

REINHOLD ZWICK

Hundert Jahre deutsche Jesusfilme

Unter besonderer Berücksichtigung der Darstellung der jüdischen Gegner Jesu

Der erste Held des narrativen Films war Jesus von Nazareth, und er ist bis heute auch die mit Abstand am häufigsten bearbeitete Figur der Filmgeschichte¹. Die »Passionsfilme« stehen überhaupt am Anfang des Erzählkinos und wurden auf internationaler Ebene zum ersten Erfolgsgenre der »7. Kunst«. Ungeachtet seiner Popularität ist der Jesusfilm ein besonders schwieriges, ja heikles Genre, bei dem etliche Fallstricke lauern und bei dem schon viele große Regisseure gescheitert sind. Wie etwa soll man im Filmmedium mit dem Mysterium der Auferstehung umgehen? Wie mit den Wundern? Wie inszeniert man einen Protagonisten, der nicht nur als »wahrer Mensch«, sondern den Gläubigen auch als »wahrer Gott« gilt? Welcher Zugang ist erfolgversprechender: Eine Historisierung? Eine Aktualisierung? Oder eine Transfiguration? – Ein besonderes Problem ist auch die Darstellung der Juden, vorab der Gegner Jesu im Hohen Rat. Hier droht, dass ein Film anti-jüdischen oder gar antisemitischen Stereotypen zuarbeitet und er die ebenso alte wie verhängnisvolle Stigmatisierung »der« Juden als der Gottesmörder reaktiviert. Oder gelingt ihm eine differenzierte Darstellung der Frage nach der Schuld am Tode Jesu, die gerade auch die (Mit)Verantwortung der römischen Besatzungsmacht deutlich macht? Nachdem im Schatten der Shoah die Darstellung der Juden gerade für Jesusfilme deutscher Provenienz von erheblicher Brisanz ist, wird auf ihr nachfolgend ein besonderes Augenmerk liegen, sofern sie im jeweiligen Film eine Rolle spielt und nicht durch Aktualisierungen oder andere Brechungen, etwa eine Konzentration auf das Motiv der Wiederkunft Christi, umgangen wird. Mit diesem Akzent soll auch dem großen Jubiläum »1700 Jahre Juden in Deutschland«, das 2021 begangen wird, Rechnung getragen werden, zumal das Jahresthema, das der »Deutsche Koordinierungsrat« der »Gesellschaften für christlich-jüdische Zusammenarbeit« für 2021 ausgegeben hat, gerade auch für die Filmkunst von besonderer Relevanz ist: »... zu Eurem Gedächtnis: Visual History«².

Um die Wandlungen in der Judendarstellung vor und nach dem Holocaust kenntlich zu machen, muss die nachfolgende Darstellung bereits mit der Stummfilmzeit einsetzen. Da die Zahl der deutschen Jesusfilme verglichen mit anderen Ländern (v. a. den USA und Italien) sehr überschaubar ist, kann die Entwicklung von den Anfängen bis in die Gegenwart auch im Format des vorliegenden Beitrags nachgezeichnet werden. Neben der Aufmerksamkeit für die Judendarstellung sollen im Folgenden auch andere übergreifende

1 Für einen breit gefächerten Überblick vgl. Peter MALONE, *Screen Jesus. Portrayals of Christ in Television and Film*, Lanham/Toronto/Plymouth, UK 2012.

2 Vgl. <https://www.deutscher-koordinierungsrat.de/node/10955> (Stand: 28.04.2021).

Tendenzen transparent werden. Zu diesen gehört seit der Stummfilmzeit und bis heute eine merkbliche *Distanz zu historisierenden Inszenierungen*, wie diese ansonsten so beliebt sind. Die deutschen Jesusfilme sind demgegenüber durch ein hohes Maß an Stilisierungen und Verfremdungen unterschiedlichster Art charakterisiert, einschließlich satirischer bis religionskritischer Brechungen. Natürlich können dennoch nicht alle Filme dieselbe Aufmerksamkeit erhalten. Die für den Schwerpunkt ›Darstellung der jüdischen Gegner Jesu‹ relevanten Produktionen werden eingehender vorgestellt und kritisch gewürdigt, die anderen nur im Aufriss. Berücksichtigt werden nur die sog. »abendfüllenden« Spielfilme mit Jesus in der oder einer der Hauptrolle(n), wogegen die einschlägigen Kurzfilme weithin ausgeblendet bleiben müssen. Zwecks Profilierung der Entwicklungen im Laufe der 100 Jahre des deutschen Jesusfilms erfolgt die Darstellung in chronologischer Folge und wird von einer systematisierenden Anordnung der Filme (z. B. nach Sub-Genres) abgesehen.

1. Die Stummfilmzeit

Maßgeblichen Einfluss auf die Anfänge des Genres des Jesusfilms übte die weitaus ältere Tradition der Passionsspiele aus, allen voran die 1634 begründete und bereits im 19. Jahrhundert weltberühmte Oberammergauer Passion³. Sie war gerade auch in den Vereinigten Staaten populär geworden: durch religiöse Abende mit Oberammergauer Lichtbildern, welche mit ihren wechselnden ›Einstellungsgrößen‹ und in ihrer Bildinszenierung bereits protofilmisch anmuten⁴. Doch als die frühen Filmproduktions-Gesellschaften schon kurz nach der Erfindung des neuen Mediums in Oberammergau vorstellig wurden und die Gemeinde bedrängten, einer Verfilmung ihres Spiels zuzustimmen, wurden sie beharrlich abgewiesen – und so blieb es bis heute. Also verlegten sich manche Produzenten aufs Fälschen. Der bekannteste und früheste Oberammergau-Fake war die schon 1898 erschienene amerikanische Produktion »Passion Play of Oberammergau« (1898) von Richard G. Hollaman. Der Schwindel flog zwar gleich am Premierenabend auf, aber das tat dem Aufblühen des Jesus-Genres keinen Abbruch.

1.1 »Der Galiläer« (1921) von Dimitri Buchowetzki

Obgleich gerade die deutschsprachige Passionsspieltradition (neben Oberammergau vor allem das böhmische Hörtitz⁵) einen überaus prominenten Platz an der Wiege des Jesusfilms hatte, dauerte es von den ersten öffentlichen Kinovorstellungen im Winter 1895⁶ und vom ersten Jesusfilm, der nur eineinhalb Jahre später, im Sommer 1897,

3 Vgl. Von Oberammergau nach Hollywood. Wege der Darstellung Jesu im Film, hrsg. v. Reinhold Zwick u. Otto Huber, Köln 1999.

4 Vgl. die Bildbeispiele ebd., 178–190.

5 Vgl. Charles Musser, Leidenschaften und das Spiel vom Leiden, in: Zwick/Huber (Hg.), Von Oberammergau nach Hollywood (wie Anm. 3), 29–79, hier: 49–55.

6 Anders als weithin angenommen, waren die Gebrüder Auguste (1862–1954) und Louis Lumière (1864–1948), die am 28.12.1895 in Paris ihre erste öffentliche Filmvorführung veranstaltet hatten, damit nicht die ersten. Diese Ehre gebührt den Brüdern Max (1863–1939) und Emil Skladanowsky (1866–1945), die bereits am 1.11.1895 im Berliner »Wintergarten«-Variété erste Kurzfilme zeigten (vgl.: https://www.deutschlandfunk.de/vor-125-jahren-in-berlin-als-die-brueder-skladanowsky-die.871.de.html?dram:article_id=486714 (Stand: 28.04.2021)). – Ihnen widmete sich Wim Wenders (* 1945) 1995 in seinem biographischen Spielfilm »Die Brüder Skladanowsky«.

entstanden ist⁷, ein Vierteljahrhundert, bis der erste deutsche Jesusfilm veröffentlicht wurde: »Der Galiläer« von Dimitri Buchowetzki (1885–1932)⁸. Dabei handelt es sich um eine Filmbearbeitung eines kurzlebigen Passionsspiels in Freiburg im Breisgau, das sich – wie könnte es anders sein – wieder fälschlich auf den Oberammergauer Text als Spielvorlage berief und in Amerika unter dem Label »Oberammergau« zu vermarkten gesucht wurde. Dem schob allerdings die bayerische Gemeinde mit juristischen Schritten einen Riegel vor. Die Initiatoren der Freiburger Passion waren die Gebrüder Adolf und Georg Faßnacht, die jahrelang mit einer Wanderbühne die Passion Jesu vorgestellt hatten und in Freiburg einen festen Spielort zu etablieren suchten. In der Hoffnung auf zahlreiche Besucher und eine Belebung des nach dem 1. Weltkrieg darniederliegenden Fremdenverkehrs unterstützte die Stadt Freiburg das Unternehmen. Am Stadtrand wurde eine gigantische Freilichtbühne von 200 Metern Breite und 100 Metern Tiefe und mit etwa 3000 Zuschauerplätzen errichtet, die als die größte der Welt beworben wurde. Allein schon die Größe der Anlage wurde aber dem Spiel zum Verhängnis: Die Bühne war zu weit weg, was den Zuschauern erhebliche optische und akustische Probleme bereitete. Und da es keine Überdachung gab, waren sie auch dem Wetter schutzlos ausgesetzt, vor allem der kräftigen oberrheinischen Sonne. Zu diesen Widrigkeiten kamen noch die Getränke- und Imbissbuden mit Alkohollizenz im Eingangsbereich, an denen viele Besucher Anstoß nahmen. Und schließlich kamen auch noch Gerüchte über sexuelle Belästigungen in der Garderobe in Umlauf. Alles zusammen führte zum raschen Kollaps des Spiels nach nur einer Saison. Gleichwohl überlebten die Spiele in Gestalt ihrer Filmbearbeitung durch den Exilrussen Dimitri Buchowetzki, der seinerzeit einen ausgezeichneten Ruf als Regisseur genoss und fast in einem Atemzug mit Ernst Lubitsch (1892–1947) genannt wurde. Buchowetzki ergänzte die Riege der Passionsdarsteller um einige professionelle Filmschauspieler und drehte nicht nur in den Bauten der Freilichtbühne, sondern auch in der näheren Umgebung Freiburgs – alles unter freiem Himmel. Vermutlich war die Verfilmung bei der Etablierung des Passionsspiels und der Einrichtung der Bühne vorgesehen, denn letztere war von Anfang an auf die Lichtanforderungen der Kameras hin konzipiert worden.

Die Filmszenierung weist etliche ansprechende Szenen auf, vor allem jene in der freien Natur. Weithin wurde eine dezidiert *filmische* Umsetzung mit wechselnden Kamerapositionen und -perspektiven angestrebt. Nur ganz selten, etwa bei der Abendmahl-Szene, findet sich die für die ersten Filmpassionen typische Frontalität und Statik eines von einer Position im Zuschauerraum abgefilmten Bühnenstücks. In Kostümen und im Setting bewegt sich »Der Galiläer« durchaus im Modus der Historisierung. Diese wird aber zumindest in zweierlei Hinsicht von markanten *Sti-*

7 Der heute verschollene, in Paris gedrehte Film trug den Titel »La Passion du Christ«, produziert und unter der Regie von »Léar« (Pseudonym für Albert Kirchner [1840–1902]). Zu diesem Film vgl. Carlos FERNANDEZ CUENCA, *Cine religioso. Filmografía crítica*, Valladolid 1960, 45. – Ferner: David J. SHEPHERD, Introduction, in: *The Silents of Jesus in the Cinema (1897–1927)*, (Routledge Studies in Religion and Film, 5), hrsg. v. David J. SHEPHERD, New York/London 2016, 1–14, hier: 3f. – Zu Léar/Kirchner vgl. Richard ABEL, *Encyclopedia of Early Cinema*, London 2005, 518.

8 Eingehend zu diesem Film: Reinhold ZWICK, Oberammergau in Freiburg für Amerika. Dimitri Buchowetzki's DER GALILÄER (1921), in: ZWICK/HUBER (Hrsg.), *Von Oberammergau nach Hollywood* (wie Anm. 3), 135–175 (dort auch alle Belege zu den folgenden Ausführungen). – Ferner: Reinhold ZWICK, »Der Galiläer« (Express-Film, 1921) and »I.N.R.I.« (Neumann-Film, 1923): *The Silence of Jesus in the German Cinema*, in: SHEPHERD (Hrsg.), *The Silents of Jesus* (wie Anm. 7), 211–235.

lisierungen überwölbt⁹. Die eine betrifft die Zeichnung der Hauptfigur. Diese wird von dem Willen regiert, den Christus, den Gottessohn, auf der Leinwand sichtbar zu machen. Dazu wird die Jesusfigur in ihren Bewegungen und Gesten unnatürlich verlangsamt, was Würde und ein ›Nicht-von-dieser-Welt-Sein‹ ausstrahlen soll, tatsächlich aber nur extrem maniert wirkt.

Die andere Stilisierung betrifft die *Inszenierung der Gegner Jesu*. Diese finden sich ausschließlich in der gegen Jesus geschlossenen Phalanx des Hohen Rats, wogegen die Römer keinerlei Interesse an Jesus zeigen. Seine Verurteilung zum Tode ist allein dem Betreiben der jüdischen Autoritäten und ihrem Druck auf Pilatus geschuldet. Mit Blick auf die Darstellung des Hohen Rats bedeutet ›Stilisierung‹ eine krasse Verzerrung der Akteure im Geiste antijüdischer, ja antisemitischer Klischees. Die Hohenpriester erhalten fratzenhafte, hakennasige Gesichter, schiefe Zähne, unordentliches Haar und hörnerartig auslaufende Hauben, die wohl ihre Verbundenheit mit dem Teufel signalisieren sollen.



Abb. 1: Bildnachweis: Katholisches Filmwerk (Frankfurt a. M.)

Und sie agieren so perfide und verschlagen, wie es ihnen die unheilvolle Tradition der antijüdischen Hetze zuschreibt. Diese Verzeichnung ist sicher auch ein Erbe der Passionsspiel-Tradition, und wenn man Buchowetzkis Judendarstellung sieht, begreift man, weshalb jüdische Gemeinden einstmals Passionsspiele in ihren Städten fürchteten, weil sie immer wieder zu pogromartigen Übergriffen gegen die vermeintlichen ›Gottesmörder‹ anspornten. Der ungenierte Antijudaismus von »Der Galiläer« steht natürlich noch nicht unter dem Eindruck der Shoah und war seinerzeit auch keineswegs ein spezifisch deutsches, sondern ein geradezu ubiquitäres Phänomen. Aber es war damals nur wenige Jahre her, dass zahllose jüdische Mitbürger in den Schützengräben des 1. Weltkriegs ihr Leben gelassen hatten. Wer sich eingedenk dessen eine differenziertere, von visuellen und narrativen Denunzierungen befreite Darstellung erhofft hatte, sah sich enttäuscht. Selbiges gilt

⁹ Für eine detaillierte Szenenübersicht des Films vgl. ZWICK, Oberammergau in Freiburg (wie Anm. 8), 160.

auch für die Filmkritiken zu Buchowetzkis Film. »Der Galiläer« stieß zwar auf viel Gegenwind und vielfältige, meist filmkünstlerische Einwände, aber mir ist keine Kritik bekannt, die an der Darstellung des Hohen Rats, der ja ein herausragender Repräsentant des Judentums schlechthin ist, Anstoß genommen hätte. Der Caritas-Verband in Freiburg, den die Filmproduzenten um ideelle Unterstützung bei der Vermarktung des Films gebeten hatten, verweigerte sich dieser, obwohl er das Passionsprojekt anfangs befürwortet hatte. Der Grund dafür war allerdings nicht die eklatant anti-jüdische Tendenz des Films, sondern die aufgrund der zuvor genannten Umstände schlechte öffentliche Meinung von dem Unternehmen, die vom Bühnenstück auch auf dessen Verfilmung übersprang. Auch der Versuch, den Film groß in den Vereinigten Staaten herauszubringen, scheiterte nicht an der Darstellung der jüdischen Gegner Jesu, sondern an der Enthüllung der nur vorgepiegelten Oberammergauer Herkunft. Für die Auswertung im Ausland hatte man nämlich dem »Galiläer« einen Dokumentarfilm über Oberammergau vorgeschaltet, um das Publikum auf den angeblichen Ursprungsort einzustimmen. Als diese Täuschung durch die energisch betriebenen Unterlassungsklagen seitens Oberammergaus publik wurde, geriet auch der eigentliche Jesusfilm in Misskredit.

1.2 »I.N.R.I.« (1923) von Robert Wiene

Nur zwei Jahre nach »Der Galiläer« wurde in Deutschland ein zweiter Anlauf unternommen, mit einem Jesusfilm aus eigener Produktion den Weltmarkt zu erobern¹⁰. Für die Regie zeichnete der durch »Das Kabinett des Dr. Caligari« (1919) berühmt gewordene Robert Wiene (1873–1938) verantwortlich¹¹. Die Hauptrollen wurden mit großen Stars des deutschen Stummfilms besetzt: mit Henny Porten (1890–1960) als Mutter Jesu, Werner Krauss (1884–1959) als Pilatus, Asta Nielsen (1881–1972) als Maria Magdalena, und mit dem seinerzeit überaus erfolgreichen ukrainisch-stämmigen Grigori Chmara (1878–1980)¹² als Jesus. Als werbewirksam war dabei wohl auch gedacht, dass Asta Nielsen, die berühmt-berüchtigte »femme fatale« des deutschen Stummfilms, zu dieser Zeit mit Chmara liiert war und ihre Beziehung die Regenbogen-Gazetten mit immer neuen Aufregern versorgte. »I.N.R.I.« erhielt den Untertitel »Ein Film der Menschlichkeit«, in dem sich die Intention des Produzenten Hans Neumann (1886–1962), der das Unternehmen mit großem Engagement verfolgte, verdichtete. Neumann wollte mit diesem Jesusfilm dazu beitragen, dass Deutschland nach dem 1. Weltkrieg wieder in der Weltöffentlichkeit an moralischer Reputation gewinnt.

10 Ausführlich zu diesem Film: Reinhold ZWICK, »Un film d'humanité«. La figure du Christ dans *I.N.R.I.* (1923) de Robert Wiene, in: *Jésus en représentations. De la Belle Époque à la postmodernité*. Sous la direction d'Alain BOILLAT, Jean KAEMPFFER et Philippe KAENEL, hrsg. v. Nathalie DIETSCHY, Gollion (CH) 2011, 221–246; Reinhold ZWICK, »Der Galiläer« and »I.N.R.I.« (wie Anm. 8), 218–227.230–232.

11 Unterschiedlich lange Fragmente des Films (immer mit tschechischen Zwischentiteln) finden sich auf »Youtube«, darunter auch eine spanisch untertitelte Version. – Hier verwendet wurde eine Arbeitskopie des »Bundesarchiv/Filmarchiv« in Berlin.

12 Grigori Chmara (1893–1970) hatte kurz vor »I.N.R.I.« in der Titelrolle der Dostojewski-Verfilmung »Raskolnikow« (DE 1922/23), ebenfalls unter der Regie von Robert Wiene, reüssiert. Der Kritiker des »Film-Kurier« (Nr. 243, 29.10.1923) attestierte dem Film, trotz mancher kritischer Anmerkungen zum Verfilmungskonzept: »Von diesem Film geht eine bannende Kraft aus, denn die Beseeltheit dieser Darsteller schafft die Atmosphäre, die besondere Dostojewski-Welt, der jeder für immer verfallen ist, der einmal ihren Hauch verspürt.« (Zit. n.: www.filmportal.de/node/32921/material/634394 [Stand: 28.04.2021]).

In der Weihnachtsnummer der »Filmwoche«¹³ aus dem Jahr 1923 meinte der Neumann gewogene Kritiker Paul Ickes (1889–1967): »Die Menschheit steht in innerer Zerrissenheit vor Golgotha und weiß nicht, woran sie sich halten, in welcher Vorstellung sie sich zusammenfinden soll.« Die Antwort des Evangeliums sei eindeutig: »Nicht durch Gewalttat und rohe Kraft errang Jesus den Sieg über seine Widersacher, sondern durch das still-demütige Selbstopfer. Die Umwälzung überfiel die Menschheit nicht mit der Schärfe des Schwertes, sondern mit der Sanftheit der inneren Überzeugung.« Im selben Beitrag ergänzte Hans Neumann zur Intention des Projekts:

»Wir brauchen eine neue Aktion, um die Menschen, die sich durch Kriege, Revolutionen, Gewalttaten und politische Aufwiegelungen verirrt haben, zur wahren Moral der Lehre zurückzuführen; denn nicht die Verhetzung, nicht der Kampf aufs Messer, der Zwist unter den Nationen, die Rivalität der Völker können zum guten Ende führen, – dorthin gelangen wir allein durch die Besinnung auf das Opfer, das jeder einzelne zu bringen hat! Dazu jedoch ist erforderlich, daß wir das Leben Jesu allen Beiwerkes entkleiden, daß wir das Leben und Leiden des Heilandes so sehen, wie unsere Augen heute die Existenz eines hervorragenden Menschen, einer leuchtenden Gestalt zu sehen gewohnt sind. Ein solcher Film soll kein religiöser sein, er hat nur die Aufgabe, an die unzerstörbare Heilsbotschaft und ihren moralischen Inhalt zu erinnern und damit überall zur Einkehr zu mahnen. [...] Wir sind ein im Kriege unterlegenes Volk, ein großer Teil des Auslandes wirft uns Barbarei und Unverträglichkeit vor, wir sind verleumdet! Da hoffe ich, daß der Film »I.N.R.I.« der Welt die Augen darüber öffnet, daß wir den wahren Sinn christlicher Menschlichkeit erfaßt haben: die Unversöhnlichkeit muß aus den Nationen verschwinden, wir haben gemeinsame Menschheitsziele vor uns, wir alle! [...] Am ersten Weihnachtsfeiertag soll er, das ist mein Wunsch, in allen größeren Städten der Welt zur selben Zeit abgerollt werden, in New York und Buenos Aires ebenso wie in Berlin und London, und zu dieser einen selben Stunde soll er einen Appell an das menschliche Fühlen richten: seid menschlich vor allem! Übt nicht Gewalt, weil ihr die Mittel zur Gewalt zur Hand habt, sondern besinnt euch auf das hohe Gebot des Opfers, denn nur durch das Opfer werden wir geläutert und kommen zu dem, was uns vor dem unverständigen Tier auszeichnet: zur Würde!«

Im Gegensatz zu Buchowetzki's Open Air-Inszenierung war »I.N.R.I.« eine reine Studioproduktion, gedreht in einer umfunktionierten riesigen Luftschiffhalle in Staaken bei Berlin. Nicht nur die Studio-Atmosphäre, sondern auch die Bauten, die Kostüme, die stark geschminkten Gesichter und die Darstellerführung verliehen dem Unternehmen eine ausgesprochen theatralische Aura. Diese entsprach ganz offensichtlich der Grundintention Robert Wienes, und sie regierte auch seine ebenfalls 1923, nur zwei Monate vor »I.N.R.I.« uraufgeführte Dostojewski-Bearbeitung »Raskolnikow«. In der Handlung seines Jesusfilms, die den Bogen von der Krippe bis zur Auferstehung spannt¹⁴, zeigen sich innerhalb des artifiziellen Gesamtduktus nochmals zwei Felder, in denen diese grundlegende Stilisierung nochmals zusätzlich intensiviert wird: Wie schon bei Buchowetzki sind dies die Zeichnung Jesu Christi und die seiner Gegner. Anders als sein Vorgänger, der alles auf eine königliche Aura der Christusfigur im Geist der romanischen Kunst abgestellt hatte, bricht Wiene in der Passionshandlung mit der zuvor recht konventionel-

13 Im Archiv des. Vf.s.

14 Für eine detaillierte Szenen-Übersicht vgl. ZWICK, »Der Galiläer« and »I.N.R.I.« (wie Anm. 8), 230–232.

len Darstellung im Nazarener-Stil und inszeniert mit maximal expressivem Gestus eine Art ›gotischen‹ Christus: eine Leidensgestalt mit derart vom Schmerz verzerrtem Antlitz, dass dessen Züge bisweilen ins Wahnsinnige spielen.

Wie in »Der Galiläer« sind es auch in »I.N.R.I.« einzig die Juden unter Führung des Hohen Rats, die voller Ingrimm, ja Hass die Verhaftung und den Tod Jesu betreiben. Bei der Darstellung der Hohenpriester begegnet erneut das ganze Ensemble antijüdischer Stereotypen, sowohl physiognomisch wie in ihrem Agieren. Dies wird auch dadurch akzentuiert, dass die Anhänger Jesu nach Manier der alten Deutschen Meister (wie z. B. Albrecht Dürer [1471–1528] oder Lucas Cranach der Jüngere [1515–1586]) ins Bild gesetzt und dadurch visuell aus dem Judentum herausgenommen werden. Besonders erschreckend ist eine in dieser Form nicht biblisch belegte Szene, in der Jesus nach seiner Verurteilung auf einem öffentlichen Platz sitzt und von einer aufgewühlten, wütenden jüdischen Volksmenge verspottet, bespuckt und mit Ruten geschlagen wird.



Abb. 2: Bildnachweis: Bundesarchiv/Filmarchiv (Berlin)

Einige Frauen aus dem Mob hatten auch die Dornenkrone geflochten, die dann die römischen Soldaten Jesus aufs Haupt drücken. Überraschenderweise gebieten die Römer dem wüsten Treiben keinen Einhalt, obwohl sie am Tod Jesu kein eigenes Interesse gezeigt hatten. Pilatus nimmt beim Prozess zunächst sogar Partei für Jesus, kapituliert dann aber vor dem Anbränden der vom Hohenpriester angestachelten Menge, die Jesu Kreuzigung fordert. Dass auch für Wien allein die Juden die Hinrichtung Jesu zu verantworten haben, unterstreicht auch die in ihrer ›Choreographie‹ sehr stilisierte Golgotha-Szene: Eine große Abteilung festlich gerüsteter römischer Soldaten hat sich in sauberer Aufstellung – im Kontrast zum ›jüdischen Gewimmel‹ – zu einem Ehrenspalier formiert, näherhin zu einer Art Trapez, in dessen oberer, schmalerer Horizontale die drei Kreuze stehen. Als Jesus stirbt, senken die Römer respektvoll ihre Lanzen¹⁵, während gleichzeitig im Tempel der ›Thron‹ des Hohenpriesters und ein großes Relief des Davidsterns zerbrechen.

15 Die Youtube-Fassungen des Films brechen alle schon vor dieser Szene ab.



Abb. 3: Bildnachweis: Bundesarchiv/Filmarchiv (Berlin)

Die markanten Antijudaismen finden Eingang in einen Film, der ein »Film der Menschlichkeit« sein will, der die moralische Reputation Deutschlands aufbessern und ein Plädoyer für Gewaltlosigkeit, Nächsten- und Feindesliebe sein soll! Die denunzierende Darstellung der Juden hielt man hier offensichtlich nicht für dem abträglich.

Trotz des guten Namens von Robert Wiene und trotz der Starbesetzung, des Aufwands bei den Dreharbeiten und des erkennbaren Kunstwillens blieb »I.N.R.I.« der große internationale Erfolg, von dem der Produzent Hans Neumann geträumt hatte, versagt. Zwar lief er tatsächlich, wie erhofft, zu Weihnachten 1923 in einigen Hauptstädten Europas und des amerikanischen Kontinents, aber er fiel bei Kritik und Publikum durch und verschwand bald in der Versenkung bzw. in den Archiven. Der Film ist nur in Fragmenten erhalten¹⁶. Das mit 60 Minuten Spieldauer umfangreichste Material befindet sich im Bundesarchiv/Filmarchiv in Berlin. Würde es mit dem ebenfalls umfangreichen Fragment im Besitz der »Cineteca del Friuli« in Gemona (Italien) kombiniert, dem anderes fehlt, das aber just fast alle der im Berliner Exemplar fehlenden Teile enthält, könnte der Film nahezu vollständig rekonstruiert werden. Das wäre filmhistorisch, kulturgeschichtlich und auch mit Blick auf die Geschichte des Antijudaismus eminent bedeutsam. Dazu müssten freilich erst die für eine Restaurierung erforderlichen finanziellen Mittel bereitgestellt werden.

2. »Pilatus und andere« (1972) von Andrzej Wajda

Nach den Stummfilmen von Buchowetzki und Wiene dauerte es ein halbes Jahrhundert (!), bis wieder in einer deutschen Filmproduktion Jesus in der Hauptrolle zu sehen war, allerdings nicht im Kino, sondern nur im Fernsehen: in der ZDF-Produktion »Pilatus und

¹⁶ Näheres zu den Archivkopien: ZWICK, »Der Galiläer« and »I.N.R.I.« (wie Anm. 8), 230, 232.

Andere. Ein Film für Karfreitag«, gedreht an (west)deutschen Schauplätzen unter der Regie des großen polnischen Filmkünstlers Andrzej Wajda (1926–2016). Über die Gründe der großen Lücke zwischen 1923 und 1972 kann nur spekuliert werden. Vielleicht ließ der Misserfolg der beiden Jesus-Stummfilme deutscher Provenienz das Risiko eines neuen Anlaufs scheuen? Vielleicht überließ man das schwierige Bibel-Genre, das gleichwohl in den 1950er-Jahren in höchster Blüte stand und ein Kassenmagnet sondergleichen war, lieber amerikanischen oder italienischen Studios? Vielleicht wollte man in den Jahren nach der Nazidiktatur, in der Jesusfilme ohnehin undenkbar waren, und nach der Shoah die Evangelien erzählung meiden, um der jetzt historisch enorm aufgeladenen Frage nach der Inszenierung der Juden auszuweichen? Vielleicht passte ein Bibelfilm aber auch einfach nicht in die in großen Umbrüchen befindliche deutsche Kulturlandschaft der sog. »langen Sechziger Jahre«? Eine plane historisierende Inszenierung wäre damals in Deutschland sicher erheblichen Reserven begegnet, wo nicht bespöttelt worden. Und einen Regisseur wie Pier Paolo Pasolini (1922–1975), dem mit »Das erste Evangelium – Matthäus« (1964) ein gleichzeitig »sozialistischer« und »katholischer« Film gelang, gab es in Deutschland nicht. Jedenfalls wagte sich lange Zeit niemand an das schwierige Sujet. Vor dem zeitgeschichtlichen Hintergrund kommt es jedenfalls nicht überraschend, als alle deutschen Jesusfilme nach dem 2. Weltkrieg andere Wege zu beschreiten suchten als die bisweilen zu Unrecht als »Bibelschinken« abgestempelten amerikanischen und (in Europa zuvorderst) italienischen Produktionen.

»Pilatus und andere«, die erste in der Bundesrepublik Deutschland entstandene Film-erzählung über Jesus, überträgt dessen Passion in die Gegenwart, also in das Deutschland der frühen 1970er-Jahre. Neben dem vom ZDF, der für die Produktion verantwortlichen Fernsehanstalt, eingeladenen polnischen Regisseur Andrzej Wajda wirken auch in einigen Hauptrollen polnische Darsteller¹⁷ mit. Obgleich ausschließlich vom ZDF produziert, ist der Film so zugleich ein bemerkenswertes Dokument deutsch-polnischer Kooperation aus der Frühzeit der Aussöhnung zwischen Polen und Deutschland, die mit dem berühmten Kniefall von Willy Brandt (1913–1992) in der Warschauer Ghetto-Gedenkstätte am 7.12.1970 symbolisch ihren Anfang genommen hatte.

Wajdas Film ist eine sehr freie Adaption der Jesus-Pilatus-Handlung in Michail Bulgakows (1892–1940) berühmtem allegorischem Roman »Der Meister und Margarita«¹⁸ (erste Ausgabe 1966). Im selben Jahr wie Wajda, 1972, drehte auch der jugoslawischstämmige Aleksandar Petrovic eine Bearbeitung von Bulgakows Roman (mit einem außergewöhnlichen »hässlichen« Jesus)¹⁹. Und unlängst beeinflusste dieser Roman auch den algerisch-französischen Film »Histoire de Judas« von Rabah Ameur-Zäimeche (* 1966), der bei den Berlinale 2015 den Preis der ökumenischen Jury gewann.

2.1 Kommentierte Synopse des Inhalts

Da »Pilatus und andere« schwer greifbar ist, zumindest was die deutschsprachige Originalfassung anbelangt²⁰, sei er in seiner inhaltlichen Entwicklung etwas genauer nach-

17 Wojciech Pszoniak (Jeshua Ha-Nocri), Jan Kreczmar (Pontius Pilatus), Daniel Olbrychski (Matthäus), Wladyslaw Sheybal (Kaiphäs). Angaben nach: <https://www.filmdienst.de/film/details/31741/pilatus-und-andere-ein-film-fur-karfreitag> (Stand: 28.04.2021).

18 Hier benutzte Ausgabe: Michail BULGAKOW, Der Meister und Margarita, München, vollständige Ausgabe 2014, 2015.

19 Aleksandar PETROVIC, »Der Meister und Margarita« (Jugoslawien/Italien 1972).

20 Es gibt derzeit keine DVD- oder Video-Edition des Films. Grundlage der folgenden Ausführungen ist ein privater Video-Mitschnitt der Ausstrahlung des Films im ZDF am 29.06.1989.

gezeichnet: Den Film eröffnet ein parabelhafter Prolog, der eine Gleisanlage und eine Schafherde zeigt, die in einen Schlachthof trabt. Damit steht der Partitur des Films wie ein Notenschlüssel ein in seiner Symbolik leicht dechiffrierbarer Hinweis auf das Schicksal der Juden im Holocaust voran. Die Erinnerung an die Zeit des Nationalsozialismus wird von Wajda auch später nochmals akzentuiert, indem er Teile des Prozesses gegen Jesus auf dem Nürnberger Reichsparteitag-Gelände gedreht hat. Dies gerät freilich insofern widersprüchlich, als Pilatus, der dort Gericht hält, mit Jesus sympathisiert und auch von keinerlei rassistisch motiviertem Judenhass erfüllt ist. Insofern erschließt sich nicht recht, weshalb Wajda seinen Pilatus das Todesurteil gegen Jesus von der Nürnberger »Führer«-Tribüne sprechen lässt.



Abb. 4: Bildnachweis: Digitalisierter Mitschnitt der Sendung von »Pilatus und andere« im ZDF am 29.06.1989

Nach dem Prolog mit den Schafen beginnt die eigentliche Erzählung mit dem Prozess Jesu vor dem römischen Prokurator und endet mit einem Ausblick auf die erste Zeit nach Jesu Tod. Durch drei Zwischentitel ist der Film in drei große Kapitel von fast gleicher Länge unterteilt. Diese Zwischentitel, die jeweils ein Makrosegment eröffnen, zeigen die Namen »Pilatus«, »Matthäus« und »Judas«, wogegen die ebenfalls zentralen Charaktere Kaiphas und Jesus fehlen.

Als Jeshua Ha-Nozri, wie Jesus sowohl im Roman als auch im Film genannt wird, zu Pilatus gebracht wird, bestreitet er, jemals zu Gewalt oder zur Zerstörung des Tempels aufgerufen zu haben, und er spielt auch den Einzug in Jerusalem zu einem unbedeutenden

– Der Film ist auch auf »Youtube« zu finden: in einer polnisch übersprochenen Fassung, bei der im Hintergrund noch leise der deutsche Originalton hörbar ist: https://www.youtube.com/watch?v=ijC8zAM0_wM (Stand: 28.04.2021).

Ereignis herab. Jesus zufolge kann Levi Matthäus, ein ehemaliger Zuhälter und jetzt sein einziger Jünger, hierfür nicht als ernsthafter Zeuge angesehen werden. Denn in seinem Tagebuch, in dem Matthäus die Taten und Worte Jesu aufzeichnet, verzerrt er immer die Realität. – Es war Judas, ein bezahlter Agent des Hohen Rats, der Jesus denunziert hatte, nachdem er ihn zwei Tage vor der Verhandlung vor einer Spielhalle erstmals kontaktiert hatte. Mit großem Freimut, der in dieser Situation auch als Naivität angesehen werden könnte, wiederholt Jesus vor Pilatus, wie er Judas seine Ideen zum Staat erklärt hatte:

»Ich habe ihm erklärt, dass jede Macht dem Menschen Gewalt zufügt, und dass die Zeit kommen wird, in der es keine Macht mehr gibt, weder eine römische noch eine andere. Und dass alle Menschen in einem Reich der Wahrheit und Gerechtigkeit leben werden.« (00:18:04)²¹

Obgleich Pilatus am Ende das Todesurteil des Hohen Rats über Jesus ratifiziert, hält er ihn für harmlos und unschuldig, will ihn eigentlich freilassen und bietet ihm sogar Schutzhaft in Caesarea an. Der Prokurator setzt darauf, dass bei der Alternative, ob er bei der anstehenden Pascha-Amnestie Barabbas oder Jesus freigeben soll, die Wahl auf Jesus fällt. Doch Kaiphas, der das Votum übermittelt, enttäuscht diese Erwartung und besteht auf der Hinrichtung Jesu. Dies sei der feste und einmütige Wille des Sanhedrins (Hoher Rat). Deshalb setzt er Pilatus – wie im Johannesevangelium – mit dem Hinweis unter Druck, dass es einer Auflehnung gegen den Kaiser gleichkomme, wenn er sich einem Todesurteil gegen den Aufrührer Jesus widersetze (vgl. Joh 19,12). Entmutigt und gegen sein Gewissen verurteilt Pilatus schließlich Jesus zum Kreuzestod.

Beim Weg nach Golgotha steht Jesus, das Kreuz geschultert, auf der Ladefläche eines von einem Traktor gezogenen Anhängers und fährt so durch das werktägliche Frankfurt am Main der Gegenwart. Dabei wird er nicht nur von römischen Soldaten in antiker Rüstung, sondern auch von einer Motorrad-Eskorte der Polizei begleitet. – Matthäus, Jesu einziger Jünger, beobachtet den Zug und würde seinen Meister gerne auf dem Karren erdolchen, um ihn von seinem Leiden zu erlösen. Aber er sieht diese Tat nur vor seinem inneren Auge; in der Realität ist er zu schwach dafür. Der Kreuzweg führt aus der Stadt hinaus zu einer großen Müllkippe, wo Jesus gekreuzigt wird. Matthäus verfolgt weiterhin das Geschehen und betet verzweifelt zu Gott, er möge doch seinen Sohn retten. Wegen Gottes anhaltendem Schweigen, während Jesus Qualen leidet, verfällt der Jünger in heftige Klagen, die sich bis ins Blasphemische steigern. Wieder sieht er sich in einer Vision zu Jesus auf das Kreuz springen und ihn erdolchen. Tatsächlich aber sinkt er in dumpfe Resignation, bereut seine lästerlichen Klagen und führt seine Aufzeichnungen fort. Nach Jesu Tod, der wie in den synoptischen Evangelien (Mk, Mt, Lk) von einer großen Finsternis begleitet ist (vgl. Mk 15,33 parr.), und nachdem die Soldaten dieses seltsame Golgotha auf der Müllkippe verlassen haben, holt Matthäus den toten Jesus vom Kreuz und versteckt seinen Leichnam in einem Steinbruch.

Im Wissen darum, dass Jesus nach seinem Tod als Märtyrer verehrt und so gefährlicher als zu Lebzeiten werden könnte, will Pilatus alle Spuren von ihm vernichtet sehen. Deshalb befiehlt er, Judas zu töten, wogegen er Matthäus zu korrumpieren sucht, indem er ihm eine Bibliothekars-Stelle in seinem Palast in Cäsarea anbietet, wo er auch an seinen Aufzeichnungen über Jesus arbeiten könne, freilich außerhalb der Öffentlichkeit. Denn Pilatus ist weiterhin tief bewegt von seiner Begegnung mit Jesus. Sie hat ihn verändert, und in einer Traumvision sieht er sogar einmal Jesus über das Wasser auf ihn zuschreiten.

21 Die Timecode-Angaben markieren immer den Startpunkt eines Dialogs. – Zit. n. meinem privaten Video-Mitschnitt (s. Anm. 20).

Matthäus akzeptiert zunächst das Stellenangebot und in der vorletzten Einstellung des Films sitzt er in einem stylischen Büro, das mit den bekannten Fetisch-Möbeln ausgestattet ist, die 1969/70 der britische Künstler Allen Jones (*1937) in seiner Serie »Hatstand, Table and Chair« entworfen hatte. Doch Matthäus besinnt sich wieder auf seine Jesusnachfolge: In der letzten Einstellung trägt er ein großes Kreuz neben einer deutschen Autobahn entlang.

2.2 Die Zeichnung des Hohepriesters Kaiphas

Wajdas gesamte Inszenierung ist wegen der permanenten Wechsel bzw. des Neben- und Ineinanders von Aktualisierung und Historisierung von vielen Spannungen und Brüchen zerfurcht. Auch die *Darstellung der Juden* und Wajdas Haltung ihnen gegenüber ist inkonsistent. Einerseits akzentuiert er durch das Intro mit der Schafherde, die zur Schlachtbank geführt wird, und durch die Location »Reichsparteitags-Gelände« die Erinnerung an den Holocaust und bekundet so seine Solidarität mit den Leiden des jüdischen Volkes. Andererseits belastet er bei der ausgedehnten Sequenz über den Prozess gegen Jesus ausschließlich die jüdischen Autoritäten mit der Schuld am Todesurteil und reaktiviert so eine Vorstellung, die von alters her zur Stigmatisierung der Juden als »Gottesmörder« geführt und Antijudaismus und Antisemitismus befeuert hat.

Die Juden kommen in »Pilatus und andere« ausschließlich in Gestalt des Hohenpriesters Kaiphas auf die Bühne der Erzählung; in der langen, dicht am Roman orientierten²² Sequenz über dessen Unterredung mit Pilatus in Sachen »Verurteilung Jesu« (00:20:16–00:26:14). Bei der Fokussierung auf Kaiphas ist zu bedenken, dass aus jüdischer Sicht ein Hoherpriester als Repräsentant des gesamten jüdischen Volkes gilt und eine denunzierende Darstellung seiner dementsprechend einer Schmähung des ganzen Volkes gleichkommt²³. Die Rolle des Kaiphas ist bei Wajda mit einem Darsteller besetzt, dessen hagere Gestalt, scharfe Gesichtszüge und eng beieinander stehende, dunkel blitzende Augen so ins Bild gesetzt werden, dass er schon äußerlich unsympathisch wirken muss.



Abb. 5: Bildnachweis: Digitalisierter Mitschnitt der Sendung von »Pilatus und andere« im ZDF am 29.06.1989

²² Vgl. BULGAKOW, *Der Meister* (wie Anm. 18), 44–50.

²³ Vgl. dazu eingehend die Monographie der jüdischen Neutestamentlerin Adele REINHARTZ, die viele nahe Angehörige in der Shoah verloren hat: *Caiaphas the High Priest (Studies on Personalities of the New Testament)*, Columbia, SC 2011. – Umfassend auch Paula FREDRIKSEN u. Adele REINHARTZ, *Jesus, Judaism, Christian Anti-Judaism. Reading the New Testament after the Holocaust*, Louisville, KY 2002.

Kaiphas' Worte und Gesten verstärken den Eindruck des Verschlagenen und Hinterhältigen. Physiognomisch wie auch in seinem Agieren ordnet sich damit auch dieser Kaiphas in die lange Tradition der antisemitischen Stereotypen ein. Dass das Haupt von Kaiphas nicht wie im Roman mit einer »dunklen Kapuze«²⁴ bedeckt ist, sondern ausgerechnet mit einem Schtreimel, dem typischen Pelzhut der osteuropäischen orthodoxen Juden, die die mit Abstand größte Gruppe unter den Opfern der Shoah waren, intensiviert die merkwürdige Spannung zwischen der Kaiphas-Figur und der projüdischen Haltung, die dem Film durch das Intro und die Nazi-Location eingezeichnet ist.

Wajdas Kaiphas ist von einem tiefen Hass gegen Jesus erfüllt und auch sein Glaube wirkt heuchlerisch, besonders als er einmal theatralisch auf die Knie fällt und seine Gottverbundenheit vorzugaukeln sucht.



Abb. 6a und 6b: Bildnachweis: Digitalisierter Mitschnitt der Sendung von »Pilatus und andere« im ZDF am 29.06.1989

Kaiphas war es auch, der Judas angestiftet hatte, Jesus ausfindig zu machen, mit ihm Kontakt aufzunehmen und ihn an den Hohen Rat zu überliefern. Ebenso bemerkenswert wie bedenklich ist, was Pilatus zu Kaiphas sagt, nachdem er wegen der Drohungen des Hohenpriesters seine Verteidigung Jesu aufgegeben hat: »Du wirst künftig keine Ruhe mehr finden. Du nicht, und auch Dein Volk nicht!« (00:24:09). Und weiter: »Sie werden es bereuen, einen Mann, der nichts als den Frieden verkündet, In den Tod geschickt zu haben« (00:24:56). erinnert die erste Aussage an die Verfluchung des Brudermörders Kain, der wegen seiner Blutschuld von Gott zu ewiger Unrast verurteilt wird (vgl. Gen 4,14), so wirkt der zweite Satz wie eine Drohung, die sich dann in der Geschichte der Judenverfolgung bewahrheiten wird. Für Pilatus findet sie ihren Quellgrund in der Schuld am Tode Jesu.

Natürlich kann man dem entgegenhalten: Was Pilatus im Film sagt, stehe eben in der Vorlage von Bulgakow. Aber es ist hier wie im gesamten Film immer die Entscheidung

24 BULGAKOW, Der Meister (wie Anm. 18), 49.

des Regisseurs, was er von dieser Vorlage übernimmt und was er auslässt. Im Schatten des Holocaust wäre zu erwarten gewesen – zumal in einer Produktion von einer öffentlich-rechtlichen deutschen Fernsehanstalt –, dass der verhängnisvolle Vorwurf des Gottesmordes und der damit verbundenen ›Blutschuld‹ der Juden konsequent vermieden und nicht (nur leicht kaschiert) wieder aufgegriffen wird.

Dass die Rezeption von Bulgakows Roman auch ganz anders gespürt sein kann als bei Wajda, zeigt der bereits erwähnte Spielfilm »Histoire de Judas« (2015). Mit ihm wollte dessen Initiator und Regisseur Rabah Ameur-Zäimeche (* 1966) als Muslim (!) dezidiert gegen die Stigmatisierung des Judas und damit zugleich generell gegen Antisemitismus anarbeiten²⁵. Auch Ameur-Zäimeche greift wiederholt, und oftmals wörtlich auf Bulgakow-Dialoge zurück, aber er wählt seine Zitate so, dass sie nicht mit dem Anliegen, die Juden von der Schuld am Tode Jesu zu entlasten, kollidieren. Bei ihm liegt diese Schuld und auch bereits die Initiative zur Ergreifung Jesu ausschließlich auf Seiten der Römer. Den jüdischen Autoritäten könnte dabei nur vorgeworfen werden, dass sie nicht zugunsten Jesu beim Prokurator interveniert haben. Bei Wajda hingegen wird durch die von ihm zitierten Passagen neben der Kain-Motivik auch der unheilvolle sog. »Blutruf« umschrieben, der sich nur im Matthäusevangelium findet: »Sein Blut komme über uns und unsere Kinder« (Mt 27,25). Dieser Satz kann zwar theologisch durchaus als eigentlich frei von Antijudaismus erklärt werden²⁶, aber faktisch wurde er in seiner Wirkungsgeschichte zu einer der wichtigsten Parolen der Judenfeindschaft: Man verstand ihn dahingehend, dass mit ihm die Juden selbst ihr Todesschicksal auf sich herabgerufen hätten. Deshalb kämpften die jüdischen Interessensverbände in den Vereinigten Staaten so hartnäckig darum, dass dieser Bibelvers aus dem Text der Oberammergauer Passion getilgt wird. Gegen den Widerstand der Traditionalisten, die kein Jota am überkommenen Spieltext verändert sehen wollten, strichen der Spielleiter Christian Stückl und sein Dramaturg Otto Huber bei der grundlegenden Neuinszenierung der Oberammergauer Passion im Jahr 2000 den inkriminierten Vers²⁷. – Das Gegenbeispiel zum Oberammergauer Reformwillen, der sich einer für die jüdischen Belange sehr sensiblen Theologie verdankt, ist Mel Gibsons (* 1956) umstrittener Film »Die Passion Christi« (US 2004). Es passt zur ausgesprochen antijüdischen Haltung dieses Films, dass Gibson demonstrativ den »Blutruf« im Film belassen und nur auf dessen Übersetzung in den Untertiteln verzichtet hat²⁸. Aber natürlich wurde eifrig in der Presse lanciert, dass da, wo die Untertitel pausieren, der »Blutruf« gesprochen wird.

25 Vgl. Rabah AMEUR-ZÄIMECHE, »Director's Note«, in: [Short] Press dossier, hrsg. v. Sarrazink Productions; online unter: <https://medias.unifrance.org/medias/44/47/143148/presse/story-of-judas-presskit-english.pdf> (Stand: 28.04.2021).

26 Bei der Oberammergauer Inszenierung von 1990 wurde der »Blutruf« noch beibehalten und dies durch einen eigens dazu geschriebenen Beitrag des bekannten Neutestamentlers Rudolf Pesch (1936–2011) zu verteidigen gesucht, der in das allen Zuschauern zur Verfügung gestellte Textbuch aufgenommen wurde. Vgl. Rudolf PESCH, »Sein Blut komme über uns und unsere Kinder«. Nachwort, in: Das Oberammergauer Passionsspiel 1990. Textbuch, hrsg. v. der GEMEINDE OBERAMMERGAU, Oberammergau 1990, 111–115.

27 Für diese und viele andere Modifikationen des Spiels im Geist des christlich-jüdischen Dialogs wurde Christian Stückl bei der Eröffnung der »Woche der Brüderlichkeit« 2021 mit der Buber-Rosenzweig-Medaille geehrt: vgl. den Bericht unter: <https://www.katholisch.de/artikel/28992-buber-rosenzweig-medaille-an-passionsspiele-regisseur-stueckl-verliehen> (Stand: 28.04.2021).

28 In Mel Gibsons »Die Passion Christi« sprechen die Juden immer Aramäisch, die Römer Latein, weshalb alle Dialoge untertitelt sind.

2.3 Zur Rezeption des Films

Insgesamt erscheint »Pilatus und andere« in Sachen Judendarstellung sehr zwiespältig: In den Spielszenen durchgreift ihn mit der massiven Entlastung des Pilatus und der Zeichnung von Kaiphas als sinistere Figur ein deutlich antijüdischer Zug, der die positiven Momente des Eingedenkens an den Holocaust nachhaltig schwächt. Es überrascht, dass das sehr problematische Kaiphas-Bild Wajdas seinerzeit beim ZDF durchgehen konnte. Auch nahm keine der mir bekannten Filmbesprechungen daran Anstoß, so viel auch sonst an dem Film kritisiert wurde. Die Hauptzielscheibe der Filmkritiker war stattdessen der Wajdas Inszenierung beherrschende Zusammenprall von antiker und moderner Welt, der Reigen der Anachronismen und die Einflechtung manch rätselhafter Szenen – beispielsweise, dass der gekreuzigte Jesus zwischenzeitlich einmal kurz als Passagier in einem Flugzeug sitzt: So kam es nicht von ungefähr, dass »Pilatus und andere« keine Kinoauswertung erhielt – sehr zum Leidwesen von Andrzej Wajda. Denn der Regisseur selbst hielt diesen Film sogar für einen seiner besten: Als er bei der Berlinale 2006 mit einem ›Goldenen Bären‹ für sein Lebenswerk geehrt wurde und sich zu diesem Anlass einen seiner Filme für eine festliche Wiederaufführung auf dem Festival aussuchen konnte, fiel seine Wahl auf »Pilatus und andere«²⁹. Schon einige Jahre zuvor hatte Wajda seine hohe Wertschätzung dieses Films unterstrichen:

»Von allen Filmen, die ich im Westen gedreht habe, sind aus meiner Sicht zwei besonders gut gemacht. Dies waren zuerst *Danton* [FR/PL/DE 1983] und dann *Pilatus und andere*, den ich unglücklicherweise für das deutsche Fernsehen gedreht habe, für das ZDF. Diese Institution war so ›sozialistisch‹ wie das damalige polnische Kino. Sie konnten das Produkt nicht richtig verwenden. Wenn der Film damals eine Chance in den Kinos gehabt hätte, hätte er meiner Meinung nach ein Erfolg werden können.«³⁰

Trotz Wajdas recht enthusiastischer Selbsteinschätzung war die zeitgenössische Filmkritik, wie gesagt, von seiner Bulgakow-Aktualisierung wenig angetan, ja manche Kritiken waren förmlich vernichtend. Unter dem Titel »Kein Film für Karfreitag« – und damit den Untertitel des Films ins Negative wendend – sprach beispielsweise Walter Jens in seiner Kritik für die Wochenzeitung »DIE ZEIT« abwertend von »kulinarischen Gags« und »Monstrositäten«³¹. Bei all seiner kritischen Schärfe verlor aber selbst Walter Jens kein Wort über die Fragwürdigkeit der Darstellung des Kaiphas und die einseitige Schuldzuweisung für den Tod Jesu allein an die Juden³².

29 Vgl. die Pressemitteilung der Berlinale vom 30.01.2006 unter: https://www.berlinale.de/de/archiv/jahresarchive/2006/08_pressemitteilungen_2006/08_Pressemitteilungen_2006-Detail_2863.html (Stand: 28.04.2021).

30 Zit. n. Bodo FRÜNDE, Mut zum Konflikt mit allen. Gespräch mit dem polnischen Regisseur Andrzej Wajda, in: Süddeutsche Zeitung vom 8./9. Mai 1991, 14.

31 MOMOS [= Walter Jens], Kein Film für Karfreitag, in: DIE ZEIT vom 07.04.1972; online verfügbar unter: <https://www.zeit.de/1972/14/kein-film-fuer-karfreitag> (Stand: 28.04.2021).

32 Beim Ringen der Oberammergauer Spielmacher mit den jüdischen Interessensverbänden war immer der größte und weitreichendste Konfliktpunkt, dass nach Ansicht der jüdischen Vertreter von Jesus keine für das zeitgenössische Judentum todeswürdigen Worte oder Taten bekannt seien, weshalb seine Hinrichtung einzig und allein auf Betreiben der römischen Besatzer erfolgt sein müsse. Im Unterschied zur christlichen Exegese, die auch heute noch von einer Verstrickung zumindest des Hohen Rats in die Verurteilung Jesu ausgeht (v. a. wegen Jesu für die Priesterschaft gefährlicher Kritik am Tempel), beherrscht diese Auffassung auch die jüdische exegetische und historische Forschung. Vgl. pars pro toto immer noch: Chaim COHN, Der Prozess und Tod Jesu aus jüdischer Sicht, Berlin 2017 (engl. Erstausgabe 1971).

3. Erster Zwischengang: Die Skandalfilme der 1980er-Jahre

Nach den erfolgreichen Kämpfen gegen die Filmzensur in den 1960er-Jahren begann das Kino, die Grenzen des Erzähl- und Zeigbaren auszuloten. Ende der 1970er-Jahre eröffnete dann »The Life of Brian« (GB 1979) der englischen Comedy-Gruppe »Monty Python« das Jahrzehnt der Jesus-Skandalfilme. Das bedeutet freilich nicht, dass die dann oftmals als »blasphemisch« zu inkriminieren gesuchten Filme auch tatsächlich einer solchen Absicht und nicht anderen, sogar durchaus theologisch interessanten Motiven entsprangen. Das gilt mit Sicherheit für die ebenso heftig wie zu Unrecht als lästerlich attackierten Filme »Maria und Joseph« (FR/CH 1982) von Jean-Luc Godard (*1930) und »Die letzte Versuchung Christi« (US 1988) von Martin Scorsese (*1942). In den drei skandalträchtigen deutschen Produktionen mit Jesus als zentraler Figur war hingegen stets die Provokation intendiert: Den Auftakt machte Werner Schroeter (1945–2010) mit »Das Liebeskonzil« (1982), der Filmbearbeitung einer Inszenierung von Oskar Panizza (1853–1921) »Himmelstragödie« (Untertitel gleichen Titels aus dem Jahr 1894, für die der Autor wegen Gotteslästerung zu einer Freiheitsstrafe verurteilt wurde. Schroeter übernahm anschließend auch eine Rolle (den »Bischof«) in dem wenig später angelaufenen Film »Das Gespenst« (1982) von Herbert Achternbusch (*1938). Dieses Gespenst ist für den Regisseur nicht nur Jesus, den er selbst karikierend als weltfremden Narren spielt, sondern auch das Christentum als Ganzes. Wie Wajdas Film ist auch die heftige religionskritische Satire Achternbuschs von einem literarischen Werk inspiriert und zitiert dieses teilweise wörtlich: von der Kurzgeschichte »Heute ist Freitag« (1927) von Ernest Hemingway (1891–1961). Doch Achternbusch löst sich stark von der Vorlage und entwickelt eine teilweise in Bild und Dialog sehr anstößige Geschichte, um mit ihr, wie er einmal ironisch sagte, »das Christentum sanft zu verabschieden«, wobei das »sanft« als »besonders unsanft« zu lesen ist.

Für den dritten Film verantwortlich zeichnet der dem Underground- und Experimentalfilm zuzurechnende Michael Brynntrup (*1959). Dieser hatte viele befreundete Filmemacher und Filmkollektive eingeladen, jeweils eine Episode zu einem – wieder ironisch – »Monumentalfilm« über Jesus beizusteuern, der dann 1986 unter dem Titel »Jesus – Der Film« im Programm des »Forum[s] des jungen Films« bei der Berlinale Premiere hatte. Die verbindenden Momente in diesem stilistisch sehr heterogenen Kompilationsfilm sind zum einen, dass durchgängig Brynntrup selbst Jesus spielt, und zum anderen die Ungeuerlichkeit und oftmals polemische Schärfe, mit der der biblischen Überlieferung zu Leibe gerückt wird. Einzig bei Brynntrup spielt kurz auch der Prozess gegen Jesus und damit das Agieren der Hohenpriester eine Rolle, aber wie alle Figuren sind auch diese derart klamaukig gezeichnet, dass sich eine nähere Diskussion erübrigt.

4. »Es wäre gut, daß ein Mensch würde umbracht für das Volk« – Johannes-Passion« (1991) von Hugo Niebeling

Auf eine ernsthafte Auseinandersetzung mit der Jesusgeschichte musste man im deutschen Film nach Wajdas Versuch zwei Jahrzehnte warten: Im Jahr 1991 legte der Theater- und Filmregisseur Hugo Niebeling (1931–2016) eine bemerkenswerte Filmbearbeitung der »Johannes-Passion« von Johann Sebastian Bach (1685–1750) vor – unter dem Titel »Es wäre gut, daß ein Mensch würde umbracht für das Volk – Johannes-Passion«

(DE 1991)³³. Niebeling inszenierte seinen Film hauptsächlich in der grandiosen Architektur des romanischen Doms zu Speyer, ergänzt um einige Szenen, die im Kloster Maulbronn gedreht wurden. Zu den via Playback eingespielten Klängen der berühmten Aufführung der Johannes-Passion von Karl Richter (1926–1981) und dem Münchener Bach-Ensemble aus dem Jahre 1964³⁴ entstand durch Niebelings ausgefeilte Bild- und Lichtregie ein auch visuell eindrucksvoller, komplexer Film, eine Art ›geistliches Musical‹ – eine Synthese aus Musik, Schauspiel und Tanz³⁵. Merkwürdigerweise blieb bislang in der Rezeption des Films die nicht unproblematische Darstellung der jüdischen Gegner Jesu unbeachtet.

4.1 Die Juden im Johannesevangelium

Mit dem Johannesevangelium als Vorlage kam bereits bei Bach jenes Evangelium zum Zuge, das schon lange antijüdischer Tendenzen verdächtigt wird³⁶. Zwar können diese nach dem heutigen Stand der Exegese ›entschärft‹ und plausibilisiert werden³⁷, sie bleiben aber bei einer ›unbefangenen‹ Lektüre des vierten Evangeliums deutlich wahrnehmbar. Entstanden in einer Zeit vertiefter Spannungen zwischen den christlichen Gemeinden und dem Judentum haben die realen Konflikte im biblischen Text deutliche Spuren hinterlassen. Am dichtesten zeigen sich diese in der johanneischen Passionshandlung: Verglichen mit den (älteren) synoptischen Evangelien nach Markus, Matthäus und Lukas wird Pontius Pilatus bei Johannes mit Abstand am stärksten von jeder Schuld am Tod Jesu entlastet, mehr noch: er wird zu dessen Fürsprecher und Anwalt. Pilatus macht mehrere Anläufe, Jesus freizulassen, muss am Ende aber der Agitation und Erpressung seitens ›der Juden‹ nachgeben. Mit der kollektivierenden Bezeichnung ›die Juden‹ ist nach heutiger Auffassung nicht das jüdische Volk als solches gemeint, sondern nur die hohepriesterliche Machtelite, deren Gefolgsleute und der von ihnen aufgehetzte Mob von Jerusalem. Anders als in der historischen Realität, in der Jesus von der römischen Besatzungsmacht als politisch gefährlicher Messiasprätendent angesehen werden musste, hat der Prokurator der johanneischen Erzählung zufolge keinerlei Interesse an einer Strafverfolgung des Pro-

33 Der Film ist verfügbar auf einer DVD von »Kinowelt Home Entertainment« (2009).

34 Die Aufnahme ist u. a. verfügbar in einer CD-Edition der »Deutsche Grammophon«.

35 Einen sehr guten Überblick über die Gestaltung und die innovativen Momente des Films gibt die »Filmdienst«-Kritik von Peter HASENBERG (44. Jg., Nr. 24, 1991, 22f., FD-Nr. 292499). – Für weitere Kritiken und Zeugnisse zu Niebelings Film vgl.: Hugo Niebeling – »Es wäre gut, daß ein Mensch würde umbracht für das Volk«. Programmheft zu den Vorstellungen am 12. u. 29.03.2013, hrsg. v. ZEUGHAUSKINO – DEUTSCHES HISTORISCHES MUSEUM, Redaktion: Helma SCHLEIF (unpaginiert; 10 S.); online verfügbar unter: https://www.dhm.de/fileadmin/medien/relaunch/zeughauskino/Filmblatt_3-12Johannespasion-kurz.pdf (Stand: 28.04.2021).

36 Vgl. einführend: Antijudaismus im Neuen Testament? Exegetische und systematische Beiträge (Abhandlungen zum christlich-jüdischen Dialog, 2), hrsg. v. Martin STÖHR, München 1967; Dagmar HENZE / Claudia JANSSEN / Stefanie MÜLLER, Antijudaismus im Neuen Testament? Grundlagen für die Arbeit mit biblischen Texten, Gütersloh 1997. – Speziell zur Judendarstellung im Johannesevangelium: Reinhold LEISTNER, Antijudaismus im Johannesevangelium? Darstellung des Problems in der neueren Auslegungsgeschichte und Untersuchung der Leidensgeschichte (Theologie und Wirklichkeit), Frankfurt a. M. u. a. 1974; s. auch die jüngste eingehende Verteidigung des Johannesevangeliums gegen den Vorwurf des Antisemitismus: Lars KIERSPEL, The Jews and the World in the Fourth Gospel: Parallelism, Function, and Context (WUNT, 2. Reihe, 220), Tübingen 2019.

37 Vgl. einführend: Ludger SCHENKE, Das Johannesevangelium. Einführung – Text – dramatische Gestalt, Stuttgart / Berlin / Köln 1992 (Kap. 2.2.2 »Die verstockten Gegner«, 52–56).

pheten aus Nazareth, sondern kommt das Todesurteil gegen ihn allein auf die Initiative und das energische Betreiben des Hohen Rats zustande. Immerhin attestiert das Evangelium den Juden dafür ein anderes Motiv als bloßen Hass oder Neid gegenüber Jesus. Es ist die von Niebeling (in der Luther-Übersetzung) zum Filmtitel erhobene Überlegung des Kaiphas, dass es besser wäre, Jesus als Unruhestifter auszuschalten, als dass unter dem Eindruck seines Wirkens ein Volksaufstand gegen Rom losbrechen könnte, der dann für alle Juden verheerende Folgen haben würde, wenn ihn die Römer mit ihrer überlegenen Militärmaschinerie niederwerfen (wie das dann beim jüdischen Aufstand in den Jahren 60–70 n. Chr. tatsächlich der Fall war).

4.2 Die Juden in Niebelings Inszenierung

In Bachs Libretto sind neben dem jüdischen Volk wiederholt auch eigens die Hohenpriester als Stimmträger markiert, selbst wenn ihr Part vom Chor und nicht von einem oder mehreren eigenen Sängern vorgetragen wird. Dies wäre aber für Niebelings Inszenierung Anlass genug gewesen, die Mitglieder des Hohen Rats durch Kostüm und Maske als eigene Gruppe vom Volk abzuheben. Im Unterschied zu anderen Akteuren, die ebenfalls bei Bach keine individuellen Gesangsrollen erhalten, im Film aber als eigenständige Figuren inszeniert werden, ist dies bei den Hohenpriestern nicht der Fall. Vielmehr werden sie von Niebeling mit dem Volk im Kostüm und durch die allen gemeinsamen, sinister wirkende Halbmasken zu einer uniformen Masse verschmolzen. Das Agieren dieser homogenisierten Gruppe, das sich bei Bach nur auf Gesangspartien beschränkt, wird von Niebeling mit großem inszenatorischem Eifer zu wild bewegten »Turba«-Szenen ausgestaltet. Diese beginnen mit der »Ecce Homo«-Szene und reichen bis zu dem Moment, da Pilatus kapituliert und Jesus den Kreuzweg antreten muss. Das von durchwegs jungen Schülerinnen und Schülern der Akademie des Tanzes an der Staatlichen Hochschule für Musik in Heidelberg-Mannheim³⁸ vorgestellte Volk – samt der in dieses eingegliederten und gewissermaßen »unsichtbar« gemachten Priesterschaft – rast, tobt und wütet derart aggressiv gegen Jesus, dass eine geradezu pogromartige Stimmung entsteht. Nachdem sich Pilatus mit Jesus zwischenzeitlich zum Gespräch unter vier Augen zurückgezogen hat, verfällt die Menge in einen ekstatischen Reigentanz, der an die Inszenierung heidnischer Kultfeiern, wie man sie aus Hollywood-Filmen kennt, erinnert³⁹, oder auch an Bilder des enthemmten Tanzes um das Goldene Kalb (vgl. Ex 32)⁴⁰. Als die Meute, anders kann man sie kaum bezeichnen, schließlich auf Pilatus und Jesus einstürmt, können sie die römischen Soldaten nur mit Mühe davon abhalten, gegen den Prokurator und seinen Gefangenen handgreiflich zu werden (Abb. 7a/b). Die fanatisierten, bedrohlich den Richterstuhl des Pilatus umkreisenden »Juden« schwenken Schilder, deren Aufschriften – mit einem an das Hebräische erinnernden Schriftbild –, den Tod Jesu fordern. Sie führen auch eine Strohuppe mit, die an ein Kreuz gebunden ist und so die erhoffte Strafe verbildlicht. Der sitzende Pilatus und Jesus, der mehr wie sein Adjutant denn wie ein Delinquent neben ihm steht, sind wie das ruhige Auge des Wirbelsturms der um sie kreisenden Menge. Schließlich kann sich Pilatus eines besonders dreisten Angreifers, der auf ihn eindringt – der synchron dazu

38 Vgl. ZEUGHAUSKINO (Hg.), Hugo Niebeling (wie Anm. 35), o.S. [1].

39 Vgl. z.B. die nächtliche, orgiastische Kultfeier in King Viders (1894–1982) »Salomon und die Königin von Saba« (US 1959).

40 Vgl. etwa dessen Inszenierung im Bibelfilm-Klassiker »Die zehn Gebote« (US 1956) von Cecil B. De Mille (1881–1959).

laufenden Gesangspassage nach könnte es der Hohepriester sein – nur mehr dadurch erwehren, dass er ihn würgt und von sich stößt (Abb. 8).



Abb. 7a und 7b: Bildnachweis: »Kinowelt Home Entertainment« (2009)



Abb. 8: Bildnachweis: »Kinowelt Home Entertainment« (2009)

4.3 Der »Kobold«

Die gesamte szenische Konkretisierung der Juden vor Pilatus ist von Niebeling an Bachs Passion herangetragen und verschärft das negative Image der Juden weit über die Evangelienzählung und Bachs Libretto hinaus. Besonders fragwürdig ist die Einführung einer beiden Vorlagen fremden Figur in den Film, die Niebeling als »Kobold« bezeichnet. Zu ihr schreibt er in seinen »Vorbemerkungen zur Verfilmung der *Johannespassion* aus dem zweiten Entwurf vom 19.8.1987«⁴¹:

41 Vgl. ZEUGHAUSKINO (Hrsg.), Hugo Niebeling (wie Anm. 35), o.S. [4–7].

»Eine Figur will ich zusätzlich einfügen, die bei jeder Gelegenheit ihr *boshafes Possenspiel* treibt: einen kleinwüchsigen *Kobold*, mit Halbmaske, einem verblichen-bunten Patchwork-kostüm, das an alles: an Arlecchino, Narr, Hans-wurst oder *Beelzebub* erinnern kann. Er öffnet die geifernde Menge nach, gibt ihr Einsätze, treibt sie an, koblolt zwischen die Füße der *tanzenden Meute*, trägt Transparente, zerrt an den Stricken des gebundenen *Jesus*, versucht ihn zu schlagen, kann sich wunderbar vermehren etc.«⁴²

In der späteren Inszenierung besetzt Niebeling diese Figur mit einem Liliputaner, was seine eigene Problematik hat. Er verzichtet zwar auf dessen mysteriöse Vermehrung, zentriert die Anlage der Figur aber gegenüber den pluralen Deutungsvorschlägen des »Entwurfs« auf den »Beelzebub«, also eine Satans-Figur. Der Kobold, der die Juden antreibt, wirkt wie eine szenische Konkretisierung der bekannten und folgenschweren Aussage, die der vierte Evangelist seinem Jesus in den Mund legt, wenn er ihn zu »den Juden« sagen lässt: »Ihr habt den Teufel zum Vater und ihr wollt das tun, wonach es euren Vater verlangt. Er war ein Mörder von Anfang an« (Joh 8,44, Einheitsübersetzung 2016).

Als dämonisches Wesen erträgt der Kobold das gleißende Licht nicht, das Niebelings »Ecce Homo«-Christus umstrahlt, sondern er muss vor ihm seine Augen schützen. In seinem Hass auf Jesus fletscht er gegen ihn die Zähne (Abb. 9a) und agitiert in der »geifernden Menge«, dieser »tanzenden Meute« der Juden, wie sie Niebeling nennt⁴³. Am Ende ihres wilden, hasserfüllten Tanzes vor dem »Ecce homo«-Christus versammeln sich die Juden um den Kobold und heben ihn als ihren Anführer in die Höhe (Abb. 9b). Mit dieser Apotheose des Dämons endet der erste »Rausch des blutgierigen Pöbels«⁴⁴, mit dem sich Niebelings Juden als das gezeigt haben, was sie nach Joh 8,44 sein sollen: als »Kinder des Teufels«. Ohne äußerlich irgendwie abgehoben zu sein, gehen in diesem Pöbel auch die religiösen Autoritäten des Volkes auf, obwohl sie, wie erwähnt, in Bachs Libretto explizit als »Hohepriester« vom Volk abgehoben sind. Kaiphas und der Hohe Rat sind gewissermaßen »verpöbelt« und die diffuse Masse ist von einer dämonischen Macht gelenkt.

Vor dieser dunklen Folie hebt sich der römische Prokurator als Fürsprecher und Streiter für Jesus nochmals strahlender, heldenhafter ab, aber auch Jesus selbst, der unbewegt an der Seite von Pilatus dem Wüten der Juden trotzt.



Abb. 9a und 9b: Bildnachweise: »Kinowelt Home Entertainment« (2009)

42 Ebd., o.S. [5f.] (alle Herv. R. Z.).

43 Ebd., o.S. [6].

44 Ebd., o.S. [5].

4.4 Zu Niebelings Erklärungsversuch

Hugo Niebeling spürte offensichtlich selbst das Problematische seiner Judendarstellung und suchte diese zu rechtfertigen:

»Der Pöbel, »die Juden«, das sind wir alle – die gläubige, christliche Gemeinde, das sind wir alle. Und eins wandelt sich jäh, janusköpfig, ins andere. Läuterung und Auflösung der fatalen Gegensätze kann nur der optisch-akustische Prozess bewirken.«⁴⁵

Damit macht es sich Niebeling allerdings zu einfach: Es gibt in der Bachschen Johannespassion keinen Umschwung des Volkes dahingehend, dass sich das Volk von Jesus abgewandt hätte, etwa aus Enttäuschung über das Ausbleiben eines Aufstands im Zuge der sog. Tempelaustreibung. Da die Johannespassion Bachs mit der Gefangennahme Jesu einsetzt⁴⁶, ist diese mögliche Wende in der Volksstimmung nicht mehr im Horizont. Und Niebelings Inszenierung entbehrt aller Momente, die eine Rezeption in Richtung der von ihm behaupteten Identifikation befördern könnten. Weshalb sollten sich die Zuschauer mit diesem Pöbel im Blutrausch identifizieren? Alles in der Inszenierung ist vielmehr auf eine innerliche *Distanzierung* von dieser »Meute« angelegt. Deshalb muss Niebeling widersprochen werden, wenn er seinem eben zitierten Rechtfertigungsversuch selbstbewusst oder, so man will, mit Eigenlob, voranschickt, er habe für das Problem der Judendarstellung eine »einfache, angemessene Lösung« gefunden. Tatsächlich ist das genaue Gegenteil der Fall: Statt die zu Bachs Zeiten noch unhinterfragten antijüdischen Züge des Johannesevangeliums durch seine Inszenierung abzumildern, hat sie Niebeling noch zusätzlich und vehement angescharft. Bei allen künstlerisch bemerkenswerten Qualitäten seiner Bach-Bearbeitung fällt über diese doch in Sachen »Judendarstellung« ein merklicher Schatten. Befremdlich ist, dass daran in der deutschsprachigen Rezeption des Films, soweit ich sehe, niemand Anstoß genommen hat. Und bis heute läuft der Film »unbehelligt« im österlichen Fernsehprogramm oder, wie in Münster, jedes Jahr in der Karwoche im Kino. Erinnert man sich, wie heftig in den USA zwei Jahrzehnte vor Niebeling die Proteste der jüdischen Organisationen gegen die Judendarstellung in Norman Jewisons (*1926) Verfilmung von »Jesus Christ Superstar« (US 1972), vorab gegen die denunzierende Verzeichnung der Hohenpriester waren⁴⁷, kann man sich vorstellen, dass jenseits des Atlantiks diesbezüglich auch über Niebelings Film ein Sturm der Entrüstung herein gebrochen wäre, wenn dieser dort in die Kinos gekommen wäre⁴⁸.

5. Zweiter Zwischengang: Die Wiederkunft Christi

Nach Hugo Niebelings »Johannes-Passion« löste sich der deutsche Film für geraume Zeit vom Plot der biblischen Jesuserzählung und wandte sich mit zwei Spielfilmen und einigen Kurzfilmen dem mit Fjodor M. Dostojewskis (1821–1881) »Der Großinquisitor«

45 Ebd., o.S. [6] (Herv. R. Z.).

46 Vgl. das Libretto der Johannes-Passion unter: <http://opera.stanford.edu/iu/bachlib/BWV245.HTM> (Stand: 28.04.2021).

47 Vgl. Reinhold Zwick, Antijüdische Tendenzen im Jesusfilm, in: ComSoc 30, 1997, 227–246, hier: 241f.

48 Unter »Release Dates« verzeichnet die enzyklopädische »InternetMovieDataBase« (IMDB) einzig eine deutsche Kino-Erstaufführung. Es gab folglich keine Kinoauswertung in einem anderen europäischen Land. Vgl. https://www.imdb.com/title/tt0342342/releaseinfo?ref_=ttfc_sa_1 (Stand: 28.04.2021).

berühmt gewordenen Sujet der Wiederkunft Christi zu. Den Anfang machte der Autorenfilmer Rudolf Thome (* 1939) mit seinem Low Budget-Spielfilm »Das Geheimnis« (DE 1994): Die junge, lebenslustige Jüdin Lydia zieht sich für eine Zeit der Besinnung und inneren Einkehr auf einen Bauernhof in der Uckermark zurück. Eines Abends klopft ein Unbekannter mittleren Alters in moderner Alltagskleidung, aber mit einem großen Holzkreuz auf der Schulter an Lydias Tür und stellt sich als Jesus vor. Das Kreuz habe er zur Identifizierung und Beglaubigung getragen. Lydia meint, bei ihr als Jüdin sei er an der falschen Adresse, und sie sei auch nicht gläubig, aber dennoch verwirrt sie der Fremde zunehmend. Jesus erklärt ihr, dass er gekommen sei, um ihr das »Geheimnis des Universums« zu offenbaren. Während der gemeinsamen Nacht, bei der es auch zu einer intimen Begegnung kommt – in der Spur der metaphorischen sexuellen Handlungen des geheimnisvollen göttlichen Gastes in Pier Paolo Pasolinis »Teorema« (IT 1968) – enthüllt Jesus das angekündigte Geheimnis als »die Liebe«. Am Morgen ist er unerklärlicherweise verschwunden und lässt Lydia verändert zurück. Was der katholisch sozialisierte Thome im leichten, entspannten Ton einer Sommerkomödie erzählt, ist in keinem Moment satirisch oder gar lästerlich gemeint⁴⁹. Sein Film will vielmehr eine ernsthafte Anregung sein, sich mit der bleibenden Bedeutung Jesu und der Frage nach dem Sinn und Ziel des Lebens in den Grundkoordinaten der Botschaft Jesu auseinanderzusetzen.

Eine ganz ähnliche Motivation durchgreift auch fast zwanzig Jahre später die in den deutschen Kinos überaus erfolgreiche Komödie »Jesus liebt mich« (DE 2012)⁵⁰, bei der Florian David Fitz (* 1974) nicht nur für das Drehbuch (nach dem gleichnamigen Bestseller-Roman von David Safier [* 1966]) und die Regie verantwortlich zeichnet, sondern auch selbst Jesus spielt: In unseren Tagen kehrt Jesus in einer norddeutschen Kleinstadt auf die Erde zurück, um dort exemplarisch zu prüfen, wie es um den Glauben der Menschen bestellt ist. Bei negativem Befund soll er die endzeitlichen Wehen in Gang setzen. Doch eine junge Frau, die sich in ihn verliebt, setzt alles daran, ihn davon zu überzeugen, dass seine Botschaft immer noch wirkmächtig ist, um so die Apokalypse abzuwenden. Zwar muss sie am Ende auf ihren Geliebten verzichten, da dieser in den Himmel zurückkehrt, aber sie hat für die Menschheit einen unbefristeten Aufschub des Endgerichts erwirkt. Mit diesem Grundplot erinnern der Roman (Erstveröffentlichung 2008) und seine Filmbearbeitung sehr an den älteren deutschen Kurzfilm »Mensch Jesus« von Cornelius Meckseper (DE 1999), in dem Jesus allerdings auf der Erde bleibt, um sein neues Erdenleben mit einer jungen Frau zu teilen, mit der er am Ende auch ein Kind bekommt. Hier waren Safier und Fitz vorsichtiger, aber »Jesus liebt mich« packt doch auf originelle und anregende Weise viele große Themen an, etwa: Wie ist das Verhältnis von Gottvater und Sohn zu denken? Wie steht es angesichts der Menschwerdung Jesu mit seiner Sexualität? Wie soll sein Wunderwirken verstanden werden? – Mit Recht hat Florian David Fitz seinen Film gerne mit dem Trojanischen Pferd verglichen: Im Bauch der Komödie seien viele ernsthafte Fragen verborgen.

6. »Jesus Cries« (2016) von Brigitte Maria Mayer

Da es sich bei den Filmen von Thome und Fitz um in unserer Gegenwart angesiedelte Parodie-Erzählungen handelt, spielt die Frage nach der Darstellung des jüdischen Volkes

49 Vgl. zum Folgenden das Interview mit Rudolf Thome, das als »Extra« der DVD des Films in der »Zweitausendeins Edition« (2012) beigegeben ist.

50 Verfügbar auf einer DVD von »Warner Home Video« (2013).

und seiner religiösen Eliten keine Rolle. Es ist zwar sicher kein Zufall, sondern ein Zeichen der Ursprungs-Verbundenheit von Juden und Christen im Glauben, dass Jesus bei Thome ausgerechnet bei einer Jüdin einkehrt und so implizit zeigt, dass ihr Volk nicht mit Schuld behaftet ist. Aber die Konflikte Jesu mit den jüdischen Autoritäten, sein Prozess und Tod und die Frage nach der Verantwortung hierfür bleiben hier wie auch bei Florian David Fitz außen vor.

Dies ändert sich erst mit der nächsten und immer noch jüngsten Annäherung an Jesus im deutschen Film, indem dieser wieder die biblische Passionshandlung aufgreift und sie innovativ umsetzt: mit »Jesus Cries« (DE 2015).⁵¹ Die Fotografin Brigitte Maria Mayer (* 1965) übersetzt in diesem ihren ersten, durch Crowdfunding und aus eigenen Mitteln realisierten Spielfilm die Passionshandlung in unsere (leicht in die Zukunft verschobene) Gegenwart. Der in Berlin gedrehte und mit Dokumentaraufnahmen von bürgerkriegsähnlichen Unruhen in Istanbul und Brasilien durchsetzte Film erzählt die Geschichte Jesu (Sabin Tambrea [* 1984]) als die Geschichte eines obzwar gewaltlosen, aber doch sehr kämpferischen Revolutionärs, der vom herrschenden System zu Tode gebracht wird. Der Repräsentant und zentrale Agent dieses Systems ist Kaiphas, wogegen Pilatus und die römische Besatzungsmacht kein »modernes« Gegenstück haben. Mayers Kaiphas ist allerdings nicht als Jude inszeniert: Der deutsche Schauspieler Christian Sengewald (* 1977) wirkt in seinem hellen Sommeranzug mit Kollar äußerlich wie ein junger christlicher Priester (Abb. 10), agiert aber eher wie ein Scientology-Oberer, der keine Abweichung von seiner »reinen« Lehre duldet. Insofern repräsentiert dieser Kaiphas nicht wie der Hohepriester in biblischen Zeiten oder in herkömmlichen Jesusfilmen das Judentum, sondern steht für eine sich religiös verbrämende Instanz, die unumschränkte Macht beansprucht und auch durchsetzt. Dass sich diese Macht auch als ökonomische Herrschaft verstehen lässt, verdeutlicht der Hohe Rat: Dessen Mitglieder (unter ihnen auch eine Frau) scheinen bei Mayer direkt von einem Stehempfang des oberen Managements zu einem »Meeting« in Sachen Jesus zusammengekommen zu sein (Abb. 11).



Abb. 10: Bildnachweis: »Amazon Prime Video«
(mit freundl. Genehmigung von Brigitte Maria Mayer)

51 Nach seiner Uraufführung 2015 beim Filmfestival von Bogotá und der deutschen Erstaufführung im Berliner Volkstheater fand sich leider kein Verleih für den Film. Er war hierzulande geraume Zeit nur in Sondervorstellungen in Kinos zu sehen, ist aber inzwischen auf »Amazon Prime Video« verfügbar.



Abb. 11: Bildnachweis: »Amazon Prime Video«
(mit freundl. Genehmigung von Brigitte Maria Mayer)

Insofern könnte man vielleicht monieren, dass auch im Zuge dieser Neudeutung immer noch auf den Rollennamen ›Kaiphas‹ zurückgegriffen wird. Doch diese Referenz an die Dramaturgie der Evangelien, die eben Kaiphas als Haupt-Antagonisten Jesu etabliert, ist überformt von einem nachdrücklich ins Strukturelle zielenden, konkrete Religionen transzendierenden Nachdenken über Fragen von Ideologie, Macht und Gewalt. In diese Reflexion ordnen sich auch andere Aktualisierungen ein, etwa die Inszenierung der Geißelung als Folterszenario mit deutlichen Anspielungen an das Foltergefängnis Abu Ghraib. So wird die Jesusgeschichte bei Mayer zum Forum der Auseinandersetzung mit gegenwärtigen und überzeitlichen Fragen, ohne dass dabei aber die religiösen Dimensionen suspendiert wären.

Interessanter Weise verbindet sich gerade in der Anlage der Kaiphas-Figur der jüngste Film wieder mit Oberammergau. Allerdings nicht dem Oberammergau aus der Zeit, da im Kino die Bilder laufen lernten, sondern mit der Oberammergauer Passion seit der grundlegenden Neubearbeitung durch Christian Stückl und Otto Huber in den Jahren 2000 und 2010. Die bestechenden Photographien für die offiziellen Bildbände zu diesen beiden Inszenierungen hatte Brigitte Maria Mayer geschaffen. Und die Kaiphas-Darstellung in der Passion 2010 könnte zumindest untergründig auf ihre Inszenierung ausgestrahlt haben. Denn damals ließ Stückl Kaiphas bei seinem ersten Auftritt auf einer Sänfte auf die Bühne tragen – ähnlich wie man früher den Papst auf seiner Sedia trug. Und dieser Kaiphas war auch komplett weiß gewandet, entsprechend der päpstlichen Kleiderordnung. Damit sollte der Hohepriester nicht länger als klassischer Repräsentant des Judentums vorgestellt werden, sondern – wie dann auch Mayers Hoherpriester – als Symbolgestalt struktureller religiöser Macht. An dieser Deutung nahmen selbst sehr kritische Juden keinen Anstoß, wie ich dies persönlich erleben konnte, als ich mit der engagierten, für Antijudaismen sehr sensiblen jüdischen Exegetin Adele Reinhartz (* 1953) eine Vorstellung der Passion 2010 besuchte.

7. Zusammenfassung

In der inzwischen 125-jährigen Geschichte des Films entstanden ganze zehn lange deutsche Spielfilme mit Jesus in der oder einer der Hauptrolle(n), davon zwei in der Stummfilmzeit. Keiner dieser Filme folgt dem ›klassischen‹ historisierenden Modus der Inszenierung, für den etwa Franco Zeffirellis (1923–2019) großer Fernsehvierteiler »Jesus von Nazareth« (GB/IT 1976) oder, um ein Beispiel aus jüngster Zeit zu nennen, »Maria Magdalena« (US/GB 2018) von Garth Davies (*1974) stehen. Die Historisierung überließ man in Deutschland zumindest in Sachen der Evangelienbearbeitung den auf Bibel- und Antik-Epen spezialisierten Studios in Hollywood oder in Cinecittà bei Rom. Über die Gründe dieser Zurückhaltung kann nur spekuliert werden: War man gegenüber den immer sehr aufwändigen Historisierungen vorsichtig, weil die beiden Großproduktionen der Stummfilmzeit, »Der Galiläer« und »I.N.R.I.«, kommerziell desaströs waren und dies lange, wohl auch über den 2. Weltkrieg hinaus nachwirkte? Rechnete man damit, dass deutsche Produktionen ohnehin hinter den sehr erfolgreichen Bibeleyen aus den USA und aus Italien zurückbleiben würden und sich auf dem internationalen Markt, der für die Rentabilität entscheidend war, nicht durchsetzen konnten? Oder hielt man das deutsche Publikum für zu ›aufgeklärt‹, und von vorneherein reserviert gegen Produktionen, die schnell als ›Bibelschinken‹ abgestempelt werden konnten? Offensichtlich gab es jedenfalls in Deutschland keine Filmemacher wie Pier Paolo Pasolini oder Roberto Rossellini (1906–1977) (»Der Messias«, IT/FR 1975), die sich für das Evangelium interessierten und denen auch in einem behutsam historisierenden Modus Filme gelangen, die die Gegenwartsbedeutung des Evangeliums erschlossen. Vielleicht aber wollte man, wie oben schon bemerkt, auch deshalb einer Historisierung ausweichen, weil man sich dann unweigerlich zur Frage der Schuld am Tod Jesu hätte positionieren müssen und dies vor dem Hintergrund der Shoah hierzulande ein besonders belastetes Thema war. Andererseits hat Oberammergau mit der Neuinszenierung im Jahre 2000 bewiesen, dass man die Passion ohne antijüdische Schlagseite inszenieren kann.

Möglichkeiten für einen tragfähigen historisierenden Zugang im Film hätte es also sicher auch in Deutschland gegeben, aber man wählte von Anbeginn an andere Strategien der filmischen Bearbeitung des biblischen Stoffes. Das begann bereits in der Stummfilmzeit: Dimitri Buchowetzki (»Der Galiläer«) setzte auf eine ausgeprägte Stilisierung, zuvorderst um mit dieser die Göttlichkeit Jesu irgendwie ins Bild zu bringen, Robert Wiene (»I.N.R.I.«) hingegen vertraute auf die Aura einer kunstfertigen Studioproduktion und eine forcierte Expressivität in Bildkomposition und Darstellerführung. Seit der späten Rückkehr der Jesusfigur in deutsche Filmproduktionen nach einer fast ein halbes Jahrhundert (nach »I.N.R.I.« aus dem Jahre 1923) währenden Unterbrechung, war das beliebteste Inszenierungs-Verfahren das der Aktualisierung, d. h. einer umfassenden (»Jesus Cries«) oder partiellen (»Pilatus und andere«) Transposition der Jesusgeschichte in die jeweilige Gegenwart und Wirklichkeit Deutschlands. Wiederholt wurden daneben auch Plots entwickelt, die auf der Idee der Wiederkunft Christi in unseren Tagen aufbauen. Damit kann die Bindung an die biblische Narration stark gelockert werden und es eröffnen sich für das imaginative Nachdenken über die heutige Bedeutung Jesu Christi große freie Räume. Dies machte auch spielerische Experimente und Humorvolles möglich, und es ist nicht überraschend, dass alle Filme, die in der Idee der Parusie gründen, Komödien sind, sowohl die Langfilme (»Das Geheimnis« und »Jesus liebt mich«) als auch die Kurzfilme

(»Mensch Jesus« und »Wunderbare Tage«⁵²). Der unverkrampfte, deshalb aber keineswegs seichte Komödien-Modus stieß zumindest in einem Fall, bei »Jesus liebt mich«, auf großen Publikumszuspruch und ließ diesen Film zum erfolgreichsten deutschen Jesusfilm überhaupt werden⁵³. Komödien sind auch die religionskritischen, provokativen bis »blasphemischen« Filme von Werner Schroeter, Herbert Achternbusch und Michael Bryntrup. Sie erreichten aber allesamt nur ein kleines Nischenpublikum, ungeachtet der – so im Falle Achternbuschs – großen medialen Aufmerksamkeit und der meist werbewirksamen Rufe nach Zensur, Verboten oder Rückzahlung von Fördergeldern. In den anstößigen Filmen der 1980er-Jahre verdichtet sich in besonderer Schärfe ein Moment, das alle deutschen Jesusfilme nach dem 2. Weltkrieg kennzeichnet: Anders als in den beiden Stummfilmen geht es den Filmen nach ihnen nicht mehr um Erbauung und die filmische Reaktivierung einer überkommenen Hoheitschristologie, sondern um die Befragung der traditionellen, oftmals klischeehaften, ja kitschverdächtigen Jesusbilder und um die Erkundung der Gegenwartsbedeutung des Mannes aus Nazareth und seiner Botschaft.

Von besonderer Brisanz gerade für das deutsche Kino war und ist immer die Darstellung der Juden, vorab der jüdischen Gegner Jesu. Frönte man in den beiden Stummfilmen, die noch vor dem Aufstieg des Nationalsozialismus entstanden sind, ganz ungeniert einem heftigen Antijudaismus, der wiederholt sogar antisemitische, rassistische Züge annahm (was freilich seinerzeit ein internationales Phänomen war), so wurden die Darstellungen im Schatten der Shoah in dieser Hinsicht deutlich zurückhaltender. Frei von problematischen Zügen waren aber längst nicht alle Produktionen, wie an den Filmen von Andrzej Wajda und Hugo Niebeling aufzuweisen gesucht wurde. »Pilatus und andere« und Niebelings Filmbearbeitung der Bachschen »Johannes-Passion« lassen jenes Höchstmaß an Sensibilität vermissen, das (zuma! in deutschen Produktionen) gefordert ist, wenn es um die Zuteilung der Schuld am Tode Jesu geht. Mit ihrer forcierten Nobilitierung von Pontius Pilatus und ihrer monokausalen Belastung der Juden mit dieser Schuld bleiben Wajda und Niebeling in jener unseligen Deutungsspur, die für die Juden, für unsere älteren Brüder und Schwestern im Glauben, so verhängnisvoll gewesen ist. Auch wenn sie dies wohl nicht intendierte, sondern es schlichtweg an der notwendigen Sensibilität fehlte: Dass eine Inszenierung wie die von Niebeling die bereits in ihrer Vorlage eingezeichneten Antijudaismen sogar noch anscharft, statt sie herunter zu modulieren, und dass dies in der deutschen Filmkritik unbeanstandet durchging, muss sehr nachdenklich stimmen. Hier hätte man durchaus auch erwarten können, dass sich gerade die an sich so verdienstvolle Filmarbeit der beiden großen christlichen Kirchen Deutschlands zum engagierten Anwalt des Volkes und seiner religiösen Autoritäten macht, dem auch Jesus angehört hat.

52 Regie: Matthias Kiefersauer, 2002; im Programm des »Katholischen Filmwerks« (Frankfurt a. M.).

53 Der Film hatte bei seiner Kinoauswertung in Deutschland und Österreich ca. 750.000 Zuschauer. Vgl.: <http://insidekino.de/DJahr/D2012.htm>; sowie: https://www.boxofficemojo.com/title/tt1920976/?ref_=bo_se_r_1 (beide zuletzt abgerufen am 28.04.2021).