

Narrative und Motive des Exodus im Film

Drei ausgewählte Beispiele

Hans Martin Dober

*Die biblische Exodus-Geschichte hat an Faszination nicht verloren. Darauf deutet die ganze Reihe filmischer Darstellungen von den Anfängen dieser Kunst zu Beginn des 20. Jh. über die 1950er Jahre bis heute hin. Mit unterschiedlichen Schwerpunkten sind die biblischen Stoffe anverwandelt worden – mehr oder weniger nah am Text und mit unterschiedlichen Darstellungsinteressen. Hans Martin Dober geht drei Beispielverfilmungen auf den Grund.**

1. Der Exodus als mythische Erzählung, an der zu arbeiten ist

Schon ein kurzer Überblick¹ über die filmischen Darstellungen scheint Hans Blumenberg Recht zu geben, für den das Buch Exodus zu den »Geschichten« zu rechnen ist, »denen nicht von der Wirklichkeit widersprochen werden konnte«, und die sich »zur Behauptung vor der übermächtigen Wirklichkeit über Jahrtausende hinweg ... durchgesetzt haben.«² Im Anschluss an Blumenberg verstehe ich den Exodus als eine mythische Erzählung, an der zu arbeiten ist. Doch die Arbeit an den ihr immanenten Merkmalen des Mythos findet sich schon in der biblischen Geschichte selbst.

Das jüdische Volk macht sich auf aus der Sklaverei, um sich als Volk Gottes in der Wüste zu konstituieren und das verheißene Land in Besitz zu nehmen. Exodus und Landnahme sind schon in der Bibel zu *einem* Narrativ verbunden. Es hat die Gestalt,

in der ein Gründungs-Mythos tradiert wird. Dass in ihm die Zugehörigkeit des jüdischen Volkes zu Gott an einen ethischen Anspruch geknüpft wird, stellt bereits einen Aspekt der Arbeit am Mythos dar. Denn der Gottesdienst, den die Hebräer in der Wüste zu feiern unterwegs waren, besteht im Kern darin, dass sie die Gebote, das Gesetz empfangen.

So lässt sich sagen: Der Monotheismus, der in den Texten der hebräischen Bibel sich selbst aus polytheistischen Formen herausbildet, kommt zwar nicht ohne eine Erzählung von seinem Ursprung aus. Doch er be-

Prof. Dr. Hans Martin Dober, Pfarrer der Evang. Landeskirche Württemberg in Tuttlingen, apl. Prof. für Prakt. Theologie an der Universität Tübingen; zahlreiche Veröffentlichungen, u.a. drei Bände zu Film-Predigten (Göttingen 2010, 2012, 2016).

gegnet diesem mythischen Element mit den kritischen Aspekten, die die Ethik gegen die den Mythos sachlich bestimmenden Schicksalsmächte entwickelt.³ Schon im biblischen Narrativ wird von der Freiheit – als einer Freiheit von der Sklaverei – nicht anders gehandelt, als dass sie an einen ethischen Anspruch gebunden wird. In der Perspektive des Monotheismus besteht die Freiheit darin, zu einem Leben in Orientierung an Gottes guter Weisung bereit zu sein. Mit der Wiederholung des Gesetzes im *Deuteronomium* könnte man sagen: Freiheit führt hier zur Entscheidung für ein Leben, das Gottes Gebot folgt.⁴

2. Weitere Aspekte der Arbeit am Mythos

Die nähere Analyse der biblischen Geschichte ist nicht mein Thema. Ich muss den hier erzählten Exodus aber voraussetzen, um die *Fortschreibung dieser Geschichte* – als eine Arbeit am Mythos – an drei ausgewählten Beispielen angemessen darstellen zu können. Blumenberg zufolge sind Mythen »Geschichten, in denen und durch die der human unverfügbaren Faktizität der Welt eine Bedeutsamkeit für die Menschen beigelegt wird. *Der Schrecken, der von einer nominal*

unbestimmten, narrativ unvermittelten und damit human unverfügbaren Wirklichkeit ausging, wird im Mythos wegerzählt. In diesem Sinne sind für Blumenberg Mythen Formen der Weltaneignung, zumindest der Humanisierung der Welt durch *Überziehung der puren Faktizität mit humaner Bedeutsamkeit*. Damit ist auch klar, dass für Blumenberg nicht die Auffindung eines Ursprungsmythos, zu dem dann spätere Filiationen in Bezug gesetzt werden können, von Interesse ist, sondern vielmehr *der Fortgang der mythischen Erzählung, die Umdichtung und Weiterführung*, in denen sich der Mythos als ein probates Mittel der Weltdeutung und -bewältigung erweist – eben das, was Blumenberg die *»Arbeit am Mythos«* genannt hat.⁵

Mythen haben also (1.) eine anthropologische Bedeutung und Funktion. Menschen können immer wieder darauf zurückkommen, wenn sie denn durch Erzählungen sich in der Welt orientieren, ihrer Angst »gegenüber dem Unbekannten oder gar noch Unbenannten«⁶ begegnen und das Bedrängende sich auf Distanz halten wollen. Deshalb ist der Mythos auch nie ganz durch den Logos zu überwinden. Denn beide – die mit Begriffen arbeitende Theorie und der in Geschichten bestehende (und mit Bildern arbeitende) Mythos – sind anthropologisch betrachtet hoch entwickelte Formen einer *actio per distans*, durch die der Mensch entwicklungs-geschichtlich zum Menschen wurde.⁷

(2.) Durch fortschreitende Verwissenschaftlichung der Lebensverhältnisse, durch Entzauberung und Entmythologisierung ist der Mythos nicht aus der Welt zu schaffen. In anderen Formen als den antiken ist er auch in der Moderne nicht verschwunden. Denn der Mensch bleibt ein trostbedürftiges Wesen, das nach Orientierung sucht und sie – etwa durch Namengebung oder das Zitat eines Namens – finden kann. Der Mensch kann sich mit einem »Absolutismus der Wirklichkeit« (wie Blumenberg sagt) oder mit purer Faktizität nicht zufriedengeben, weil sein Orientierungsbedürfnis nur durch Bedeutungen zu stillen ist, die den Dingen, den Zusammenhängen, den bestehenden Verhältnissen zugeordnet werden.⁸

Hierbei bedienen sich (3.) auch die Mythen der Moderne nicht selten des Zitats der Antike. Und nicht selten geschieht das im Film – ich erinnere nur an Jean Cocteau's *Orphée* aus dem Jahr 1950,⁹ der in dieser Hinsicht Otto Premingers *Exodus* von 1960 an die Seite gestellt werden kann. Die *Fortschreibung* der mythischen Erzählung, ihre *Umdichtung* und *Weiterführung* trägt selbst mythischen Charakter, wenn man an die Funktion der Orientierung und des Trostes denkt. Es ist dann ähnlich, wie wenn man Kindern Märchen als Gegenmittel gegen die Angst vorliest.¹⁰

3. Otto Premingers »Exodus« (1960)

Die Verfilmung von Leon Uris' gleichnamigem Roman (1958), kann als Gründungsmythos des heutigen Staates Israel rezipiert werden. Es geht in ihm um die abenteuerliche Überführung jüdischer Flüchtlinge von Zypern nach Palästina auf einem ausgemusterten Schiff, der *Exodus*. Die Erzählung dieses auf historischen Berichten beruhenden Ereignisses soll »der sich darauf berufenden Gemeinschaft Sinn und Identität verleih[en]«.¹¹ Die »Herausführung der Juden aus Ägypten durch Moses und der Zug durch die Wüste« bildet hier das Vorbild für eine »Umdichtung und Weiterführung« nach der Shoa – in der Zeitspanne zwischen den letzten Monaten bzw. Jahren der britischen Mandatszeit in Palästina und dem Beginn des Unabhängigkeitskrieges, der auf die UN-Resolution 181 zur Teilung Palästinas in zwei Staatsgebiete aus dem Jahr 1947 folgte.

Auch in diesem Film hat der »Fortgang der mythischen Erzählung« die Aufgabe, »gegen die Dunkelheit des Vergangenen abzugrenzen und einen definitiven Anfang zu markieren, der zum Gründungsakt des Gemeinwesens wird«. Es geht um mehr »als einen bloßen Anfang in der Zeit, der umstellt ist von der Kontingenz des Geschehens« – es geht um den »Beginn einer sinnhaften Entwicklung, in welche die Gemeinschaft bis heute eingebettet bleibt«. *Mythische Geschichte stiftet Sinn, schafft politische Identität*. Der Film leistet dazu einen Beitrag, indem er die methodischen Mittel *narrativer Extension, szenischer Verdichtung, individueller Konzentration* und *ikonographischer Verdichtung* einsetzt, um beim Zuschauer »emotionales Verständnis« zu wecken,¹² damit der sich dann in die Protagonisten »einfühlen« kann.¹³

Ein Gründungsmythos des heutigen Staates Israel

(1.) Die unerschütterliche Basis des dargestellten Gründungsmythos ist ein unlösbarer Zusammenhang zwischen der Shoa und der Staatsgründung. Letztere wird als *Folge* des Holocaust verstanden, die *Ursachen* (im Plural) werden tendenziell auf diese eine zugespitzt. Im Film spielen allerdings die anderen Faktoren auch eine (Neben-)Rolle: 1. die mit den Einwanderungsbewegungen (*Aliot*) seit Herzls »Judenstaat« schon faktische Besiedlung Palästinas, 2. die mit dem Zionismus schon vorliegende nationale Definition des Judentums (welche nur vermittelt auch

eine religiöse ist), 3. die auf einer deutlichen Mehrheit beruhende UN-Resolution 181. Letztere mag durchaus darauf zurückzuführen sein, dass die Regierungen, die mit Ja stimmten, nach der jüngsten historischen Erfahrung die Einrichtung einer »jüdischen Heimstätte« in der Welt als ein notwendiges Erfordernis verstanden hatten.

Doch der Film bringt nicht nur den Gründungsmythos des Staates Israel zur Darstellung, er arbeitet (2.) auch am mythischen Narrativ des Antisemitismus, indem er ihn verfremdet und seine Bekämpfung durch politisches Handeln zeigt. So macht *Ari Ben Kanaan*, dieser schon auf Zypern tätige Offizier der *Hagana*, der – als britischer Soldat verkleidet – die Flüchtlinge auf Lastwagen aus

britischem Militärbestand auf das angeheuerte Schiff bringt, die antisemitischen Vorurteile, die ein Major zu wiederholen nicht müde wird – als müsse er die eigene Kleinheit dadurch aufwiegen,

dass er andere noch kleiner macht –, mit den Mitteln der Ironie unschädlich. Wenn gilt, dass der Antisemitismus sich seine eigenen Mythen geschaffen hat, dann findet sich hier ein mythoskritisches Moment. Die Arbeit am Mythos geht auch den Weg über die witzige Verfremdung.

(3.) Der Mythos wird inhaltlich bestimmt als Schicksalsmacht, die sich als Schuldzusammenhang des Lebendigen zu erkennen gibt.¹⁴ keiner der Beteiligten am Unabhängigkeitskampf konnte sich dem entziehen. Schließlich haben alle drei Aspekte der in diesem Film sich findenden Bedeutung des Mythos mit dem Kollektiv »Volk« zu tun, das selbst als eine mythische Größe verstanden werden kann: mit seiner »Seele«, seinem »Charakter«, seinem Subjekt-Sein.¹⁵

Elemente des Mythos

Der Film gibt die Darstellung dieser *Kraft zum Mythos* und re-mythisiert auf diese Weise die biblische Vorlage. Im Rückblick auf eine veränderte historische Situation – den *historischen Moment für den neuen Mythos* – schreibt er den alten fort. Die *Tiefe echter Lebensinstinkte* wird anhand der Protagonisten zur Darstellung gebracht. *Moralische Dezision* und *mythische Verdichtung* gehen eine Verbindung ein – wie in der biblischen Vorlage auch. Die Fahne, die Landschaft, die Menge des Volkes werden zu ikonographischen Verdichtungen des Mythos, der durch Lieder – die nationalen Hymnen des zu gründenden Staates – in ritualisierten Formen (des Tanzes etwa, der Versammlung) noch verstärkt wird.¹⁶ *Kraft zum Martyrium*

Mythische Geschichte stiftet Sinn und schafft politische Identität.

und *Mut zur Gewaltanwendung* – beides ist schließlich im Hauptprotagonisten *Ari* figuriert: anfangs ist es die Gewalt gegen sich selbst im Hungerstreik auf der *Exodus*, später ist es die Zusammenarbeit mit der *Irgun* (eine jüdische Terrororganisation gegen die britische Mandatsmacht) zur Befreiung der auf der Festung in *Akko* inhaftierten Terroristen, schließlich der Kampf im Unabhängigkeitskrieg.

Das Volk selbst ist eine mythische Größe, die auch ex negativo als solche in den Blick tritt. Diese unbewusste Gemeinschaft, wie sie sich in besonderen Momenten im Wir-Gefühl des einzelnen erfahren lasse, entzieht sich dem Film zufolge der zureichenden Erklärung. Gezeigt wird das (a.) anhand der Solidarisierung der Flüchtlinge auf dem Schiff, (b.) im Spiegel der Äußerung von *Mrs. Freeman* nach dem Treffen mit der Familie *Aris*, sie spüre, nicht dazu zu gehören: sie wird als eine gerechte Repräsentantin aus den Völkern figuriert, die als Krankenschwester auf der *Exodus* hilft und mit nach Palästina fährt, (c.) am Beispiel des arabischen Freundes von *Ari*, der ihn zwar vor einem vernichtenden Angriff auf ein Kinderdorf durch arabische Truppen warnt, sich dann aber im Augenblick der Gefahr von ihm distanziert.

Der Film zeigt ein Volk »auf dem Weg zu sich selbst«. ¹⁷ Darauf deutet schon die Verwendung des Namens hin: das von Zyprioten zur Verfügung gestellte Schiff *Olympia* wird in *Exodus* umgetauft. Name ist hier nicht »Schall und Rauch«, kein belangloses Detail, sondern eine mythische Verdichtung. Durch die »nominale Bestimmung« (Blumenberg) kann nicht nur der Angst begegnet und der Schrecken verdrängt werden, sondern die Erinnerung an eine letztlich gut ausgehende Geschichte der eigenen Tradition legt auch die Spur zu einem ethischen Gegengewicht gegen die Darstellung des Volkes als einer mythischen Größe.

Prophetische Überwindung von Volk und Nation

Der Religionsphilosoph Hermann Cohen hat darauf hingewiesen, dass die biblischen Propheten auf eine Weitung alles »engerzigen« Patriotismus hingearbeitet hätten. »Als erhoben sie sich aus einer neuen Welt, so standen die Propheten auf und politisierten, als wären sie Kosmopoliten des 18. Jahrhunderts«. ¹⁸ Sie »glaubten ihr Vaterland nur dadurch lieben zu können, dass sie die Menschheit lieben lehrten«. ¹⁹ Und weiter: »Der Staat ist der ethische Faktor im Blut-

begriffe des Volkes.« Weil gelte: »Der Kampf der Rassen und der Stämme ist unsittlich; ist widersittlich; ist das sittliche Hemmnis der politischen Geschichte«, müsse die »sachliche Korrelation des Volksbegriffs zum Staatsbegriff« durchgeführt werden. ²⁰ Der Staat

würde aber »reduziert ...«, wenn er auf die Einheit des Volkes begründet wird« (a.a.O., 82). Das beruhe auf einem »naturalistischen Vorurteil« (a.a.O., 244). Im Angesicht des er-

hängten arabischen Freundes – den radikalisierten Kräften im eigenen Lager war er zu einem Verräter geworden – hält *Ari* dem Zerbrechen einer schwachen lebensweltlichen Selbstverständlichkeit friedlichen Miteinanders ein idealistisches Motiv entgegen: eine gewissermaßen prophetische Friedensvision des Zusammenlebens von Juden und Arabern in *einem* Palästina. In dieser Szene wird der *Mythos Volk* durch die *universalisierende Tendenz* aus den Quellen des Judentums in Schach gehalten, wie Cohen sie gegen den ihm zeitgenössischen Nationalismus verteidigt hat.

4. Exodus. Götter und Könige (USA 2014; Regie: Ridley Scott)

Nur vordergründig bezieht sich dieser Film unmittelbar auf die biblische Vorlage. Auch er schreibt sie durch die Auswahl der Motive und die Interpretation fort, die er ihr angedeihen lässt. Das geschieht Premingers *Exodus* gegenüber mit technisch verfeinerten Mitteln und einer durchaus anderen thematischen Schwerpunktsetzung. Dass *Mose*, der adoptierte Sohn des Pharaos, die Hebräer aus der Sklaverei in die Freiheit führt, wird weniger als Bestandteil des Gründungsmythos des jüdischen Volkes verstanden, ²¹ als vielmehr im Sinne einer menschheitsgeschichtlichen Typologie von den Ambivalenzen der Macht, von Hybris und Bescheidenheit, von der schicksalhaften Realität der Konkurrenz. Wie jeder Weg in die Freiheit, so führt auch der hier figurierte durch die Wüste. Und in die Freiheit muss sich gegen die Macht des in der Figur des *Ramses*, dieses in Ägypten vergötterten Pharaos, durchsetzen. Das ist ein durchaus mythisches Element, wenn stimmt, was Cohen schreibt: »Person wird Gott im Mythos.« ²²

Mose wird zur Gegenfigur stilisiert: auch er ist ein Held, aber ein solcher, der Mensch bleibt. Die mit dem Monotheismus (und dem ihm entsprechenden Menschenbild) gesetzte Gegentendenz zum Mythos verblasst angesichts der großen technischen Effekte, die

dem Regisseur vor allem am Herzen zu liegen scheinen – als habe er eine Neuauflage von *Gladiator* geben wollen. Die Beispiele für *ikonographische Verdichtung* mit der ihr einwohnenden mythisierenden Tendenz sind Legion – es würde zu weit führen, sie alle hier aufzulisten. Man werde »in den Sog der Bilder hineingezogen ... wie nur selten im Kino«, meint die *Deutsche Film- und Medienbewertung*. Regisseur Scott schaffe »neue Visionen«. ²³

Kain und Abel als Psychodrama in die Exodusgeschichte projiziert

Ins Zentrum stellt er ein Verhältnis zwischen Brüdern, das voller Ambivalenzen ist: gewissermaßen wird die Polarität von Kain und Abel als »Psychodrama« (ebd.) in die Exodusgeschichte projiziert. *Mose* rettet *Ramses* in einer Schlacht gegen die Hethiter das Leben. Der Vater weiß das zu würdigen: er erkennt zwar die strategischen Fähigkeiten, die Führungspotentiale und die menschlichen Qualitäten des adoptierten Sohnes. Aber Nachfolger kann nur der leibliche werden. So wird nach dem Tod des Pharaos *Ramses* König und *Mose* sein Berater. Doch ein Statthalter plaudert dessen wahre Herkunft aus – er hatte davon durch Spitzel erfahren. Und weil der Thronfolger im Bruder einen Konkurrenten sieht, schickt er ihn in die Verbannung, obwohl er außer dem Zeugnis des intriganten Statthalters keine belastbaren Informationen hat.

All das steht so nicht in der Bibel. Aber man kann es sich gut so vorstellen. Die darstellerischen Mittel dienen dem Zweck, die biblische Geschichte selektiv nachzuerzählen und hierbei mit Ausschmückungen nicht zu geizen. Nach dem *Plot* des Films wird *Mose* an Stelle von *Ramses* in die Lehmgruben und Baustellen gesandt, in denen die Hebräer ihre Sklavenarbeit zu verrichten hatten. Er verfügt über Kompetenzen in der Verwaltung, die es ihm gestatten, die Redlichkeit des Statthalters zu prüfen und in Frage zu stellen. Der biblisch bezeugte Mord an einem ägyptischen Oberaufseher wird im Film zu einer Auseinandersetzung mit zwei Soldaten umgedeutet, die ihn nach dem Treffen mit den Stammesältesten in der Nacht für einen Hebräer halten.

Wie soll man Epiphanien ins Bild setzen?

In der Verbannung lernt *Mose* die Wüste kennen: hier liegt ein zweiter Schwerpunkt. Er trifft seine Frau *Zipora* unter den Beduinen, vertreibt die streitsüchtigen Hirten auf eine Weise, die ihn als erfahrenen Kämpfer erkennen lässt, und gründet eine Familie. Die Dornbuschszene findet nach einem Erd-

rutsch statt, der *Mose* in Lebensgefahr gebracht hatte. Gott begegnet hier in Gestalt eines Kindes, das in einer »Tonlage ... weit vor dem Stimmbruch ... zur Befreiung der Israeliten« auffordert. Diese Szene gehört gewiss nicht zu den starken im Film. Doch wie soll man Epiphanien ins Bild setzen?²⁴

Dass der berufene Befreier seines Volkes nun überhaupt am königlichen Hof zugelassen wird, ist plausibel nur aufgrund seiner Vertrautheit mit den dortigen Personen, Ritualen und Verhältnissen. Doch wie es die Bibel berichtet, bedarf es der »Plagen«, um *Ramses* zum Einlenken zu bewegen. Wie soll man diese filmisch zeigen? Dass die Wasser des Nils sich rot färben, wird auf eine Invasion der Alligatoren in bewohntes Gebiet zurückgeführt. Die anderen Plagen lassen sich als natürliche Reaktionen in den gegebenen Kreisläufen inszenieren: Heuschrecken, Frösche, Insekten, Infektionen, Krankheiten, Tod. Für den Rezipienten steht Gott als die Schicksalsmacht im Hintergrund, die für all das verantwortlich zu machen sei. Doch sie lässt sich am Ende beschwichtigen, weil *Ramses* der Forderung stattgibt, das Volk ziehen zu lassen. In der Figurierung des Pharaos wird der mythische Inhalt der biblischen Vorlage tradiert, während das ethische Gegengewicht im Schrecken des *Mose* über die Gewalt dieser Schicksalsmächte sich andeutet.

Im Folgenden lässt es der Film damit gut sein, die Verfolgung der Fliehenden durch die Streitwagen des Pharaos zu zeigen. Für *Mose* ist es schon schwierig genug, den Weg zum Schilfmeer zu finden. Als ihm das gelungen ist, stellt sich die Frage: Wie ist der Weg hindurch vorstellbar? Es ist so etwas wie Ebbe und Flut, die nun gezeigt werden. Heiße Wüstenwinde bewirken, dass die Wasser zurückgehen. Die Streitwagen des Pharaos scheitern aber schon an dem schmalen Gebirgsweg, den *Mose* mit dem Volk genommen hatte. Und am Ende ist es eine Flutwelle größten Ausmaßes, ein Tsunami, der das ägyptische Heer besiegt und von weiterer Verfolgung abhält. Kurz vor der Ankunft dieser Welle wird die letzte Begegnung zwischen den beiden Königssöhnen inszeniert. Beide werden von den Wassermassen erwischt, beide überleben. Hier findet sich die vielleicht ostentativste szenische und ikonographische Verdichtung des gewählten Themenschwerpunkts eines Bruderzwists.

Ramses und Moses als politische Idealtypen

Gezeigt wird noch die Arbeit an den steinernen Tafeln am Sinaiberg, der Tanz ums Goldene Kalb findet nicht statt, Aaron spielt keine Rolle, wie auch weder die Eherne Schlange noch die Speisung durch Manna und

Wachteln. Die letzten Einstellungen setzen *Mose* ins Bild, sichtlich gealtert, auf dem Wagen sitzend, der die Bundeslade nach Kanaan trägt. Der Kind-Gott hat sich unter das Volk gemischt, als repräsentiere er nun in einem Durkheimschen Sinne das Heilige inmitten der Gemeinschaft.²⁵ Man kann hier eine religionssoziologische - und insofern mit dem modernen Bewusstsein kompatible - Interpretation des Gottesgedankens finden. Insgesamt aber begegnet das biblische *Setting*, dem es um den mühsamen Weg in die Freiheit und ihre - in der Wüste gewonnene - ethische Orientierung geht, in einer nur reduzierten Version. *Ramses* erscheint als Idealtyp der autoritären Führer dieser Welt: machtbewusst durch und durch, die militärischen Mittel ohne Vernunft einsetzend, sich selbst als unfehlbar, unsterblich, allmächtig zu einem Idealbild für das Volk machend: Machterhalt mit den Mitteln der Massenpsychologie. Demgegenüber wird *Mose* als der Visionär einer freien, gerechten Gesellschaft dargestellt, in der die Macht auf das von Gott inspirierte Gesetz übergegangen ist: historisches Modell eines Gegensatzes, der bis heute nicht aus der Welt verschwunden ist.

Auch dieses monumentale Epos arbeitet am Mythos - mit stark *entmythologisierender* Tendenz unter der Leitung eines wissenschaftlich-technischen Weltbewusstseins. Dem stehen, als Kehrseite gewissermaßen, *remythisierende* Elemente in Gestalt technisch inszenierter Naturgewalten und ikonographischer Verdichtungen entgegen. Die biblische Vorlage wird als Steinbruch benutzt, aus dem man sich herausbrechen kann, was für das Interesse des Regisseurs geeignet scheint. In diesem »Bibelepos, das auch für Agnostiker verträglich« sei, könnte man Gott ebenso gut für eine Halluzination halten.²⁶

5. Lincoln (USA 2012; Regie: Steven Spielberg)

Von anderer Güte ist dieser zeitgenössische Midrasch zur biblischen Geschichte, eine filmische Erzählung, die der antiken Vorlage die Aspekte entnimmt, die es erlauben, den Gründungsmythos der USA als einer Nation mit demokratischer Verfassung zu aktualisieren. So arbeitet auch dieser Streifen am Mythos.

Der Anschluss an das Exodus-Thema ist mit dem Auszug aus der Sklaverei gegeben, der

ohne ethische Orientierung nicht denkbar ist. 1865 dauert der amerikanische Bürgerkrieg schon vier Jahre - die in den Südstaaten übliche, nur durch Rassismus zu legitimierende Verweigerung gleichen Menschenrechts passte nicht mehr zu den Verhältnissen in den Nordstaaten, in denen Farbige als Angestellte in den Häusern der Wohlhabenden arbeiteten, auch im Hause Lincolns. Wie war der Exodus aus der geduldeten bzw. konventionellen Sklaverei durch die gewaltfreien Auseinandersetzungen im Rahmen der Verfahrensordnung der noch jungen Demokratie hindurch möglich? *Lincoln* hatte ein

»Lincoln« ist ein Film über die Herausforderungen der Freiheit: Wer sich auf den Weg in die Freiheit macht, muss sein Leben auf selbstverantwortliche Weise gestalten.

amendment, einen Zusatz zur Verfassung auf den Weg gebracht, für dessen Geltung eine Zweidrittelmehrheit in beiden Häusern nötig war. Der Senat hatte schon zugestimmt, im Repräsentantenhaus stand die Annahme

auf der Kippe. Die Fronten verliefen durch beide großen Parteien, sowohl die demokratische als auch die republikanische. *Lincoln*, selbst Republikaner, hatte die Abstimmung auf die Tagesordnung gesetzt. Er war sich der historischen Bedeutung bewusst, die diese Entscheidung haben werde. Im Fall einer Zustimmung würde die Sklaverei vor dem Gesetz der USA strafbar.

Doch der mehrheitliche Wunsch, diesen blutigen Bürgerkrieg zu beenden, gerät mit der Verabschiedung des vorgeschlagenen Verfassungszusatzes in Konflikt. Vielen ist das Ende dieses Krieges wichtiger als die Abschaffung der Sklaverei im Süden - auch Lincolns Frau *Mary*. Andere suchen das Kriegsende schnell herbeizuführen, um den Verfassungszusatz zu vermeiden. Doch wozu wäre dann dieser Krieg überhaupt geführt worden, wenn nicht um der Neugeburt der Nation in Freiheit für alle willen? Darum ist es *Lincoln* zu tun, und deshalb hält er auch die Verhandlungs-Delegation der Südstaaten, die zu Friedensgesprächen unterwegs sind, auf, um zuerst die Abstimmung abzuwarten. Hierbei muss er klug sein wie eine Schlage, ohne sich gegen das Gesetz zu stellen. Im Verlauf der entscheidenden Sitzung ist er genötigt, kreativ mit der Wahrheit umzugehen, ohne zu lügen. Als dann die Abstimmung positiv entschieden ist, lassen sich die Verhandler der Konföderierten auf keinen Frieden ein - es kommt zu einer verlustreichen Schlacht, die mit der Niederlage der Südstaaten endet. Das war der Preis, den dieser Präsident in der Verantwortung seines Amtes zahlen musste; persönlich ist er dann dem Attentat erlegen, das

einige Wochen nach der Abstimmung auf ihn verübt worden ist.

Ein Gründungsmythos der USA

»Lincoln« ist ein Film über die Herausforderungen der Freiheit. Wer sich auf den Weg in die Freiheit macht, muss sein Leben auf selbstverantwortliche Weise gestalten. In einem Gespräch des Präsidenten mit seiner schwarzen Haushaltshilfe wird dieses alte Thema des biblischen Exodus angesprochen: Erst wer frei ist, kann sich in der Gestaltung der Freiheit erproben – das Risiko, hier Fehler zu machen oder gar zu scheitern, ist nicht auszuschließen. Doch das ist kein Grund, anderen die Freiheit zu verweigern. Die Demokratie mutet das ihren Bürgerinnen und Bürgern zu und trägt auch die Risiken. Sie kann nur bestehen, wenn dieser Glaube an die Freiheit nicht schwach wird. Ohne ihn wäre der steinige Weg nicht durchzuhalten gewesen, den dieser Präsident gegangen ist.

Die Idee gibt das Ziel vor wie ein Kompass auf dem Pfad der Gerechtigkeit. Während der Sklaverei zeigt er gar nichts an. Doch wenn er nun etwa nach Norden zeigt – so *Lincolns* kleine Beispielgeschichte, und er ist unbeirrbar im Geschichtenerzählen –, dann muss man den Weg zu diesem Ziel erst suchen: der Kompass zeigt nicht die Flüsse, die zu überqueren, die Sümpfe, die zu umgehen sind. Erst die Erfahrung dessen, der den Weg geht, führt zum Ziel, das der Wanderer auf dem Weg in die Freiheit allerdings im Auge behalten muss. Um sich auf diesem Weg zu orientieren, gemeinsam mit anderen, bedarf es der Geschichten, Metaphern und Symbole. Mit Blick auf die gefährdete Demokratie heute, und das nicht nur in Ländern Osteuropas und im Mittleren Osten, erzählt auch dieser Film eine Geschichte, die den fragenden Zeitgenossen Rat weiß: Nur mit Klugheit, diplomatischem Geschick, Mut und viel Durchhaltevermögen angesichts von Schwierigkeiten hatte dieser Kampf um das Menschenrecht eine Aussicht auf Erfolg. Auch diese Filmgeschichte kann diesen Rat aber nicht geben, ohne auf die ethische Orientierung eines Lebens in Freiheit einzugehen.

Freiheit ist eine unendliche Aufgabe

Freiheit erschöpft sich nicht darin, dass der einzelne es wagt, so zu leben, wie er es will. Sie findet an der Freiheit des anderen ihre Grenze – sonst könnte man mit den Südstaat-

lern auch die Freiheit verteidigen, andere zu unterdrücken. Wer sich des Lebens in einer Demokratie würdig erweist, so *Lincoln* einmal, der wird nicht nur nach Freiheit, sondern auch nach Gerechtigkeit suchen müssen. Diese Gerechtigkeit muss durch Gesetze abgesichert werden, die das Maß vorgeben.

Doch es gibt Lebensbereiche, die den Gesetzen des öffentlichen Lebens nicht unterliegen. Die Forderung, gerecht zu sein, stellt sich auch im Privaten. Man sieht in diesem Film einen Präsidenten, der zugleich Ehemann und Familienvater ist. Der jüngste Sohn darf im Amtszimmer sitzen, eine

Im Privaten wie im Politischen stellt sich die Herausforderung, sich selbst in seinen Handlungen treu zu bleiben.

kalte Pfeife im Mund, auch wenn hier dienstliche Gespräche geführt werden. Und als der älteste Sohn sich nicht davon abhalten lässt, an Stelle eines Jurastudiums am Krieg teilzunehmen – daran würde man in Zukunft gemessen, ob man »gedient« habe, und nicht an seinen Studienleistungen –, muss *Lincoln* auch ihm die Freiheit zugestehen, seine eigenen Entscheidungen zu treffen, wenngleich er selbst wie seine Frau ihn davon abhalten wollen. Zu leidvoll drückt noch der Verlust eines anderen Kindes, das die Ehe der beiden noch nicht verkräftet hat.

Im Privaten wie im Politischen stellt sich die Herausforderung, sich selbst in seinen Handlungen treu zu bleiben. Als Vater muss er den Sohn gegen alle Widerstände seinen eigenen Weg gehen lassen, als Präsident muss er sein wichtigstes Ziel im Blick behalten, die Sklaverei abzuschaffen. Hier in der Beständigkeit seines Handelns nicht nachzulassen ist seine Verantwortung.²⁷ Ihr gerecht zu werden heißt auch, den Anderen anzuerkennen – den Abgeordneten der anderen Partei, die Presse, die über den Fortgang der politischen Neuerung berichtet, die von der Regierung unabhängige Justiz. Darauf beruht die Demokratie, und d.h. die Freiheit, die sie verteidigt, ist gebunden an die Regeln geordneter Verfahren. Schon das Prinzip der Gewaltenteilung erfordert eben eine solche Anerkennung, insofern sie im politischen System von *checks and balances* Gesetzesform gewonnen hat.

Demgegenüber empfinden selbstherrliche, zu autokratischer Herrschaft neigende Regierungen solche Anerkennung nur als lästig und setzen alle Mittel daran, sie zu vermeiden: das Regieren per Dekret will die Entscheidungen des Parlaments nicht akzeptieren – wir sehen das heute in Venezuela und in der Türkei. Dagegen setzt eine stabile Demokratie einen immer wieder neu von der Ethik orientierten Umgang mit dem Recht voraus, das die Anliegen der anderen

schützt. Der Film zeigt einen Präsidenten, der das beispielhaft vermag. Immer wieder muss er hierbei sich selbst steuern und Kurs halten.

Woran aber erneuert sich die Energie seines Willens? Quelle hierfür sind nicht nur die Geschichten, die zu erzählen er nicht müde wird, sondern eine feste Verwurzelung in der Tradition der Bibel. Nachdem der Krieg beendet ist, spricht *Lincoln* seiner Frau gegenüber von dem Wunsch, einmal Jerusalem zu sehen, diesen Ort, der mit dem Königtum Davids verbunden ist. An ihm und an Salomo könne man lernen, was es heißt, in politischer Verantwortung dem Willen Gottes zu folgen. Man könnte die Propheten ergänzen, und unausgesprochen ist hier auch ein Bezug auf den Exodus aus Ägypten gegeben. Diese alten Geschichten wussten *Lincoln* Rat, als er handeln musste unter schwierigen Bedingungen – wie dieser Film seinen (in der Kompliziertheit und Dauer demokratischer Verfahren erprobten) Rezipienten, dem Erzähler gleich, »der den Docht seines Lebens an der sanften Flamme seiner Erzählung sich vollkommen könnte verzehren lassen.«²⁸

Anmerkungen:

- * Für die Schriftfassung bearbeiteter Vortrag am Theologischen Studienseminar der VELKD in Pülach am 16.3.2017.
- 1 Am Anfang steht ein Stummfilm: *Die zehn Gebote* (USA 1923; Cecile B. DeMille). Vom gleichen Regisseur folgen dann *Die zehn Gebote* (USA 1956; Regie: Cecile B. DeMille). In der Fernsehserie von 1974 *Moses – der Gesetzgeber* spielt Burt Lancaster den Mose, 1996 übernimmt Ben Kingsley diese Rolle im zweiteiligen Fernsehfilm *Die Bibel – Moses*. Es folgt der Zeichentrickfilm *Der Prinz von Ägypten* (USA 1998; Regie: Brenda Chapman, Steve Hickner, Simon Wells). 2004 produziert Hollywood auch ein *Musical* mit dem Titel: *The Ten Commandments*. Auf der Grundlage des früheren Films von 1956 ist 2006 für das Fernsehen eine Neuverfilmung entstanden: *Die zehn Gebote* (USA 2006; Regie: Robert Dornhelm). 2007 ist dann der Animationsfilm *Die zehn Gebote* zu sehen (USA 2007; Regie: Bill Boyce, John Stronach). Den vorläufigen Abschluss einer langen Reihe bildet der Monumentalfilm *Exodus. Götter und Könige* (USA 2014; Regie: Ridley Scott).
- 2 H. Blumenberg, *Arbeit am Mythos*, Frankfurt/M. 2014, 13.
- 3 Vgl. dazu etwa: H. Cohen, *Ethik des reinen Willens Ethik des reinen Willens* [1904] = Werke Bd. 7, Hildesheim/Zürich/New York 2008, 46-48, bes. 47: »Um den Begriff des Menschen, sofern er in seinem Willen und seiner Handlung gegründet ist, soll es sich in der Ethik handeln; nicht aber um das Schicksal des Individuums.« Vgl. weiter 110f, 363-365 u.ö.

- 4 »Die Wahl des Guten ist die Aufgabe des Menschen. Die Freiheit dieser Wahl ist die Grundbedingung der sittlichen Vernunft.« (H. Cohen, Religion der Vernunft aus den Quellen des Judentums [1919]. Nach dem Manuskript des Verfassers neu durchgearbeitet und mit einem Nachwort versehen von Bruno Strauß, Frankfurt/M. (Kaufmann) 1929 [Nachdruck Wiesbaden (Fourier) 1978], 474 mit Bezug auf Dtn. 30,19).
- 5 H. Münkler, Politische Mythen und nationale Identität, in: Filmmythos Volk. Zur Produktion kollektiver Identitäten im Film [Arnoldshainer Filmgespräche Bd. 9], hg. v. d. Evang. Akademie Arnoldshain und dem Gemeinschaftswerk der Evang. Publizistik e.V., Frankfurt/M. 1992, 42; Hervorhebungen von mir.
- 6 H. Blumenberg, Arbeit am Mythos, 180.
- 7 Blumenberg entwickelt diese These ausführlich und in Auseinandersetzung mit dem anthropologischen Schrifttum in seinem posthum erschienenen Werk: Ders., Beschreibung des Menschen, Frankfurt/M. 2014; bes. 550-622 [Existenzrisiko und Prävention], 623-655 [Trostbedürfnis und Untröstlichkeit des Menschen].
- 8 Mythen distanzieren von der Unmittelbarkeit des Erlebten, indem sie durch Metaphern, Gleichnisse und Geschichten eine Relation des Anwesenden und des Abwesenden herstellen, ja mehr noch: indem sie die Wirklichkeit durch die Eröffnung neuer Horizonte pluralisieren. »Das in der Erfahrung Unzugängliche hinter dem Horizont« wird durch Mythen zum Thema (Blumenberg, Arbeit am Mythos, 14).
- 9 Vgl. dazu: H.M. Dober, Mitten wir im Leben sind mit dem Tod umfassen: *Orphée*, in: Ders., Erlebnisse zu Erfahrungen bilden. Predigten mit Filmen im Gespräch, Berlin 2016, 65-72.
- 10 Blumenberg zufolge ist es aus Gründen der Anthropologie problematisch, in einem »Rigorismus der Wahrheit« den Mythos aufzuklären, wie Freud das in seinem Spätwerk mit Blick auf die große Gründergestalt des Moses getan hat. Blumenberg hat ihm das in einem posthum erschienenen Text vorgeworfen (H. Blumenberg, Rigorismus der Wahrheit. »Moses der Ägypter« und weitere Texte zu Freud und Arendt, Berlin 2015). Stefan Zweig berichtet in seinen Lebenserinnerungen *Die Welt von Gestern*, Freud habe es im Nachhinein leid getan, sein Spätwerk über Moses »gerade inmitten der grauenhaftesten Stunde des Judentums publiziert zu haben, jetzt, da man ihnen alles nimmt, nehme ich ihnen noch ihren besten Mann« (A. Zweig, Die Welt von Gestern. Erinnerungen eines Europäers, Köln 2013, 559). Er hatte Moses »als einen Nicht-Juden, als einen Ägypter dargestellt, und er hatte mit dieser ... Zuweisung die frommen Juden ebenso sehr wie die nationalbewussten gekränkt.« Solche Einsicht spricht aber freilich nicht gegen eine kritische Rezeption des Mythos, worin eigentlich die Arbeit an ihm besteht.
- 11 Münkler, Politische Mythen, 43. Die im folgenden Abschnitt gegebenen Zitate finden sich hier.
- 12 E. Karpf, Geschichte sehen. Zur Wahrnehmung des Historischen im Film, in: Filmmythos Volk, 16.
- 13 Den Einsatz dieser Mittel hier vollständig nachzuweisen, fehlt der Platz.
- 14 Die Formel »Schicksal als Schuldzusammenhang des Lebendigen« entlehne ich einem kleinen Text W. Benjamins, den er zu seinen besten zählte: Ders., Schicksal und Charakter, in: Ders., GS II/1, Frankfurt/M. 1991, 175.
- 15 Karpf, Geschichte sehen, 18. Vgl. für das Folgende: C. Schmitt, Die politische Theorie des Mythos (1923), zit. nach Münkler, Politische Mythen, 40: »In der Kraft zum Mythos liegt das Kriterium dafür, ob ein Volk oder eine andere soziale Gruppe eine historische Mission hat und sein historischer Moment gekommen ist. Aus der Tiefe echter Lebensinstinkte, nicht aus einem Rasonnement oder einer Zweckmäßigkeitserwägung, entspringen der große Enthusiasmus, die große moralische Deizision und der große Mythos. In unmittelbarer Intuition schafft eine begeisterte Masse das mythische Bild, das ihre Energie vorwärtstreibt und ihr Kraft zum Martyrium wie den Mut zur Gewaltanwendung gibt. Nur so wird ein Volk oder eine Klasse zum Motor der Weltgeschichte.« Die folgenden Zitate beziehen sich auf diesen Text.
- 16 Auch dies ein Moment des Exodusmotivs, das an *Pesach* Jahr für Jahr in der *Haggada* für die Familie wiederholt wird. Es besteht ein enger Zusammenhang von Mythos und Ritualisierung.
- 17 Karpf, Geschichte sehen, 19.
- 18 H. Cohen, Religion der Vernunft, 283.
- 19 H. Cohen, Ethik, 215.
- 20 A.a.O., 34 (Hervorhebungen im Original).
- 21 Eine ganze Reihe von für die jüdische Tradition wichtigen Details werden einfach weggelassen – wie etwa die Einsetzung des *Passahmahles*.
- 22 Cohen, Ethik, 453.
- 23 https://de.wikipedia.org/wiki/Exodus:_Götter_und_Könige (zuletzt aufgerufen am 28.2.2017).
- 24 Vgl. dazu weiter Peter Körte in der *Frankfurter Allgemeinen Sonntagzeitung* (<http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kino/video-filmkritiken/video-filmkritik-exodus-0-mann-moses-13341392.html> (zuletzt aufgerufen am 6.8.2017): »Sein größtes Problem, schrieb rückblickend Cecil B. DeMille, ... sei die Stimme Gottes gewesen. Ganz so, als sei es demgegenüber ein Kinderspiel, die eine oder andere Stadt zu bauen und zu zerstören, 8000 Komparsen durch die Wüste zu treiben, das Rote Meer sich teilen und Ihn dann Moses auf dem Berg Sinai die Tafeln mit den Zehn Geboten überreichen zu lassen. Und das alles zu einer Zeit, wo computergenerierte Bilder noch nicht mal in den Köpfen der phantasiebegabtesten Science-Fiction-Autoren existierten. Ridley Scott ... scheint dieses Problem eher beiläufig erledigt zu haben. Bei ihm brennt zwar auch der Dornbusch,
- doch statt einer Donnerstimme, welche damals, 1956, angeblich die akustisch verfremdete Stimme von Charlton Heston gewesen sein soll, spricht bei Scott ein Zehnjähriger ... Und statt dann den Text der Zehn Gebote per Blitzstrahl auf die steinernen Tafeln zu schicken, diktiert dieser Kindgott Moses, der die Worte mühsam und unbeholfen in Stein weißeln muss.«
- 25 Vgl. dazu etwa: A. Belliger/D.J. Krieger (Hg.), Ritualtheorien. Ein einführendes Handbuch, Wiesbaden 1998, 15. Auch für G. Simmel ist Gott der »transzendente Ort der Gruppenkräfte« (V. Drehsen, Der Sozialwert der Religion. Aufsätze zur Religionssoziologie [hg.v. Chr. Albrecht, H.M. Dober, B. Weyel], Berlin/New York 2009, 31), der »integrative Fluchtpunkte der Religion (35) als »grundlegender Form gesellschaftlichen Seins, ein unverzichtbares Strukturelement der Gesellschaft, gleichsam eine anthropologische Konstante« (38).
- 26 <https://www.epd-film.de/filmkritiken/exodus-goetter-und-koenige> (zuletzt aufgerufen am 28.7.2017).
- 27 Der Film bietet ein schönes Beispiel für das Freiheitsverständnis Cohens, dem zufolge Freiheit die Bewahrung des Subjekts in der Kontinuität seiner Handlungen meint. Vgl. dazu: A. Poma, Yearning for Form. Hermann Cohen in Postmodernism, in: Ders., Yearning for Form and Other Essays on Hermann Cohen's Thought, Dordrecht 2006, 313-379, 349.
- 28 W. Benjamin, Gesammelte Schriften Bd. II/2, 464f [Der Erzähler].