

JOACHIM VALENTIN · FREIBURG

CHRISTUS COUPIERT

Mel Gibsons «The Passion of the Christ» im theologischen Rückblick

Kaum ein Jesusfilm der letzten Jahrzehnte, der nicht als skandalös empfunden worden wäre. Der Skandal haftet am Genre Jesusfilm wie Pech. Doch das Aufsehen, das THE PASSION OF THE CHRIST bereits ein Jahr vor seiner Präsentation und dann erneut bei seinem Kinostart pünktlich zur Passionszeit 2004 auslöste, darf – verbunden mit insgesamt unerwartet hohen Zuschauerzahlen – epochal genannt werden. Neben bis dato ca. 50 Millionen Besuchern in den USA konnte der Film auch in Europa beachtliche Erfolge verbuchen: Italien verzeichnete 3,4 Millionen Eintritte, Großbritannien 2 Millionen, Frankreich 1,6 Millionen und Deutschland immerhin 800.000. Dazu kommen bisher weltweit 9 Millionen bereits in kürzester Zeit verkaufte Videos und DVDs. Auch wenn ein «Megaseller» wie HERR DER RINGE außerhalb der USA, wo beide etwa gleichauf liegen, dreieinhalb mal höhere Zahlen vorzuweisen hat, besticht DIE PASSION CHRISTI wegen relativ niedriger Herstellungs- und Vermarktungskosten von ca. 55 Millionen Dollar vor allem durch den erzielten Reinerlös von schätzungsweise 450 Millionen Dollar und weckt nun Spekulationen über neue christliche Großproduktionen aus Hollywood in den nächsten Jahren.

Doch wie kann ein katholisch inspiriertes Werk in den mehrheitlich protestantisch geprägten USA derart erfolgreich sein? Zumindest die prägnante Mariologie des Filmes scheint hier unbemerkt geblieben oder in einem transkonfessionellen Antiliberalismus in Kauf genommen worden zu sein. Offenbar greift angesichts eines weichgespülten femininen Christusbildes der US-amerikanischen Mainstream-Kirchen in Zeiten des Krieges und der Terrorgefahr eine gewisse Ermüdung um sich. Mel Gibsons Film erscheint so, gerade indem er Elemente des für Kirchenbesucher ungewohnten Splatterkinos integriert und statt auf die *Sanftheit* auf die *Heldenhaftigkeit*¹ seines Protagonisten setzt, als «ein Passionsspiel nach den Bedingungen, Bedürfnissen und Möglichkeiten unserer Gegenwart»². Doch handelt es sich

JOACHIM VALENTIN, PD Dr. theol., Jg. 1965, lehrt als Oberassistent Religionsgeschichte und Fundamentaltheologie an den Universitäten Mannheim und Freiburg i. Br., z. Zt. Koordinator der Internationalen Forschungsgruppe Film und Theologie.

deshalb auch um einen gelungenen Jesus-Film? Dieser theologischen Frage will ich im folgenden unter besonderer Berücksichtigung von Mel Gibsons dramaturgischer Grundkonzeption, seiner literarischen Vorlage, seines Anspruchs auf ungebrochene Authentizität sowie des mehrfach geäußerten Antijudaismusvorwurfs näher nachgehen.

Männer und Frauen im Jesusfilm

Papst Johannes Paul II. hat in seinem jüngsten Schreiben an die Bischöfe³ nicht zuerst Männern, sondern *Frauen* eine besondere Begabung für echte Hingabe an den anderen Menschen bis hin zum Selbstopfer zugetraut. Der Däne Lars von Trier, die zur Zeit größte Regie-Begabung weit und breit, stimmt ihm in seinen jüngsten Werken implizit bei: Der vor einigen Jahren zum katholischen Glauben konvertierte Regisseur, Begründer eines viel beachteten Filmmanifestes mit dem bezeichnenden Titel *Dogma 95*, hat in seinen christologisch äußerst beziehungsreichen Filmen der letzten Jahre,⁴ die durchweg die Selbsthingabe einer Frau unter jeweils wechselnden Umständen thematisieren, die Hauptrolle mit überzeugenden Darstellerinnen wie Emily Watson, Nicole Kidman oder der Popsängerin Björk besetzt und dadurch auch handfeste Feministinnen zum Nachdenken über die Notwendigkeit freier liebender Hingabe, aber auch zum Widerspruch gegen weibliche Rollenklischees, angeregt.

Analoges gilt für Mel Gibsons blutiges Passionsdrama, das inzwischen auch ernstzunehmende englisch- und deutschsprachige Buchpublikationen angestoßen hat.⁵ Wo sich liberale und konservative Kommentatoren bis heute über die Angemessenheit seiner Christusdarstellung durch den ungeschlacht und ausdruckschwach wirkenden Jim Caviezel trefflich streiten können, ist die Begeisterung nahezu einhellig, wenn es um Gibsons zarte, wie hingehaucht wirkenden Frauenfiguren geht. Die Mutter Gottes, Maria Magdalena, Veronika und Claudia, die Frau des Pontius Pilatus, aber auch der feminin wirkende Simon von Cyrene und der Lieblingsjünger Johannes, verleihen dem ansonsten inszenatorisch eher schwerfällig wirkenden *opus magnum* eine luzide Magie und spirituelle Kraft. Wenn überhaupt, dann scheint in ihren Blicken auf den blutenden Erlöser wie in einem Spiegel etwas von jener Liebe auf, die Gibson in äußerst kurzen und nur allzu vorhersehbaren Rückblenden auf Jesu Leben und Lehr-Reden vor seinem Leiden mehr behauptet als plausibel darstellt.

Nicht ohne Grund war die Effeminisierung des Jesusbildes selbst bei Mel Gibsons Vorgängern von Pier Paolo Pasolini⁶ und Franco Zeffirelli⁷ bis zum meisterhaften Denys Arcand⁸ weit fortgeschritten. Der maskuline und blutrünstige Befreiungsschlag des Actionhelden Mel Gibson scheint so filmgeschichtlich zwar unausweichlich, aber auch nur partiell gelungen, wirkt

er doch auf den Zuschauer nur dort, wo man diesem mit Hilfe dieses «weiblichen Blicks» auf den das Erlösungswerk vollbringenden Protagonisten eine Identifikation erlaubt. Diese Verschiebung auf eine Perspektive der «Braut Christi» hatte allerdings bereits eine breite Basis in der Textgrundlage Gibsons – den von Clemens Brentano kongenial in Schrift gesetzten Visionen der Seligen Anna Katharina Emmerick.⁹

Die literarische Grundlage

Der Münsteraner Exeget und Filmexperte Reinhold Zwick hat anschließend an die Äußerungen Gibsons selbst¹⁰ in Deutschland als erster Theologe auf diese enge Verbindung hingewiesen. Der dort vorfindbaren Prägnanz und Vollständigkeit halber sei es erlaubt, längere Passage dieser Publikation zu zitieren: «Gibson folgt Brentanos ungemein visueller, ja geradezu «filmischer» Inszenierung der «Gesichte» Emmericks oft bis in die Einzelheiten, angefangen mit der Getsemani-Szene, wenn ein Strahl des Mondlichts wie ein «himmlisches» Spotlight Jesus umfließt, über die Architektur der Paläste des Kaiphas und Pilatus bis hinein in «apokryphe» Konkretionen der Grausamkeiten: etwa, wenn Jesus auf dem Weg zum Hohenpriester über eine Brücke gestürzt wird und kurz vor dem Aufprall hart mit den Ketten, die ihn fesseln, abgefangen wird; oder auch wenn die Geißelung vorgestellt wird als sich in Stufen steigernde, systematisch die gesamte Körperoberfläche zerarbeitende Barbarei. [...] Vor allem aber sind von diesem Buch etliche der Szenen inspiriert, über deren Herkunft und Bedeutung viele Zuschauer rätseln: beispielsweise daß Claudia, die Frau des Pilatus, der Mutter Jesu und Magdalena am Rande der Geißelung reine Tücher bringt, die diese anschließend benutzten, um die großen Blutlachen in peinlichster Sorgfalt aufzuwischen [...]. Kurzum: Im Handlungsaufriß wie in einzelnen Inszenierungsideen, in der Figurenzeichnung und selbst in den Dialogen finden sich derart starke Konvergenzen, dass man mit Fug und Recht sagen kann, Gibsons Arbeit sei auf weite Strecken eher eine Verfilmung von Emmerick/Brentano als der Evangelien.»¹¹

Vor allem die Blicke der Frauen laden bei Gibson zur *Compassio* ein und verleihen einem Martyrium Sinn, das manchen Betrachter eher als schroffe Bebilderung des Nietzscheanischen Diktums vom Tode Gottes erscheinen konnte.¹² Dies trifft auch und gerade auf die in ihrer unmittelbaren Darstellung a-biblisches und in ihrer Flüchtigkeit kaum überzeugende finale Auferstehungsszene zu. In gewisser Weise gilt diese Verlagerung der Handlung auf eine fiktive weibliche Perspektive auch für Rosalinda Celentano, Tochter des bekannten italienischen Popsängers und berückende Darstellerin des androgynen Satans (oder der satanischen Androgynie?): Als Reaktion auf ihre Wendung weiblicher Zartheit ins dämonisch Verschlagene, ja meta-

physisch Böse wirkt Jesu Todesangst im Garten Gethsemane momentweise tatsächlich titanisch, erregt die Verzweiflung des Judas und des Petrus ob des eigenen Verrats am Erlöser das Mitgefühl des Zuschauers und schlägt selbst die zu Recht kritisierte martialische Geißelungsszene noch einige soteriologische Funken.

Doch insgesamt ist doch gegen Gibsons Grundentscheidung festzuhalten: Christus ist gerade *kein* griechischer Heros¹³ und seine Selbsthingabe am Kreuz nach gelebter Lehre der Proexistenz *kein* mythisches Opfer. Dies nicht nur bei René Girard, sondern schon bei den Kirchenvätern nachzulesen, möchte man manchem Gibson-Fan nahelegen. Dass Gibson mit Hilfe Unmengen vergossenen Blutes und unter dem Zwang (oder der Gewohnheit?) einer effektorientierten Kinoindustrie den Sprung von der Quantität menschlichen Leidens in die Qualität universaler Heilsmittlerschaft wagt, kann man ihm selbst vielleicht nicht vorwerfen. Diejenigen, die diesen Sprung mitmachen, können das aber nur als Folge klarer glaubenshermeneutischer Vorentscheidungen und kaum unterstützt vom Film selbst tun. Lediglich das Zitat aus Jes 53,5, das im Vorspann kurz gezeigt wird, schlägt ja eine Brücke von der Filmhandlung zum nach wie vor heiß umkämpften stellvertretenden Sühneleiden.¹⁴ Allein: Als Zitat dürfte es beim theologisch unbedarften Zuschauer schon bald in Vergessenheit geraten, denn dem Film selbst gelingt es wohl, Züchtigung und Wunden darzustellen, das Heil für die Vielen dagegen bleibt unsichtbar.¹⁵

Undarstellbarkeit im Jesusfilm

Angesichts der hier aufscheinenden Grundlagenprobleme bei der filmischen Darstellung von Glaubenswahrheiten darf wohl an das Wort Joseph Kardinal Ratzingers erinnert werden, der anlässlich der Debatten im Frühjahr diesen Jahres geäußert hat, er sei persönlich «überhaupt gegen Jesus-Filme, weil ich glaube, dass man diese Gestalt, die alle menschlichen Maße bricht, nicht schauspielerisch darstellen kann»¹⁶. Diese Äußerung ist theologisch außerordentlich bedenkenswert, formuliert sie doch nicht nur so etwas wie eine «Negative Theologie für Cineasten», sie lässt sich auch nahezu bruchlos in die Geschichte des Jesusfilms und der in diesem Kontext notwendigen Anschlussreflexionen einfügen, ohne die auch und gerade Mel Gibsons Werk nicht angemessen gewürdigt werden kann:

Schon bald nach dem Aufkommen des Jesusfilmes, der als Genre die überkommenen medialen Formen Evangelienharmonie, Bibelillustration, Passionsspiel und Leben-Jesu-Roman gesamt-kunstwerkartig in sich vereint und modifiziert fortführt, seit dem Jahr 1897 also hatten sich nämlich kirchliche und nationale Kultusbürokratien aus durchaus nachvollziehbaren Gründen gegen eine Darstellung der Person Jesu im Film gewandt: Es exi-

stieren französische und britische Verbote aus dem Jahre 1913; ja, die deutsche evangelische Filmarbeit konnte noch 1950, als die ersten abendfüllenden Jesusfilme in Farbe und Ton bereits abgedreht waren und der biblische Sandalenfilm à la *DAS GEWAND* oder *QUO VADIS* seinen Siegeszug durch die Kinos der westlichen Welt antrat, formulieren: «Wir müssen 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.»¹⁷ Eine Bitte, der durch das Aufkommen der Genres «Transfigurativer Jesus-Roman und -Film»¹⁸ zwar unwillkürlich Folge geleistet wurde, jedoch ohne große Begeisterung beim «Kirchenvolk» auszulösen, das – aus nur allzu verständlichen Gründen – in der Regel den Bibelfilm ebenso vorzieht wie gegenständliche Kirchenkunst. Bis heute ist ein eher misslungener Film wie Martin Scorseses *DIE LETZTE VERSUCHUNG CHRISTI* eher in der Lage, die Massen zu interessieren und die Gemüter zu erhitzen als die mit Transfiguration, Verfremdung und Spiegelungen arbeitenden Werke Denys Arcands, Derek Jarman, Hal Hartleys und anderer.

Natürlich kann man der Meinung sein, Mittel moderner Filmkunst wie Abstraktion, Verfremdung und Schock, Auflösung der zeitlich/räumlichen Kontinuität, Verabschiedung des Erzählkinos etc. seien eo ipso mit christlichen Inhalten unvereinbar, ja in Gänze abzulehnen, da «das sogenannte «Dunkle» und «Pessimistische» [...] «kernlos» sei. Man vermisst das «Erhebende» und «Beglückende»»¹⁹. Doch aus pastoraler und erst recht aus ästhetisch-hermeneutischer Perspektive erweist sich ein solches Urteil zumindest als einseitig und viel eher als ein Problem von im 19. Jahrhundert steckengebliebenen Sehgewohnheiten denn als der mit modernen Mitteln tatsächlich transportierbaren (Glaubens-)Inhalte. Wer sich hier explizit oder implizit dem Formalismusvorwurf, dem einschneidendsten Mittel der sozialistischen Kunstzensur, anschließt, befindet sich zumindest in schlechter Gesellschaft.

Für den «Jesusfilm» bedeutet all dies, dass neben der Würdigung der genannten und vieler anderer Bibelfilme, deren katechetischer Wert hier keinesfalls in Abrede gestellt werden soll, eine Offenheit und Sensibilität für alternative ästhetische Formen entwickelt werden müsste. Genauer ginge es um eine Suche nach Spuren der Verarbeitung biblischer Themen in Filmen, die auf den ersten Blick vielleicht befremden. Hier lauert keineswegs die Wüste säkular geprägter Ignoranz für religiöse Inhalte, wie in einschlägigen Arbeiten bereits ausführlich gezeigt wurde,²⁰ sondern oftmals ein ausgeprägtes Interesse der Autoren für religiöse Themen und Erzählungen und speziell für die Person Jesu, das sich freilich einem unmittelbaren Zugang entzieht. Neben einem Verzicht auf den biblischen Kontext als Interpretationshilfe fordert die zeitgenössische Kunsttheorie eine Offenheit des Kunstwerks für verschiedene Deutungen. Wo die Situation des Rezipienten

als für die (Be-)Deutung des Kunstwerks konstitutiv verstanden wird, muss auf Überrumpelungstaktiken verzichtet und der Betrachter als in seiner jeweiligen Perspektive vom Autor nicht antizipierbarer Partner ernstgenommen werden²¹.

Die genannten Horizonterweiterungen bewirken nicht notwendig die Auflösung des Kunstbegriffs oder das Ende des religiösen Films. Umberto Ecos Konstruktion eines vom Autor antizipierten «Modell-Lesers», der «einen Teil der Arbeit»²² tut, indem er die Auswahlkriterien für bestimmte im Werk verwendete (etwa auch biblische oder religiöse) Codes anbietet²³, erlaubt eine relativ genaue Umschreibung der Relation zwischen Deutungsoffenheit bzw. -verschlossenheit eines Kunstwerkes und der Rezeption in dem Sinne, dass sie einerseits als Auslegung der im Text vorgegebenen Hinweise verstanden wird, andererseits aber das Ignorieren bestimmter Passagen und vom Autor nicht unmittelbar intendierte Deutungen bis zu einem gewissen Grad toleriert werden kann.

Ist explizit von religiöser, näherhin christlicher (Film-)Kunst die Rede, so ergibt sich über die genannten allgemeinen Bedingungen hinaus die Notwendigkeit, dass in einer (fundamental-)theologischen Reflexion auf die zentrale(n) Botschaft(en) des christlichen Glaubens und in größtmöglicher Unabhängigkeit von einzelnen hermeneutischen Konzepten (nicht jedoch in einer Verkennung der fundamentalen Notwendigkeit von Vermittlung überhaupt) Kriterien für die Darstellung Jesu und seiner Botschaft entwickelt werden müssen.²⁴

Ergebnis einer solchen Reflexion könnte es sein, dass ein Film, der augenscheinlich raum-zeitliche Gegebenheiten des ursprünglichen Entstehungskontextes verlässt, als zeitgenössische Aneignung der Botschaft der Evangelien durchaus in der Lage sein kann, die Sinnspitze des Lebens und Sterbens Jesu zu erfassen und unter aktuellen Bedingungen neu lesbar zu machen. Der Aufwand der Transmission religiöser Inhalte in andere (zeitgenössische) Kontexte lässt eine Auseinandersetzung des Autors mit den Inhalten sogar wahrscheinlicher werden, weil die damit greifbar gewordene hermeneutische Frage ihre kritische Reflexion zwangsläufig erfordert. Etwas zugespitzt scheint sich so die Frage nach dem Wert eines dezidiert christlichen Filmes nicht unabhängig von der Frage nach seinem Wert als Kunstwerk beantworten zu lassen.

*Authentizitätsprahlerei, Antijudaismus
und die Notwendigkeit theologischer Reflexion*

Damit sind wir an einem Punkt angekommen, der einen erneuten Blick auf DIE PASSION CHRISTI nahelegt. Auch sonst eher wohlwollende Betrachter des Filmes machen nämlich gerade hier seine größten Schwächen

aus:²⁵ Mel Gibson und sein 33jähriger Hauptdarsteller Jim Caviezel (man beachte die mit Bedacht gewählten Initialen) hat immer wieder die Wirkung des Filmes vor allem aus seiner nahezu bruchlosen Identität mit der historischen Wahrheit erklärt, mit seiner ‹Objektivität›, aus der sich in seinen Augen offenbar jeder Glaube zu speisen hat. Die Einfügung einer Rahmehandlung, die den Film als irdisches Medium und damit seine eigene Historizität offenlegen würde, gleichzeitig aber auch Identifizierungsangebote für den Zuschauer bereithielte, wie dies in Pier Paolo Pasolinis *LA RICOTTA* oder in Denys Arcands *JESUS VON MONTREAL* geschieht, kam ihm demgemäß erst gar nicht in den Sinn. Damit fällt Gibson jedoch hinter die Weisheit der vier Evangelien kanonisierenden frühen Kirche in einen Fundamentalismus der historiographischen Unmittelbarkeit zurück. Zur Verwendung der bei Philologen – etwa in der Frage, ob Jesus Latein gesprochen habe – höchst umstrittenen Verwendung der ‹Originalsprachen› Aramäisch und Latein²⁶ vermerkt Gibson: «I'm just trying to be as real as possible. There is something kind of startling about watching it in the original languages. The reality comes out and hits you. Full-contact.»²⁷

Mit dieser Grundhaltung hat Gibson nicht nur die Intention seiner Vorlage ausdrücklich verlassen.²⁸ Angesichts dieses hermeneutischen – oder besser jede Hermeneutik *leugnenden* – Schlüssels zum Geschehen entwickelt jedes Detail des Filmes auch eine schwer zu steuernde Durchschlagskraft. Dies mag man im Falle der vereinzelt missionarischen Überzeugungsleistung des erlösenden Leidens begrüßen, im Falle der Darstellung der *Verursacher* dieser geballt sündhaften Gewalt, die sich auf dem Körper Jesu verdichtet, vor allem der jüdischen Obrigkeit und der von ihnen fehlgeleiteten Massen, geht das Vorhaben nach hinten los.

Spätestens hier ist demnach jenseits wohlfeiler Bekenntnisse zu einer volkstümlichen Darstellung der zentralen Glaubensgeheimnisse kritische theologische Vernunft gefragt. Ist angesichts der Antijudaismusproblematik die Verantwortung der Theologie nicht nur *ad extra* gegenüber einer kritischen Öffentlichkeit und den ‹älteren Brüdern im Glauben›²⁹, sondern angesichts der epochalen Versöhnungsangebote des aktuellen Pontifikats auch *ad intra* unhintergebar in die Pflicht genommen? Den Theologen kann die Argumentation des Literaturwissenschaftlers Hans Ulrich Gumbrecht gerade nicht zufriedenstellen, der die Unbekümmertheit Gibsons in dieser Frage in eine Linie mit dem Genre der Passionsspiele stellt,³⁰ Evangelienklitterung, Antisemitismus und Ahistorizität einer Christusdarstellung also für nicht weiter bemerkenswert hält.

Der häufig – auch von Gibson selbst – gehörten Äußerung, der Film sei nicht antisemitischer als die Evangelien selbst,³¹ ist zudem vom Filmmaterial selbst her mindestens in drei Punkten zu widersprechen: (1.) Nirgendwo finden wir in den Evangelien eine Zerstörung des gesamten Jerusalemer

Tempels in der Todesstunde Jesu (kaum anders zu deuten denn als Ende des Alten Bundes), wie sie uns Gibson (tricktechnisch allerdings wenig überzeugend) vor Augen führt. (2.) Die Lukas folgende, angesichts der historischen Fakten unerträglich positive Schilderung des Pilatus, noch verstärkt durch seine, aus Emmericks Visionen stammende, mitleidige Frau Claudia lädt einen übermächtigen Großteil der Schuld am Tod Jesu beim Sanhedrin ab. Eine Tendenz, die Gibson durch suggestive Bilder etwa bei der *ecce homo* Szene zur Gewissheit steigert. (3.) Es klafft ein Abgrund zwischen der diskreten Gewaltschilderung in den Evangelien und den brutalen Bildern des Filmes: Ein textuell etwa bei Matthäus übermittelter Schlag auf den Kopf Jesu durch die (jüdischen!) Knechte des Hohenpriesters wirkt auf den Leser in deutlich anderer Weise «authentisch» als derselbe Schlag auf den Filmzuschauer, wenn dieser die gesamte rechte Gesichtshälfte Jesu für den Rest der Handlung bis zu Unkenntlichkeit zuschwellen lässt. Die gegen den Antisemitismusvorwurf gerne ins Feld geführten, noch etwas grausameren römischen Soldaten erscheinen filmlogisch nur als Epiphänomen der jüdischen Verschwörung.

Darüber hinaus ist Gibsons Grundmodell einer Evangelienverfilmung kritisch zu hinterfragen, unterstellt sie doch, dass eine Aussage der Evangelien unmittelbar verstanden und als solche untrüglich verstandene Aussage unvermittelt und ohne Prüfung autorisiert ins Bild gesetzt werden müsse (und könne). Wofür braucht es dann noch Kirche, Sakramente, Theologie? Hier wird der latente evangelikale Protestantismus von Gibsons Projekt, der zum Erfolg seines Filmes in den USA wesentlich beigetragen haben dürfte, noch einmal sichtbar.

Im Kontext des Antijudaismusvorwurfs rächt sich auch die Reduktion des Lebens Jesu auf eine Passion mit dürftigen, stark reduzierten Rückblenden. Freilich muss es erlaubt sein, eine Passionserzählung ohne Vorgeschichte zu verfilmen, damit allerdings ausdrücklich die literarische Gattung «Evangelium» hinter sich zu lassen. Einer Kritik entgeht jedoch nicht, wer so agiert: Was nämlich erfährt der Zuschauer vom Juden Jesus, wenn man die Begegnung mit seinen Glaubensbrüdern auf die Passionsgeschichte reduziert? Die Arbeiten von Rossellini und Pasolini, besonders aber des zu Unrecht geschmähten Zeffirelli, deren ästhetischer Einfluss auf Gibsons Film sonst allorten greifbar ist, hatten hier bereits Beachtliches geleistet und einen Jesus gezeigt, der evangeliumsgemäß und entsprechend historischer Kritik in vielfältiger Weise in Glaube und Kultur des zeitgenössischen Judentums verwurzelt war. Bei Gibson hingegen erleben wir ihn als das Opfer einer machthungrigen und korrupten Priesterkaste und der von ihr aufgewiegelten rasenden jüdischen Masse. Von seiner Herkunft *aus* und seiner Verwurzelung *in* dieser Masse – vielleicht die eigentliche Bedeutsamkeit der Historizität des Christusereignisses – erfahren wir nichts.

Auch der unerwartete Erfolg des Films in arabischen Ländern sollte mindestens nachdenklich stimmen, dürfte er doch ebenfalls aus Gibsons Entscheidung für den Archetyp des Heros und aus dem Antagonismus zwischen jüdischer Masse und einsamem Helden resultieren: Auch der durchschnittliche unterprivilegierte und ideologiefähige junge arabische Mann – es sind aufgrund der «günstigen Demographie» in den entsprechenden Staaten Millionen – dürfte sich von einer habgierigen und hämischen Rotte von Zionisten mit Billigung der aktuellen Großmacht USA bis aufs Blut geschunden fühlen – eine Situation, die dort allerdings den bewaffneten Dihad gegen Zionisten und amerikanische «Besitzer» rechtfertigt – die Gewaltlosigkeit Jesu selbst kommt im Film eben nicht hinreichend zum Tragen, umso mehr aber die Verschlagenheit und Gewaltfaszination seiner Folterer und deren Auftraggeber, seien sie Juden oder Römer.³²

Spätestens hier stellt sich eine anhand des Filmes erneut aufgebrochene, also nach wie vor ungelöste Frage zum Zueinander von Theologie und Volkfrömmigkeit: Sollen die Einsichten des Konzils,³³ exegetische und systematisch-theologische Erkenntnisfortschritte – bisher in allen ernstzunehmenden Publikationen zum Jesusfilm ein wesentliches Beurteilungskriterium – tatsächlich unwichtiger sein, als die Privatoffenbarung einer deutschen Ordensfrau, wenn ihre Verfilmung nur genügend Volk in die Kinos bringt?

Trotz aller hier und andernorts aufgezählten Mängel des Filmes lässt sich nicht zuletzt seine fulminante – auch innertheologische – Wirkungs- und Konfliktgeschichte als Aufgabenstellung für eine im guten Sinne zeitgenössische und volkstümliche Theologie lesen: «Will sie nicht in stiller Betroffenheit verharren, dann ist ihr mit den Jesusfilmen ein ausgezeichnetes Kontrastmittel zur Diagnose von Versäumnissen und übersehenen Bedürfnissen an die Hand gegeben.»³⁴ Zwar sollte man sich hüten, den Kinobesuch von 50 Millionen meist evangelikalen US-Amerikanern kurzschlüssig als Aufgabenstellung europäischer katholischer Theologie aufzufassen. Gleichwohl ist das verbreitete Bedürfnis nach zeitgenössisch-anschaulicher Darstellung von Glaubenswahrheiten einschließlich ihrer emotionalen Dimension ein Zeichen der Zeit, das die Theologie selbst zwar wahrnehmen muss, zu deren konstruktiver Aufnahme sie aber mit den eigenen, der Vernunft verpflichteten Mitteln kaum in der Lage sein dürfte. Hier sind Katechese und Liturgie gefragt; aber auch die Reflexion auf den theologischen und pastoralen Wert moderner Medien wie des Spielfilms dürfte nach den Erfahrungen mit Mel Gibsons Film an Bedeutung gewonnen haben.³⁵

ANMERKUNGEN

¹ «There is no greater Hero than this one [...] – if that's not action, nothing is», formuliert Gibson in einem frühen Interview in: Hollywood Jesus News, April 2003 (einzusehen unter www.hollywoodjesus.com/passion.htm).

² H.U. Gumbrecht: Jesus ist so. In: FAZ 16.03.2004, Nr 64, S.33.

³ Schreiben an die Bischöfe der Katholischen Kirche über die Zusammenarbeit von Mann und Frau in der Kirche und in der Welt. Verlautbarungen des Apostolischen Stuhls Nr 166, 31. Juli 2004, III. *Die Aktualität der fraulichen Werte für die Gesellschaft*.

⁴ BREAKING THE WAVES 1996, IDIOTERNE 1998, DANCER IN THE DARK 2000, DOGVILLE 2003.

⁵ R. Zwick/T. Lentes (Hrsg.): Die Passion Christi. Der Film von Mel Gibson und seine theologischen und kunstgeschichtlichen Kontexte. Münster 2004; Perspectives on The Passion of the Christ. Religious thinkers and writers explore the issues raised by the controversial movie. New York 2004.

⁶ IL VANGELO SECONDO MATTEO, Italien 1964.

⁷ GESU DI NAZARETH. Italien/Großbritannien 1976.

⁸ JESUS DE MONTREAL. Kanada 1989.

⁹ Das bittere Leiden unseres Herrn Jesu Christi. Nach den Betrachtungen der gottseligen Anna Katharina Emmerich. Nebst dem Lebensumriss dieser Begnadigten von Clemens Brentano. Ösnabrück ³1900. Erstveröffentlichung 1833.

¹⁰ Vgl u.a. DIE PASSION CHRISTI: Mel Gibson im Interview. 17.03.2004. zugänglich unter: www.quotenmeter.de/index.php?newsid=4866.

¹¹ R. Zwick: Die bittersten Leiden. Mel Gibsons «Die Passion Christi». In: HerKorr 58 (2004), 172-177, 174.

¹² Der Religionswissenschaftler und Politologe Otto Kallscheuer formulierte etwa: «Am Ende hat das Leiden die Erlösung erschlagen» (Blut und Geist. In: Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung. 14.03.2004, Nr. 11, 13).

¹³ Zur Typologie des Heros vgl.: J. Campbell: Der Heros in tausend Gestalten. Frankfurt a.M. 1999.

¹⁴ Vgl. als grundlegende Reflexion auf die Problematik des Opferbegriffs in einer Theologie nach dem Konzil jüngst: Thomas Schärtl: «Per Mariam ad Jesum». Über christliche Potenziale eines problematischen Jesusfilms. In: Zwick/Lentes, Passion Christi (vgl. Anm. 5), 185-207.

¹⁵ Eine ausführliche Analyse jener redaktionellen Entscheidungen Gibsons, die zu einem weitgehenden Ausfall der Erlösungsperspektive in seinem Film geführt haben, kann hier nicht geleistet werden. Vgl. dazu: Andreas Gormans: Der Film von dem Film. Das Verhältnis von Mel Gibsons «Passion Christi» zur bildenden Kunst. In: Zwick/Lentes, Passion Christi (vgl. Anm. 5), 60-98, v.a. 67ff.

¹⁶ So wiedergegeben in: Stephan Baier: Rom will Bischöfen «einen Schubs geben, konfliktfreudiger zu sein». Der Präfekt der Glaubenskongregation. In: Deutsche Tagespost vom 30.03.2004.

¹⁷ Für diese und die vorhergehenden Angaben vgl.: R. Zwick: Und das Wort ist Bild geworden. Zu theologischen und ästhetischen Aspekten des «Jesus-Films» In: Karl-Eugen Hagmann (Hg.): Jesus in der Hauptrolle. Zur Geschichte und Ästhetik der Jesus-Filme. Mit ausführlicher Filmographie und Bibliographie (film-dienst extra) 1992, 15-19.

¹⁸ Zum Begriff der Transfiguration, der hier nicht entwickelt werden kann, vgl. G. Langenhorst: Jesus ging nach Hollywood. Die Wiederentdeckung Jesu in Literatur und Film der Gegenwart. Düsseldorf 1998, 24-43.

¹⁹ F. Mennekas (Hg.): Zwischen Kunst und Kirche. Beiträge zum Thema «Das Christusbild im Menschenbild». Stuttgart 1985, 22.

²⁰ Vgl. dazu (Auswahl) W. Lesch/M. Loretan (Hg.): Das Gewicht der Gebote und die Möglichkeiten der Kunst. Krzysztof Kieslowskis «Dekalog-Filme als ethische Modelle. Fribourg-Freiburg i.Br. 1993; R. Zwick: Die Ressourcen sind nicht erschöpft. Die Jesusfigur im zeitgenössischen Film. In: Herder Korrespondenz 49 (1995), 616-620; P. Hasenberg/W. Luley/Ch. Martig (Hg.): Spuren des Religiösen im Film. Meilensteine aus 100 Jahren Filmgeschichte. Mainz 1995, sowie die einschlägigen Texte und Kritiken in den Zeitschriften film-dienst und ZOOM.

²¹ U. Eco: Das offene Kunstwerk. Frankfurt a.M. ⁶1993.

- ²² Ders., Im Wald der Fiktionen. Sechs Streifzüge durch die Literatur, München/Wien 1984, 69.
- ²³ Ders. Lector in fabula. Die Mitarbeit der Interpretation in erzählenden Texten, München 1990, 65f.
- ²⁴ Ein Projekt, das hier freilich nicht weiter betrieben werden kann. Ich verweise also auf meine im Frühjahr 2005 im Herder-Verlag erscheinende Habilitationsschrift *Zwischen Fiktionalität und Kritik. Die Aktualität apokalyptischer Motive als Herausforderung theologischer Hermeneutik*.
- ²⁵ Vgl. v.a.: R. Voderholzer: «Durch seine Wunden sind wir geheilt» (Jes 53,5; 1 Petr 2,24) In: Schweizerische Kirchenzeitung vom 27./28. Juli 2004 sowie M. Karger: Geschwister im Geiste: Mel Gibson und Anna Katharina Emmerick, in: Die Tagespost vom 15. Mai 2004.
- ²⁶ So etwa der Judaist G. Veltri mit *Idiom des Leidens. «Die Passion Christi» und die historischen Sprachen*. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 31.3.2004, Nr. 77, N3.
- ²⁷ Interview mit Mel Gibson (vgl. Anm. 1).
- ²⁸ Clemens Brentano vermerkt im Vorwort der «bitteren Leiden» ausdrücklich: Die Betrachtungen «protestieren [...] feierlich auch gegen den mindesten Anspruch auf den Charakter historischer Wahrheit. Sie wollen nichts, als sich demütig den unzähligen verschiedenen Darstellungen des bitteren Leidens durch bildende Künstler und fromme Schriftsteller anschließen, und höchstens für vielleicht ebenso unvollkommen aufgefasste und erzählte, als ungeschickt niedergeschriebene Fastenbetrachtungen einer frommen Klosterfrau gelten.» Das bittere Leiden (vgl. Anm.9), 7.
- ²⁹ So die Bezeichnung Johannes Pauls II. für die Juden beim ersten offiziellen Synagogenbesuch eines Papstes am 13. April 1986.
- ³⁰ «Heute mehr denn je impliziert die Gattung [des Passionsspiels], dass die theologische Wahrheit der Evangelien jeden geschichtswissenschaftlichen Wahrheitsanspruch überbieten wird.» Gumbrecht, Jesus ist so (vgl. Anm. 2). In jüngerer Zeit wurde allerdings der von Gumbrecht angezeigte Graben zwischen Theologie und Geschichtswissenschaft (gemeint war wohl eher der zwischen Volksglauben und Historiographie) mit guten Gründen wieder zugeschüttet: Passionsspiele waren seit dem Mittelalter gerade *nicht* auf die Passion begrenzt, ja meist «nimmt der Passionsteil nicht einmal den breitesten Raum ein», so Thomas Lentens: *Blut – Echtheit – Imagination. Oder: Von der Wahrheit des Erzählens*. Die erstaunliche, ausdrücklich «theologisch» zu nennende Selbstreflexivität der letzten Oberammergauer Passionsspiele hat ihrer Beliebtheit beim «Volk» ebenfalls keinen Abbruch getan. Vgl. dazu: O. Huber: Wie jung ist der ältere Bruder. Ein Blick auf die Passionsspiele Oberammergaus anlässlich Mel Gibsons Passionsfilm. Beide Texte in: Zwick/Lentens, *Passion Christi* (vgl. Anm 5), 44–59, hier 46 bzw. 9–43.
- ³¹ Vgl. als vielleicht seriöseste Stellungnahme in diesem Sinne: W. Schmithals: Nicht die Juden, Gott selbst hat Christus ausgeliefert. Mel Gibson muss den Antisemitismusvorwurf nicht fürchten. In: DIE ZEIT, 10/2004 (26.02.04).
- ³² Vgl. zum Verhältnis Islam und Film: D. Kreuzer: Die Kollision von Transparenz und Schleier. Die arabische Welt angesichts des westlichen Bildergebots. In: J. Valentin (Hg.): *Weltreligionen im Film*. Marburg 2002, 89–98.
- ³³ Mit den Aussagen der Deklaration *Nostra Aetate* zur «Wurzel des guten Ölbaums, in den die Heiden als wilde Schösslinge eingesetzt sind», dürften die beschriebenen Filmpassagen kaum in Einklang gebracht werden können.
- ³⁴ R. Zwick: Und das Wort ist Bild geworden (vgl. Anm. 17), 19.
- ³⁵ Weiterführende Hinweise zu diesen Themenfeldern finden sich auf den Internet-Seiten www.film-und-theologie.de sowie www.katholische-filmarbeit.de; hier auch eine Materialsammlung zu Mel Gibsons Jesus-Film (www.katholische-filmarbeit.de/akt_passion.htm).