entwirft und inszeniert sein eigenes Bild von der Geschichte Jesu, von seiner Zeit und Umwelt und »dokumentiert« damit die je eigene Deutung des urchristlichen Bekenntnisses durch seinen Autor oder Regisseur.

3 Jesus, der Movie-Star – populär, aber wenig erfolgreich

Die Unterscheidung zweier ästhetisch wie inhaltlich gegensätzlicher, sich aber notwendig ergänzender Gestaltungsweisen wird in der Geschichte des Jesusfilms schon früh von den sich ausdifferenzierenden Produktionsinteressen der entstehenden Filmindustrie überlagert: Der Film dient nicht nur einem Autor oder Regisseur – Regisseurinnen haben sich dem Thema bisher nicht gewidmet – dazu, seine persönlichen künstlerischen und thematischen Anschauungen zu realisieren, sondern er muß auch rentabel vermarktet werden können und deshalb den Publikumsgeschmack bedienen – oder provozieren. Hier trennen sich die von engagierten Autoren ästhetisch und inhaltlich geprägten Filme mit einer persönlichen »Botschaft« von den kommerziellen Produkten der Medienindustrie, die vor allem als Unterhaltungsware erfolgreich sein müssen.

Zwei Filme am Ende der Stummfilmzeit verkörpern diese Alternative von anspruchsvoller Filmkunst und nicht weniger ambitioniertem Unterhaltungskino. Als »Friedensbotschaft in unfriedlicher Zeit«⁶ nach dem Ende des 1. Weltkriegs und als Appell zur Rückkehr zu christlichen Werten erzählt Robert Wiene in *I.N.R.I.* (Ein Film der Menschlichkeit) (Deutschland 1923; 126 Min.) die Passionsgeschichte nach einem Roman von P. Rosseger mit hohem künstlerischen Anspruch: Ein atheistischer Attentäter bekehrt sich in der Betrachtung Jesu, der – im Kontrast zum revolutionären Zeloten Judas – als der durch Leiden erhöhte Kyrios erscheint. Gespielt von bekannten Theatergrößen, (u.a. Gregori Chmara; Henny Porten; Asta Nielsen; Werner Kraus) schwankt die ästhetische Gestaltung zwischen stilistischen Anleihen bei Dürer und Rembrandt und pathetisch-monumentalen Bildkompositionen nach dem Geschmack des zeitgenössischen Publikums.⁷ Dagegen dreht Cecil B. de Mille mit *Der König der Könige* (USA 1926/27; 115 Min) einen

6 Vgl. Spuren des Religiösen im Film, hg. v. P. Hasenberg u.a., Mainz/Köln 1995, 96.

7 Vgl. Zwick, 96-99.

spektakulären Unterhaltungsfilm (mit ersten Farbfilm-Sequenzen). Ausschmückungen in der Handlung – Maria Magdalena führt einen exotischen Salon –, attraktive Stummfilmstars (H.B. Warner; D. Cummings u.a.), luxuriöse Dekors und eindrucksvolle Massenszenen werden effektiv arrangiert und machen Jesus zum Angelpunkt eines so monumentalen wie sentimentalischen Geschehens. Diese publikumswirksame Mixtur wird in den späteren Monumentalfilmen Hollywoods weiter perfektioniert. *Das Gewand* (Henry Koster, USA 1953, 133 Min.; der erste Breitwandfilm der Kinogeschichte), *Der Fischer von Galiläa* (Frank Borzage; USA 1959; 185 Min) und *Ben Hur* (William Wyler, USA 1959; 213 Min.) bilden Höhepunkte der filmindustriellen Verwertung phantastisch-romanhafter Legenden aus dem Umkreis der Jesusgeschichte. Ihnen folgen die monumentalen Leben-Jesu-Filme *König der Könige* (Nicholas Ray, USA 1960; 169 Min.; nur formal ein Remake des Stummfilms von 1927) und *Die grösste Geschichte aller Zeiten* (George Stevens, USA, 1963; 196 Min.). Bleibt der erste überwiegend an filmischen Effekten interessiert, gelingt es dem zweiten, mit dem europäischen Charakterdarsteller Max von Sydow und im Bemühen um eine textgemäße Interpretation des Osterbekenntnisses ein einigermaßen bedenkenwertes Christusbild zu zeichnen. Beide wurden jedoch finanzielle Flops und markieren zunächst das Ende dieser Entwicklung, die allzu bekannte Geschichte Jesu als religiöses Spektakel auf der Leinwand zu vermarkten.

4 Perspektivische Vielfalt: »Jesus« im Spiel medialer Kommunikation

Wir wehren uns dagegen, daß Inhalt und Formen der christlichen Verkündigung in sogenannten »religiösen Filmen« lediglich als Humanität oder Sentimentalität oder gar sadistische Sensation verfälscht werden. Wir müssen auch bitten, die filmische Darstellung der göttlichen Offenbarung (Christusleben, Vorgang des Wunders, Vollzug der Sakramente) zu vermeiden. Der Film kann die Wirklichkeit des Heiligen Geistes nur im Spiegel eines menschlichen Schicksals spürbar machen.⁸

Diese programmatischen Sätze aus dem Jahr 1950 zeigen, wie skeptisch Kirche und Theologie in Deutschland Filmen mit biblischen Themen begegnen. Ihre Vertreterinnen und Vertreter zeigen sich zwar fasziniert von der Breitenwirkung des Kinos in der Öffentlichkeit, bleiben aber zutiefst mißtrauisch gegenüber der »Bilderlust und Bildersucht« des Publikums und befangen in dogmatischen Vorbehalten: Wo immer zentrale Glaubensinhalte außerhalb von Gottesdienst und Katechese öffentlich inszeniert werden, droht dem Glaubenszeugnis Mißbrauch und den Kirchen Autoritätsverlust. Diese wollen deshalb dem Kino nur die Behandlung existentieller Fragen in christlicher Deutung zugestehen. Erst neue Formen der ästhetischen und theologischen Auseinandersetzung im Medium Film bringen diese Vorbehalte in Bewegung, »Jesus« wird zum Thema einer den Kirchen gegenüber autonomen medialen Kommunikationskultur, ihrer Produzenten ebenso wie ihrer Nutzerinnen und Nutzer. Die Kirchen können auf deren Produkte nur noch reagieren und die Ausein-

⁸ Die ganze »Entschliebung«, von »130 Vertreter(n) des gesamten Filmschaffens und der Kirchen beider Konfession« formuliert, ist abgedruckt in *Evangelischer Film-Beobachter* 2 (1950), Nr. 13, 89 f; vgl. auch das negative Urteil W. Heß', Filmbeauftragter des Rates der EKD, zu Bibelverfilmungen, zitiert in: EFB (1949) Nr. 13, 53.

dersetzung bestenfalls kritisch begleiten. Aktuelle Fragestellungen, innergesellschaftliche Auseinandersetzungen und kulturelle Strömungen bilden heute den »Sitz im Leben« für neue, originelle Produktionen. Den Aufbruch bewirkt Pier Paolo Pasolini 1964 mit *Das 1. Evangelium – Matthäus* (Italien; 136 Min.).

»Ich wollte die Dinge soweit als möglich erneut heiligen, ich wollte sie remythisieren«, erläutert der bekennende Marxist seine Absicht.⁹ Er folgt eng, jedoch mit Auslassungen, Umstellungen und szenischen Ergänzungen, dem Text des Matthäus-Evangeliums. Er dreht seinen Film in Schwarzweiß in den kargen Landschaften und Burgruinen Süditaliens und besetzt die Rollen überwiegend mit Laiendarstellerinnen und -darstellern. So entsteht eine streng biblisch wirkende Geschichte, die aber eine ganz eigene Realität schafft: »Jesus« predigt mit fast übermenschlicher Autorität den Armen und Machtlosen die erlösende Nähe Gottes und den Vertretern der Obrigkeit, vor allem der religiösen, dessen fordernde Gerechtigkeit. Pasolini konstruiert also eine nahezu materialistische, sozialkritische Analogie zum Christuszeugnis des Evangeliums, die – wie er meint – den »mythischen« Charakter dieses Zeugnisses nicht verleugnet.

»Ich zeige die Dinge, ich erkläre sie nicht«, betont Roberto Rossellini, überzeugter Vertreter des Neorealismus im Film¹⁰, und schlägt in *Der Messias* (Italien/Frankreich 1975; 140 Min.) einen geschichtlichen Bogen von der Landnahme der israelitischen Stämme in Palästina zu Jesus.

Er will die historische Entwicklung der Messias-Idee von der Königszeit im alten Israel bis zum Tod Jesu den biblischen Quellen entsprechend sichtbar machen. Er interpretiert Jesus, den Juden, dem viele das Messias-Prädikat zuschreiben und der dies auch für sich beansprucht, als eine der großen Persönlichkeiten der Menschheitsgeschichte. In langen, ungeschnittenen Einstellungen zeigt R. Rossellini typische biblische Landschaften und exemplarische Ereignisse und gewinnt mit diesem »realistischen« Stil eine neue Sachlichkeit in der Darstellung Jesu.¹¹

Auch Franco Zeffirelli zielt mit *Jesus von Nazareth* (Italien / Großbritannien 1976, ca. 350 Min.) auf eine sachlich-informative Darstellung. Er will »das Menschliche an Christus« sichtbar machen und »versuchen, den historischen Jesus zu zeigen«.¹²

In einer mehrstündigen Fernsehproduktion präsentiert er dem internationalen Publikum einen europäisch-amerikanisch geprägten Jesus (Robert Powell) in einer historisch sorgfältig rekonstruierten und breit entfalteten jüdisch-zeitgenössischen Umgebung. In der Darstellung der Passion folgt er jedoch der antijüdischen Auffassung des Johannesevangelium und macht die jüdischen statt der römischen Autoritäten für Jesu Tod verantwortlich.¹³ Hier gehen die ambitionierten historischen Interessen des Regisseurs mit den ökonomischen

9 Vgl. W. Schütte, Kommentierte Filmografie, in P. P. Pasolini, mit Beiträgen von H. -K. Junghenrich u.a., München, 3. Aufl. 1985, 103ff, 135.

10 Vgl. R. Thome, Kommentierte Filmografie, in: Roberto Rossellini, Reihe Film 36, München 1987, 103 ff; bes. 261 und 263.

11 Vgl. auch Zwick, 448 ff.

12 F. Zeffirelli, Zeffirelli, Autobiographie, München/Zürich 1986, 416f.

13 Vgl. Zwick, 561 u.ö.

mischen der Medienindustrie eine typische, der Sache jedoch abträgliche Allianz ein: Das europäisch-amerikanische Fernsehpublikum erwartet in der Titelrolle einen Star nach westlich-abendländischem Geschmack, die jüdische Gemeinschaft einen historisch sachgemäß gezeichneten Propheten oder Lehrer und die christlichen Kirchen und ihre Klientel eben doch den Christus des Glaubens statt einer »nur« historischen Persönlichkeit. Allein wenn alle »ihr« Bild wiederfinden, ist der Erfolg bei den Einschaltquoten gesichert. F. Zeffirelli's »ausgewogener« Jesus findet deshalb international viel Beifall, wird aber von Kritikern auch als religiöser »Kitsch« (H. Kraus) verurteilt.

Martin Scorsese dagegen provoziert Christen und Kirchen mit einer Spekulation über die rein menschlichen Seiten der Person Jesu. In *Die letzte Versuchung Christi* (USA 1988; 164 Min.) inszeniert er, einem Roman von Nikos Kazantzakis folgend, Jesu Ringen im Konflikt zwischen seinen menschlichen Bedürfnissen und seiner göttlichen Bestimmung.

Jesus zweifelt zunächst an seiner Berufung und versucht, sich ihr zu entziehen. Erst nach einer konfliktreichen inneren Entwicklung folgt er zögernd dem göttlichen Heilsplan, immer wieder herausgefordert und vorangetrieben von Judas, seinem zelotischen Freund und kämpferischen Widerpart. Judas verkörpert den realistisch-praktischen, Jesus den spirituellen Weg in der »Sehnsucht des Menschen, . . . zu Gott zu gelangen«; erst beide gemeinsam konstituieren das »doppelte Wesen Christi«, das eigentliche Thema sowohl des Romans als auch des Films. In der »letzten«, diabolischen Versuchung am Kreuz läßt Jesus sich noch einmal täuschen und flieht in den Traum bürgerlicher Liebe und Selbstverwirklichung. Mit dem Vorwurf des Verrats an der gemeinsamen Sache öffnet Judas ihm endgültig die Augen und bewegt ihn, nun endlich seine Bestimmung, den Kreuzestod, anzunehmen. Nur mit Judas zusammen kann Jesus die Erlösung bewirken, nur in der Dialektik von idealistisch-spiritueller Suche und politisch-realem Handeln, so die Botschaft M. Scorseses, kann der Mensch sein Wesen verwirklichen.

Der Film protestiert gegen dogmatisch fixierte Christusbilder und kirchlich sanktionierte Frömmigkeitspraktiken wie z.B. die Herz-Jesu-Verehrung und polarisiert so die Öffentlichkeit. Fromme Kinobesucher, unterstützt von Kirchenvertretern, sehen vor allem in den sexuellen Passagen des Films eine blasphemische Entstellung des Christuszeugnisses. Doch eröffnet dieses gelungene Produkt des ästhetisch anspruchsvollen, erzählenden Kinos vielmehr kritische Zugänge zur religiösen Tradition und entfaltet im Ansatz eine politische Dimension.

Im bislang letzten Kinofilm zum Thema, *Jesus von Montreal* (Kanada 1989, 119 Min.), inszeniert D. Arcand den Streit um den historischen Jesus und das Christusbild der Kirche mitten in der Konsum- und Medien-gesellschaft.

Der Versuch, ein traditionelles Passionsspiel zu aktualisieren, polarisiert die Öffentlichkeit und führt zu brutalen Interessenkonflikten. Darüber kommt der Jesus-Darsteller zu Tode. Sein Tod führt einerseits zur Institutionalisierung seines Engagements in einer neuen Theatertruppe und ermöglicht andererseits »neues« Leben, organisch durch die Transplantation seines Herzens und seiner Augen, spirituell durch die Emanzipation eines Fotomodells aus ökonomischer und ideologischer Abhängigkeit. In der Form originell, theologisch eher konventionell, vertritt der Film historisch die problematische These, Jesus sei

der illegitime Sohn eines römischen Soldaten. Er stellt aber auch gängige Klischees ironisch auf den Kopf: So muß Daniel/Jesus sterben, weil das kirchliche und das städtische Krankenhaus die Soforthilfe verweigern, während man im jüdischen Hospital schließlich rastlos, aber vergeblich um sein Leben ringt.

Einen ästhetisch und theologisch radikalen Protest formuliert Herbert Achternbusch in *Das Gespenst* (Deutschland 1982, 88 Min.).

Unter gezielter Verletzung religiöser und bürgerlicher Tabus und in radikaler Umdeutung christlicher Symbole inszeniert er in mehreren Stationen einen absurd anmutenden »Kreuzweg«, der jedoch konsequent die »Menschwerdung« eines klösterlichen Kruzifixes und sein »Opfer« zur spirituellen Befreiung und Erlösung der Oberin des Klosters erzählt. Wie im Theater nötigt H. Achternbusch auch im Kino sein Publikum, dessen eigene Tabuisierungen aufzubrechen und seine Sehnsüchte nach Leben, Liebe und spiritueller Erneuerung zu artikulieren. Der Film löste eine heftige öffentliche Kontroverse aus, die Urteile reichen von »Gotteslästerung« und »Anschlag auf das Humanum« bis zu theologisch ernst zu nehmenden »Vorübungen zur Auferstehung«. ¹⁴ Er hat bis heute nichts von seiner ästhetisch wie theologisch provozierenden und produktiven Kraft verloren.

Jugendlich-alternativen Protest gegen bürgerliche Konventionen spiegeln die Rock-Musicals *Jesus Christ Superstar* (Norman Jewison, USA 1972; 107 Min.) und *Godspell* (David Greene, USA 1973; 102 Min.). Junge Leute selbst inszenieren ein Passionsspiel in der israelischen Wüste (Superstar) oder tanzen die Botschaft seiner Gleichnisse vor der Kulisse von New York (Godspell). Sie zeigen einen »heiligen« Narren (D. Greene), einen unheroischen, gefühlvollen Menschen, u.a. vor bedrohlich heranrollenden Panzern, der sich dem »Superstar«-Klischee der religiösen Konvention eher entzieht und eigentlich nicht als »Gott« verehrt zu werden brauchte. Seine Passion wird als Zerstörung einer »fröhlichen Utopie« ¹⁵ durch gesellschaftliche Repression interpretiert. Personen und Gruppen werden mit den Stilmitteln der Rockmusik charakterisiert – aggressive, harte und hektische Ausdrucksmittel des Hard Rock für die Proteststimmung der alternativen Szene z.B. in der Gestalt des Judas, Soft Beat- und Soul-Passagen zur Identifikation mit Jesus und Maria Magdalena; Elemente konventioneller Musikstile disqualifizieren das »Establishment«. ¹⁶

Ähnlich wie die Rock-Musicals ist Monty Python's *Leben des Brian* (Terry Jones, Großbritannien 1979, 94 Min.) zum Kultfilm einer jugendlichen Protestkultur geworden. Die Komödie um einen fiktiven Zeitgenossen Jesu ist weniger als »Angriff auf den Glauben« (Terry Jones), sondern

14 Vgl. Pro und contra das »Gespenst«, epd Dokumentation 29/83, Frankfurt/M. 1983.

15 P. Hasenberg, Clown und Superstar. Die Jesus-Musicals der 70er Jahre, in: Jesus in der Hauptrolle. film-dienst extra, Köln 1992, 36-41.

16 So U. Prinz, »Jesus Christ Superstar« – Eine Passion in Rock. Ansätze zu einer Analyse und Interpretation, in: Musik und Bildung 4 (1972), 194-199.

vielmehr als »beißende Attacke gegen religiöse Heuchelei«¹⁷ zu verstehen. In der immer neuen Identifikation mit den so sentimental wie provozierenden Botschaften dieser Filme vergewissern sich viele jüngere Menschen geradezu rituell immer neu ihrer eigenen »alternativen« Sehnsüchte und distanzieren sich – zumindest zeitweilig – von konventionellen Leitbildern und Werten. Mitten in der alltäglichen Realität vermittelt ihnen das Kino die Vision einer vorstellbaren »besseren« Welt und wird so zum Anlaß und Ort einer eigenständigen Sinnsuche und Selbstfindung.

5 Zur Hermeneutik und Didaktik: Jesus-Filme vermitteln religiöse Kommunikation

Die wahre Story von Jesus wird es in einem einzigen Film nicht geben, doch sie spiegelt sich in den vielfältigen Perspektiven dieser in sich so unterschiedlichen audiovisuellen Texte. Die unheilige Allianz von Religion, Kommerz und Unterhaltung aber schärft unseren Blick für das lebensweltliche Netz der Interessen und Bedürfnisse derer, die solche Texte produzieren, verkaufen oder als Publikum für sich nutzen. Die Filme sind Ausdruck einer alltagsweltlichen Kommunikation, die durchaus religiöse Vorstellungen und Praktiken thematisiert und bearbeitet, und vermitteln insofern selbst religiöse Kommunikation. Didaktisch sind deshalb nicht nur die filmischen Texte selbst, sondern auch ihre kulturellen, ökonomischen und politischen Kontexte zu erschließen, nämlich die Zusammenhänge ihrer Produktion, Verbreitung und Nutzung in der Massenkommunikation. Hier haben Jesus-Filme ihren »Sitz im Leben« heute.

5.1 Filmexegese

Die Entwicklung und gestalterische Vielfalt der Jesus-Filme nötigt uns, jeden einzelnen als originalen audiovisuellen Text wahrzunehmen und zu exegisieren.

Die philologischen und filmanalytischen Methoden dazu sind leicht zugänglich, die Videotechnik erlaubt die detailgenaue Analyse einzelner Sequenzen in Unterricht und Gruppenarbeit neben dem ganzheitlichen Filmerlebnis im Kino.¹⁸ Bild- und Tongestaltung, Dramaturgie und Montageformen, also die mediensprachlichen Gestaltungsformen, sind dabei ebenso unerlässlich zu untersuchen wie inhaltliche Aussagen und Zusammenhänge, um zu sachgemäßen Interpretationen und Urteilen zum »Jesusbild«, zur Darstellung der Jünger, der Juden oder der Frauen, zur theologischen »Botschaft« des Films zu gelangen. Jeder Film benutzt die technisch wie künstlerisch »säkular« und handwerklich produzierten Bilder und Töne, um eine eigene Jesusgeschichte zu schreiben. Deren Originalität

17 R. Kinnard / T. Davis, *Divine Images. A history of Jesus on the screen*, New York 1992, 195.

18 Vgl. z. B. K. Hickethier, *Film- und Fernsehanalyse*, Stuttgart/Weimar, 2. üb. Aufl. 1996, oder K. Kanzog u. a., *Einführung in die Filmphilologie*, München 1991.

macht deutlich, daß die ursprüngliche Geschichte Jesu unabgeschlossen bleibt und uns ständig bewegt, sie »in subjektiven Brechungen und Deutungen« im Horizont unserer eigenen Selbstausslegung neu zu erzählen und zu deuten.¹⁹

5.2 Jesus-Filme vermitteln die Teilnahme an religiöser Symbolbildung und Deutungskultur

Im Kontext alltäglicher Kino-Unterhaltung und Fernsehnutzung und in einer sozialen Welt mit nachlassenden kirchlichen Bindungen vermitteln die Filme die Herausforderung zur Selbst- und Weltdeutung Kindern, Jugendlichen und Erwachsene alltags- und realitätsnah. Theologisch reflektieren sie die christlich-religiösen, aber auch die kirchen- und religionskritischen Auffassungen ihrer Macher und ihrer Nutzerinnen, ihrer Autorinnen und Leser, sie nötigen uns, dem Gezeigten und Erzählten zuzustimmen oder zu widersprechen und darin unsere eigenen Vorstellungen vom Wesen des Menschen, von seiner Geschichte und seinem Verhältnis zur Transzendenz zu artikulieren. Jesusfilme sind Teil einer theologisch produktiven, lebensweltlichen Kommunikationskultur, wir können über jene an dieser teilnehmen.

Jesus-Filme eignen sich nicht dazu, ein wie auch immer dogmatisch fixiertes Christusverständnis in Szene zu setzen. Vielmehr bringen sie dieses mit ihren anschaulich-erzählenden Perspektiven in Bewegung und nötigen dazu, es immer neu zu interpretieren. Deshalb sind auch die theologischen Kriterien zu ihrer Beurteilung jeweils neu zu erheben und zu diskutieren. Die Begegnung mit der erzählten Geschichte Jesu im Erleben der Filme versetzt Menschen jeden Alters in die »Spannung zwischen Glauben und Wissen, Frömmigkeit und Bildung, Affekt und Intellekt, Kopf und Herz«,²⁰ sie bewegt uns, selbst theologisierend über unser Dasein in der Welt, über unsere Weltbilder und persönlichen Konfessionen, über unsere Vorstellungen von Gott und Transzendenz nachzudenken. Sie stößt uns an, durchaus auch miteinander darüber zu streiten und darin aufeinander zu hören. Die Arbeit an und mit Jesus-Filmen eignet sich deshalb dazu, unsere theologische Kompetenz als Lernende und Lehrende zu fördern und uns zu motivieren, uns so neugierig wie kritisch auf diese und andere Formen religiöser Kommunikation im Alltag einzulassen. Die Kulturindustrie allerdings instrumentalisiert diese religiösen Themen und unsere symbolischen Vorstellungen für ökonomische und politische Zwecke, und das Kino verbreitet, solange es unreflektiert als kommerzielle Unterhaltung nur konsumiert wird, eine »Atmosphäre der Regression«.²¹ Denn die Zuschauerinnen und Zuschauer erwarten und wünschen, unterhalten zu werden, sie neigen deshalb dazu, sich im dunklen

19 Vgl. H. W. Dannowski, Produktive Deutungsmuster. Säkulares Filmbild und christliche Verkündigung, in: Jesus in der Hauptrolle. film-dienst extra, Köln 1992, 20f.

20 S. O. Bayer, Theologie, Gütersloh 1994, 393.

21 Vgl. G. Salje, Film, Fernsehen, Psychoanalyse, Frankfurt/New York 1980, 65 ff.

Raum dem, was auf der Leinwand passiert, äußerlich passiv auszuliefern und innerlich von dem Gebotenen vereinnahmen zu lassen. Hier setzt medienpädagogisches und religionsdidaktisches Handeln an. Es muß die aktive Aneignung der Filme unterstützen und begleiten, etwa, indem es zum Filmenerlebnis auch das Filmgespräch anbietet und so die Kino- oder Fernseh-Unterhaltung in die soziale und personale Kommunikation einbindet. Die Jesus-Überlieferung wird so wieder zum Thema unseres gemeinsamen Miteinandersprechens und -hörens, die Kino-Unterhaltung macht Prozesse der symbolischen, auch religiösen Deutung von Welt und Mensch in unserer Gesellschaft wieder öffentlich und ermöglicht jedem Mann und jeder Frau, an ihnen produktiv teilzunehmen.

Dr. Eckart Gottwald ist Privatdozent und Akademischer Oberrat an der Universität-GH-Essen für Ev. Theologie / Religionspädagogik.

Ein Aufsatz des Jahres 1994 begann mit der vergröbernden Feststellung: »Die Jesus-Thematik ist zentraler Bestandteil des evangelischen Religionsunterrichts auf allen Schulstufen. Nie hat in ihrer Geschichte eine Religionslehre einen so vielfältigen Einfluß erfahren.«¹ Auch wenn dieser Zeit in den 1990er Jahren nicht überall derartige Einschätzungen bestanden, doch in, natürlich der konsolidierte Fachunterricht der Jesus-Thema gerade hinsichtlich der eigenen Verankerung doch zu verdeutlichen, wie ein zentraler religionspädagogisches Thema, welches durch die Lebensrealität junger Menschen immer weniger gerührt wird und deshalb neue und vielfältige didaktische Zugänge benötigt. In unterschiedlichen Fachdisziplinen und -wissenschaften vorkommt. Die theologischen, sozialwissenschaftlichen, literarischen, lexikalischen, religionshistorischen und Unterrichtswissenschaften können nur einen kleinen Teil der eigenartigen theologischen und religionspädagogischen Unterrichtssituation abbilden, doch die Arbeitsmaterialien weisen hin, dass auch die Fragen in Schule und Gesellschaft. Auch wenn diese Fragen vorwiegend religiöse Mitwirkungsformen prägen, so ist ein Trend, die in der Gesellschaft wichtige, religiöse theologische und gesellschaftliche Sachverhalte in Beziehung von Leben und Werk Jesu verstanden werden.

Welche Akzentuierungen des Jesusstudies in diachronischen Materialien der letzten Zeit fallen auf? Eine große Anzahl von unterrichtswissenschaftlichen Büchern, Arbeitsheften und Einführungen – oft von nur regionaler Bedeutung, aber als »Grundliteratur« im Umlauf – wurde dabei durchgesehen. Wieder zeigte sich die Vielfalt der Aspekte und Zugänge zur Thematik »Jesus Christus« inzwischen eher erweitert als reduziert, was angesichts der Vieldimensionalität des Theemas, andererseits nur Aspekten eines – im deutschen Sprachraum ungleichzeitig verlaufenden – gesellschaftlich-kulturellen Wandels zu tun hat. Veränderte Situationen veränderten Fragen und Antworten, sondern neue Zugänge und zeigen die Grenzen bisheriger Modelle in theologischer und didaktischer Hinsicht. Das gilt auch für die Erschließung der Jesusüberlieferung. Wenn – ebenfalls als Beginn eines Aufsatzes – 1998 formuliert wurde: »Der schulische Religionsunterricht hat seit den sechziger Jahren weitgehend seinen Gegen-

¹ G. Jäger, Jesus von Nazareth im Religionsunterricht der Sekundarstufe I, in: J. Hahn / M. Schwan (Hg.), Christen im Lebenskreis, München 1994, 113.