

INGE KIRSNER

Jesus im Film

Die größte Geschichte aller Zeiten

EINLEITUNG

„Klar, Jesus ist unser Retter und Erlöser“, sagt ein kleiner Junge in Larry Clarks Film „Kids“ (USA 1996), als er von seinem Freund auf das Kreuz angesprochen wird, das er um seinen Hals trägt. Auch die Sache mit Jesus ist wieder irgendwie ‚geil‘ in diesem Film, der sonst von hauptsächlich sexuellen Begegnungen zwischen Jungen und Mädchen erzählt. Es geht um Träume und Sehnsüchte, um Drogen und Sex, und immer wieder um die Suche nach einem ultimativen Geschehen, das der ständigen Erneuerung bedarf.

Und hier sind wir schon mitten im Thema: Jesus spielt in Filmen der Gegenwart durchaus eine Rolle. Es ist nicht seine Rolle im traditionellen Sinn – hier waren die etwa 120 Verfilmungen des Lebens Jesu zu nennen, zuletzt „Jesus von Montreal“ (Denys Arcand, Kanada/Frankreich 1989), einer der besten Vertreter seines Genres und ein ungewöhnlicher dazu, da er versucht, zu zeigen, wie Jesu Leben heute aussehen würde. Um zwischen der (historischen) Gestalt Jesu und unserem Leben (in der Gegenwart) einen lebendigen Bezug herzustellen, ist tatsächlich immer wieder eine Erneuerung notwendig; so kann es auch den ultimativen Jesusfilm nicht geben.

Die Chance des Mediums Film ist zugleich seine Gefahrenquelle: Der Film haftet an der Oberfläche der Dinge des Körpers, ist die ‚physischste‘ Kunst bei aller realen Abwesenheit des gerade Gezeigten. Die Filmsprache ist auf Bewegung angewiesen, Seelisches/Geistiges kann nur über (Körper-)Sprache vermittelt werden. Transzendente Inhalte werden zwangsläufig immanent, anders gesagt: Das Heilige wird profan. Die historische Figur nimmt nur Augenblicke die Gestalt eines bestimmten Schauspielers an, sie inkarniert sich neu. Die Möglichkeit einer solchen zweiten oder Neu-Schöpfung grenzt immer an Blasphemie, gleichzeitig wird deutlich, daß jedes Bild immer nur ein vorläufiges sein kann. Worte sind wie Bilder Festschreibungen, Verbildlichungen; um Dinge überhaupt fassen zu können, müssen sie in irgendeine Form gebracht werden – nur so sind sie vermittelbar. Hierin gleicht der Film der Predigt. Was die Predigt vom Film, was das Wort vom Bild lernen kann, ist die Lebendigkeit, Unmittelbarkeit, Anschaulichkeit.

Dem Prozeß der Profanisierung des Heiligen wollen wir im ersten Teil der folgenden Ausführungen anhand einiger Beispiele des ‚traditionellen‘ Jesusfilms nachgehen.

Der zweite Teil untersucht das umgekehrte Phä-

nomen: den Vorgang der Sakralisierung des Profanen. Diesem kommt man näher, wenn man sich überlegt, welche Rolle Jesus im Christentum spielt: Mittler, Stellvertreter, fleischgewordener Gott, Inkarnation der Liebe, das Opfer der Liebe. Hier treffen wir auf den Jesus Incognito, auf (Film-)figuren, die seine Rolle einnehmen und fortführen – moderne Stellvertreterinnen, die einzelne Züge Jesu aufnehmen, verfremden, auf ihre Weise interpretieren. Manchmal kommt es da zu spannenden Wechselspielen, wie es in der neuesten William-Shakespeare-Verfilmung „Romeo und Julia“ (Baz Luhrmann, USA 1997, mit Leonardo DiCaprio) zu sehen ist. Hier gibt es immer wieder kurze Kamerablicke auf die traditionelle Jesusfigur – als steinerne Christusstatue, die gerade renoviert wird, als Andachtsbild in der Wohnung und in der Kirche – und lange Blicke auf die Liebenden, deren Tod den Haß zwischen den verfeindeten Familien befriedet und deren stellvertretendes Opfer so Versöhnung schafft.

„JESUS VON MONTREAL“ (DENYS ARCAND,
KANADA/FRANKREICH 1989)

Bereits der Titel des Filmes von *Arcand* zeigt das Spannungsfeld: die historische Figur Jesus in einer Stadt der Gegenwart, Montreal. Zum Inhalt: Ein Schauspieler, Daniel Coulombe, wird von einem Priester mit der Neuinszenierung eines zwischenzeitlich ziemlich verstaubten Passionsspiels beauftragt. Coulombe sucht sich seine Schauspielcrew aus alten Freundinnen und Freunden zusammen, das Casting gleicht Jüngerberufungen. Während der Proben kommt es zunehmend zu Parallelisierungen zwischen Kunst und Leben, der Schauspieler verschmilzt immer stärker mit seiner Rolle. – Während der Probeaufnahmen für einen menschenverachtenden Werbespot rastet Coulombe aus und vertreibt die Filmemacher aus dem Studio, was wie eine Tempelvertreibung aussieht. Die erste Aufführung des neuartigen Passionsspiels wird ein großer Publikumserfolg, nur die Kirche übt Kritik und möchte das undogmatische Stück wieder absetzen. – Ein Medienmogul will Coulombe in seine Dienste nehmen,

sein lukratives Angebot wird zur teuflischen Versuchung. Doch Daniel Coulombe widersteht; die Crew führt das Stück allen Widerständen zum Trotz noch einmal auf. Als die Polizei einschreitet, kommt es durch den aufbrechenden gewaltsamen Tumult zu einem Unfall; das Kreuz, an dem Daniel-Jesus hängt, fällt um und begräbt ihn unter sich. Er stirbt an den Folgen des Unfalls. Seine für die Transplantation freigegebenen Organe lassen seinen Körper stückweise weiterleben; seine Lebensutopie wird von einer der Schauspielerinnen weitergetragen; die anderen Mitglieder der Truppe lassen sich auf das Angebot des Medienmoguls ein, das Leben des Daniel-Jesus in einem neuen Stück aufzuführen.

Der Film wurde von der Kritik fast einhellig und von sämtlichen Kirchen und Konfessionen begeistert aufgenommen. Seine Brechungen, Verfremdungen und Aktualisierungen waren offensichtlich nicht so radikaler Natur wie die in Martin Scorseses „Die letzte Versuchung Christi“ (USA 1988). Hier erliegt Jesus am Kreuz dem verführerischen Angebot des Teufels incognito, vom Kreuz herabzusteigen, sich mit gleich zwei Marien nacheinander zu vermählen und Familien zu gründen. Erst Paulus pfeift ihn zurück ans Kreuz, an dem sich schließlich alles als Vision und diabolische Einflüsterung erweist. Zwar könnte man sagen daß hier schließlich doch die (konservative) Moral des katholischen Regisseurs siegt doch *gesehen* hatte man eine solche Möglichkeit des Ausstiegs Jesu bislang nicht. Die Bilder erweisen sich hier als stärker, die Lebendigkeit der Vision macht diese glaubhafter als ihre ‚Auflösung‘.

Was Willem Dafoe, der den Jesus in Scorseses Film spielt, und vor ihm Jesusdarsteller Max von Sydow (Die größte Geschichte aller Zeiten, George Stevens, USA 1963) für ihre Rolle forderten, war, die jeweils persönliche Sicht von Jesus zu spielen und die Distanz zwischen eigener Persönlichkeit und dargestellter Person deutlich zu machen. Dies gelingt konsequent erst dem Schauspieler Christoph Quest in Hugo Nebelings Umsetzung der Johannespassion von J. S. Bach im Speyrer Dom („Es wäre gut, daß ein Mensch wurde umbracht für das Volk“, Deutschland 1991). Wir beobachteten Quest beim

Anprobieren der Perücken und Kostüme, die er verwirft: „Das bin ich nicht“? So sehen wir den bereits älteren Schauspieler mit Halbglatze einen Jesus spielen, der auch in den modernsten Filmen immer irgendwie so aussah, wie wir ihn uns vorstellten. Das leidende ‚gotische Altargesicht‘ des Lothaire Bluteau in „Jesus von Montreal“; der heilige Ernst des dunkel glühenden Enrique Irazoqui, der in Pier Paolo Pasolinis „Das 1. Evangelium – Mätthäus“ von 1964 den Römern einen leidenschaftlichen Kommunismus ins Gesicht schleudert. Ein Klassiker, der zeigt, daß die Bibel durchaus aus sich heraus revolutionäres Material bietet und daß ein Bleiben am Text keinen Kostümschinken hervorrufen muß. Die Liste der letzteren ist lang und an anderer Stelle nachzulesen¹. Nun zum Jesus Incognito.

„ROMEO UND JULIA“ (BAZ LUHRMANN, USA 1997) -

Nannte George Stevens seinen Jesusfilm 1963 „Die größte Geschichte aller Zeiten“, so setzte Baz Luhrmann mit seiner „Romeo-und-Julia“-Verfilmung 1997 noch eins drauf: Die Filmplakate verkündeten die Wiederaufführung der „größten Liebesgeschichte aller Zeiten“ (das geschah noch vor „Titanic“).

Die Liebe ist so stark wie der Tod, so heißt es bereits im Hohelied 8,6. Die Liebe, so scheint es, ist zur immanenten Religion geworden, die Liebenden einander zu Erlöserfiguren. Die Göttinnen und Götter im Himmel der Liebe zeigen überdimensional auf der Leinwand, wie Untergang Unsterblichkeit zeugt, wie das Absolute, die ewige Liebe siegen können, wenn sie nur einen Augenblick erscheinen, um in Schönheit zu sterben und so für immer zu leuchten.

Bereits in den ersten Minuten des Films „Romeo und Julia“ wird während des videoclipartigen Vorspanns der Plot gezeigt, der in der folgenden Geschichte entfaltet wird: die Kamera fährt in die Straßenschluchten von Mexiko City (das neuzeitliche Verona); sie zeigt uns eine riesige steinerne Christusstatue, die eine Straßenkreuzung beherrscht. Der Christus steht zwischen zwei Hochhäusern – auf dem linken steht in großen Lettern „Capulet“, auf dem

rechten „Montague“. Schnitt: Kamerablick auf eine Marienstatue. Dann werden Nachrichten eingeblendet: ein Foto des Familienoberhauptes der Montagues neben dem Capulets, in der Mitte der Christus. Die TV-Ansagerin erzählt die Geschichte der beiden verfeindeten Familien in Shakespeare-Versen:

„Aus unheilvollem Schoß der beiden Feinde entspringt ein Liebespaar, unsternbedroht. Und es begräbt – welch jammervoll und furchtbar traurig Los – der Väter fortdauernder Streit ihr Tod. Von dieser Liebe, die vom Tod gezeichnet, der Wut der Eltern, die von neuem stets entbrannt und durch den Tod der Kinder erst ihr Ende fand, soll hier berichtet werden ...“

Einer muß sterben damit die anderen leben können: eine Variation des stellvertretenden Opfers aus Johannes 11,50. Der Haß zwischen den beiden Familien hat immer wieder Menschenopfer gefordert; erst der Doppelselbstmord des Paares bringt die Gewalt zum Stillstand. Die Jesusfiguration findet hier eine zweifache Verkörperung.

„Ich bin ein Narr des Schicksals“, ruft Romeo verzweifelt zu der Christusstatue hoch, nachdem er Tybalt, den Cousin seiner geliebten Julia und Mörder seines Freundes Mercutio, umgebracht hat. Er entkommt dem Gewaltkreislauf nicht, der durch die Hochzeit der beiden einzigen Kinder der verfeindeten Familien durchbrochen werden sollte und doch erst mit dem Tod Romeo und Julias sein Ende findet. Das Liebespaar kommt in der Grabkapelle der Capulets, auf der die anfangs gezeigte Marienstatue thront, zu seiner ewigen Ruhe. Romeo und Julia stehen im Zeichen des Christus (wobei Julia zusätzlich die Züge der Maria Immaculata trägt). Sie, die Himmelsgeschöpfe und Sündenböcke, werden durch die irdischen Gesetze des Hasses und der Gewalt zu Tode gebracht. Erst das Entsetzen über ihren jähen Liebestod bringt den Haß zum Schweigen; es ist ein Waffenstill-

¹ film-dienst Extra, November 1992 zum Thema „Jesus in der Hauptrolle“, mit ausführlicher Filmographie und Bibliographie; H. GERBER/D. SCHMIDT (Hrsg.), *Christus im Film*. Beiträge zu einer umstrittenen Frage, München: Evangelischer Presseverband 1967; I. KIRSNER, *Erlösung im Film*. Praktisch-theologische Analysen und Interpretationen, Stuttgart 1996, S.135–150.

stand, der durch den von René Girard so genannten Ursprungsmord eintreten kann².

Girard beschreibt die Gewalt als mimetischen Mechanismus, der sich wie durch Ansteckung ausbreitet: sie reißt alles in ihren Strudel hinein. Einmal im gesellschaftlichen Zusammenleben wirksam geworden, findet sie kein Ende; sie verschlingt die Ordnung des gesellschaftlichen Zusammenlebens selbst. Und hier liegt nach Girard die kulturbegründende Leistung des Opfers. Weil die Gewalt sich mimetisch ausbreitet, kann sie auch durch eine Form der Nachahmung „gebunden“ werden: durch einen Mord nämlich, der so gewaltig ist, daß er alle Gewalt in sich selbst aufsaugt. An die Stelle der ungebremst sich weiter ausbreitenden Gewalt tritt das Erschrecken über diesen ungeheuren Mord; Friede kann eintreten, und die Menschen, die die Versöhnung wie das Ende einer furchtbaren ansteckenden Krankheit erleben, schreiben dem Opfer diese versöhnende Wirkung zu. Das Opfer wird geheiligt; das kultische Opfer ist die rituelle Begehung und Wiederholung des gesellschaftsbegründenden Ursprungsmords. Die – wenn auch instabile – Leistung des kultischen Opfers ist, daß gesellschaftliches Zusammenleben ohne verschlingende Gewalt möglich wird. „Wir alle sind bestraft“, sagt der Polizeichef Captain Prince, bevor sich die beiden trauernden Familienoberhäupter die Hände reichen. Das Opfer ist nicht ein für allemal gebracht, wie es im Hebräerbrief 10,10 heißt; aber für einen Augenblick kann die Wiederholung des stellvertretenden Todes Versöhnung schaffen.

SCHLUSS

Die „größte Geschichte aller Zeiten“ wird in vielen kleinen und größeren Filmerzählungen

aufgenommen und fortgeschrieben³. Jesus spielt hier weiterhin eine Rolle, wenn auch seine Gestalt verfremdet, reduziert oder funktionalisiert wird. Die Dekonstruktion der Figur des Jesus Christus in neueren Filmerzählungen zeigt, daß der Mythos des stellvertretenden Opfers weiterlebt.

Das Opfer, ein zentrales Thema des Christentums, ist zugleich eine allgemein anthropologische Konstante – ein ‚irdischer‘ Mechanismus, der zugleich transzendente Momente freisetzt (oder geht Leonardo DiCaprio in „Titanic“ etwa nicht anbetungswürdig im Eismeer unter, um seiner geliebten Kate Winslet das rettende Holz zu überlassen?).

Vielleicht ist der Film eine säkularisierte Form des Abendmahls; wie im Abendmahl das Opfer Jesu immer wieder gegenwärtig und erlebbar gemacht wird, so wird auch in den entsprechenden Filmen das Stellvertreter-Prinzip wirksam. Das Filmgeschehen macht das Opfergeschehen immer wieder gegenwärtig und die Rezipierenden erleben seine ‚Überwindung‘ wiederholend und sich aneignend mit. Jesus als Mittler wird mit dem Film als Medium sicher auch in Zukunft einen anregenden Dialog entfalten.

2 R. GIRARD, *Das Heilige und die Gewalt*, Zürich 1987 (1972), 104ff; 211ff; 248ff; die Entfaltung von Girards Opfergedanken und seine Aussagekraft für die Theologie findet sich u.a. in H. M. GUTMANN, *Die tödlichen Spiele der Erwachsenen, Moderne Opfermythen in Religion, Politik und Kultur*. Freiburg/Basel/Wien 1995 und DERS., *Symbole zwischen Macht und Spiel. Religionspädagogische Untersuchungen zum „Opfer“*. Göttingen 1996.

3 Ausführlicher dazu: I. KIRSNER, *Dies ist mein Blut. Opferrituale im Film*, *Praktische Theologie* 2/98, 33. Jg., S. 125–132.