

Natalie Fritz, Marie-Therese Mäder, Daria Pezzoli-Olgiati,
Baldassare Scolari

Leid-Bilder

Eine interdisziplinäre Perspektive auf die Passionsgeschichte in der Kultur

Non è difficile prevedere per questo mio racconto dei giudizi interessanti, ambigui, scandalizzati. Ebbene, io voglio qui dichiarare che, comunque si prenda «La ricotta», la Storia della Passione – che indirettamente «La ricotta» rievoca – è per me la più grande che sia mai accaduta, e i Testi che la raccontano i più sublimi che siano mai stati scritti. Pier Paolo Pasolini¹

Die Passionsgeschichte wird seit mehr als 20 Jahrhunderten erzählt und in vielen Formen und Variationen weitergegeben. Sie bildet die konstante Grundlage der sich durch Zeiten und Kulturen verbreiteten Traditionen und Gemeinschaften, die unter dem allgemeinen Stichwort «Christentum» subsumiert werden. Die Passion wird nicht nur in christlichen Gemeinden erzählt, sondern in vielen gesellschaftlichen Bereichen aufgenommen, adaptiert, kritisiert, verfremdet und auf vielfältige Weisen weitergegeben.

Im Hinblick auf diese außerordentlich produktive Tradierungsgeschichte² ist bereits der Vergleich zwischen Passionsgeschichten der kanonischen

- 1 «Es ist nicht schwierig für diese meine Erzählung interessante, ambivalente, empörte Urteile vorherzusehen. Hiermit möchte ich nun bekunden, dass, egal wie man «La ricotta» rezipiert, die Geschichte der Passion – an die «La ricotta» indirekt erinnert – für mich die großartigste ist, die sich je ereignet hat, und die Texte, die sie erzählen, die erhabensten sind, die je geschrieben wurden.» Vorspann zu LA RICOTTA (DER WEICHKÄSE, Pier Paolo Pasolini, IT/FR 1962), Übersetzung der Autoren.
- 2 Zum Begriff von Tradition als dynamischer Tradierungsprozess vgl. z. B. Danièle Hervieu-Léger. *La religion pour mémoire*. Paris: du Cerf 1993; Bernd Auerochs, *Tradition als Grundlage und kulturelle Präfiguration von Erfahrung*, in: Friedrich Jäger / Burkhard Liebsch (Hg.), *Handbuch der Kulturwissenschaft*, Bd. 1, Stuttgart / Weimar: Metzler 2004, 24–37; Michel Despland, *Tradition*, in: Steven Engler / Gregory P. Grieve (Hg.), *Historicizing «Tradition» in the Study of Religion*, Berlin / New York: Walter de Gruyter 2005, 19–32.

Evangelien weiterführend. Jede der vier Narrationen erzählt die Passion aus einer eigenen, spezifischen Perspektive, mit unterschiedlichen Akzentuierungen, theologischen Absichten und emotionalen Identifikationsmöglichkeiten. Die Figuren variieren und die Hauptgestalt Jesus wird mit zum Teil erheblich divergierenden Merkmalen beschrieben. So präsentieren ihn die Evangelien nach Markus und Matthäus verzweifelt und verlassen; kurz bevor Jesus stirbt, rezitiert er aus Psalm 22 in seiner Muttersprache.³ Im lukanischen Werk wird ihm Psalm 31 in den Mund gelegt und den Adressaten und Adressatinnen ein griechisch sprechender Jesus präsentiert, der mit dem Vater versöhnt ist.⁴ Die johanneische Jesus-Figur fügt sich in einen göttlichen Plan und stirbt so, wie es vorgesehen war: «Es ist vollbracht!»⁵

Bereits diese Quellen, die am Beginn der langen und vielfältigen Produktion von Passionsgeschichten stehen und diesbezüglich die wohl einflussreichsten Narrationen darstellen, erzählen den Leidensweg und den Tod Jesu auf unterschiedliche Art. Jedes Evangelium geht einen eigenen Weg und so gibt der neutestamentliche Kanon das fundamentale Ereignis in vier Artikulationen wieder.⁶

Diese narrative Vielfalt, mit der das Wesentliche wiedergegeben wird, scheint darauf hinzuweisen, dass zwischen dem Historischen und dem Erzählten eine grundlegende, nicht zu überwindende Differenz besteht. Die unendliche Sammlung an Varianten, die sich aus dieser Spannung entfaltet hat, kann – retrospektiv betrachtet – als Fundus für unterschiedliche, sich nicht zwingend ausschließende Möglichkeiten betrachtet werden. Sind die unzähligen Fassungen der Passionserzählungen jeweils den Aktualisierungen und damit den Anpassungen an Weltbilder, Fragen und Bedürfnisse der jeweiligen Rezipierenden geschuldet? Oder ging und geht es darum, die unüberwindbare Differenz zwischen Ereignis und Erzählen zu erklären, diese Leerstelle zu besetzen, die Lücke zu füllen?

3 Mt 27,46 nimmt Psalm 22,2 auf: «Um die neunte Stunde aber schrie Jesus mit lauter Stimme: *Eli, Eli, lerna sabachtani!*, das heißt mein Gott, mein Gott, warum hast du mich verlassen!» Auch Mk 15,34 verweist auf diese Stelle. Alle Bibelübersetzungen sind aus der Zürcher Bibel, Zürich: Theologischer Verlag 2007 entnommen.

4 Lk 23,46 verweist auf Psalm 31,6: «Und Jesus rief mit lauter Stimme: *Vater, in deine Hände lege ich meinen Geist*. Mit diesen Worten verschied er.»

5 Joh 19,30: «Als Jesus nun den Essig genommen hatte, sprach er: Es ist vollbracht. Und er neigte das Haupt und verschied.»

6 Die Bibliografie dazu ist umfangreich. Als Einstieg vgl. Martin Stiewe / François Vouga, *Bedeutung des Todes Jesu im Neuen Testament. Ein theologischer Essay*, Tübingen / Basel: Franke 2011; Jörg Frey / Jens Schröter (Hg.), *Deutungen des Todes im Neuen Testament*, (2., durchgesehene und mit einer neuen Einleitung versehene Auflage), Tübingen: Mohr Siebeck 2012.

Imposant sind nicht nur die Menge und die Vielfalt der Passionsnarrationen, sondern auch die Vielzahl unterschiedlicher technischer und medialer Umsetzungen, mit denen diese Geschichte bis heute überliefert wird. Basierend auf dem Passionsnarrativ ließe sich gar eine globale Mediengeschichte rekonstruieren. Vom Text bis zu den vielfältigen visuellen Repräsentationen, vom liturgischen Gesang bis zu komplexen musikalischen Kompositionen, vom Laien-Passionsspiel zum Theater, vom Kino der Anfänge bis zum *virtual reality cinema*: Und dabei handelt es sich nur um einen Auszug der Medien, mit denen der Leidensweg Jesu über die Jahrhunderte und die Kulturen hinweg überliefert wurde und wird.⁷

Zur Auswahl der Filme, Themen und disziplinären Perspektiven

Das Projekt Leid-Bilder ist als Versuch entstanden, die Fülle der inhaltlichen Artikulierungen der Passion in den vielfältigen medialen Repräsentationen zu erkunden. Um dem Vorhaben ein erkennbares Profil zu verleihen, haben wir entschieden, uns auf filmische Passionsdarstellungen zu konzentrieren. Viele Gründe sprachen dafür:

Erstens zieht sich eine intensive Auseinandersetzung mit der Passion wie ein roter Faden durch die gesamte Filmgeschichte von den Anfängen bis zur Gegenwart.

Zweitens lebt die filmische Produktion von intermedialen Verweisen: Im Film begegnen sich Kunst-, Musik-, Theater-, Literatur-, Politik-, und Theologiegeschichte. Aus dieser Perspektive betrachtet, stellt der Film einen Verbindungs- und Verdichtungsbereich einflussreicher Adaptionen der Passionsgeschichte dar.

Drittens widerspiegelt der Passionsfilm eine spezifische künstlerische Konfrontation mit unterschiedlichen gesellschaftlichen Konzepten: Passionsfilme können als Sozialkritik, als utopische oder dystopische Entwürfe, als politische Visionen oder als persönliche Betrachtungen von Filmschaffenden rezipiert werden.

7 Für einen ersten Überblick vgl. Henri Agel, *Levisagedu Christ à l'écran*, Paris: Desclée 1985; Roland Krischel / Giovanni Morello / Tobias Nagel (Hg.), *Christusbilder von der Antike bis zum 20. Jahrhundert*, Köln: DuMont 2005; Marcia Kupfer (Hg.), *The Passion Story. From Visual Representation to Social Drama*, University Park PA: Pennsylvania State University Press 2008; sowie Alain Boillat / Jean Kaempfer / Philippe Kaenel (Hg.), *Jésus en représentations. De la Belle Époque à la postmodernité*, Gollion: Infolio 2011; Frans C. Lemaire, *La Passion dans l'histoire et la musique*, Paris: Fayard 2011.

Schließlich sind die filmische Produktion und Rezeption eigenständige Orte der Bearbeitung religiöser Narrationen, Symbole und Praktiken. Dies kann in Zusammenarbeit mit kirchlichen Institutionen geschehen oder in radikaler Abgrenzung von ihnen; Filme können die Passion als Ausdruck innigster Frömmigkeit inszenieren oder eine kategorische Institutions-, Religions- und Gotteskritik präsentieren.⁸

In diesem Sinne haben wir den Film als ein prominentes Medium der Repräsentation der vielfältigen Interrelationen von Religion und Kultur ausgewählt und einen Korpus von Werken ausgesucht, die sich besonders für eine interdisziplinäre Betrachtung eignen. Das Projekt gründet auf einer Auswahl von 15 Filmen, die besondere Aspekte der filmischen Repräsentation aufzeigen. Sie stammen mehrheitlich aus europäischen Ländern und aus dem nordamerikanischen Kontinent, mit Abstechern nach Indien und Südkorea. Zeitlich konzentriert sich dieses Projekt auf Filme seit den 1960er-Jahren, wobei das erste Kapitel eine Retrospektive auf die Anfänge der filmischen Auseinandersetzung mit der Passionsgeschichte beinhaltet. Diese Rückschau auf das Aufkommen der neuen Technik schien uns

- 8 Überblicke auf die Passion im Film finden sich in: Peter Malone, *Movie Christs and Antichrists*, New York: Crossroad 1990; ders., *Screen Jesus. Portrayal of Christ in Television and Film*, Lanham/Toronto/Plymouth: The Scarecrow Press 2012; Roy Kinnard, *Divine Images. A History of Jesus on the Screen*, New York: Carol Publishing Group 1992; Margaret R. Miles, *Seeing is Believing. Religion and Values in the Movies*, Boston: Beacon Press 1996, 26–67; W. Barnes Tatum, *Jesus at the Movies: A Guide to the First Hundred Years*, Santa Rosa CA: Polebridge Press 1997; Lloyd Baugh, *Imagining the Divine. Jesus and Christ-Figures in Film*, London/Boulder/New York: Rowman & Littlefield Publishers 1997; Richard Walsh, *Reading the Gospels in the Dark. Portrayals of Jesus in Film*, Harrisburg PA: Trinity Press International 2003; Stephenson Humphrey-Brooks, *Cinematic Saviour. Hollywood's Making of the American Christ*, Westport: Praeger 2006; Freek Bakker, *The Challenge of the Silver Screen. An Analysis of the Cinematic Portraits of Jesus, Rama, Buddha, and Muhammad*, Leiden/Boston: Brill 2009, 13–77; Adele Reinhartz, *Jesus of Hollywood*, New York: Oxford Academic Press 2007; dies., *Jesus Movies*, in: William L. Blizek (Hg.), *The Continuum Companion to Religion and Film*, London/New York: Continuum 2009, 211–221; dies., *Jesus and Christ-Figures*, in: John Lyden (Hg.), *The Routledge Companion to Religion and Film*, London/New York: Routledge 2011, 420–443; Karl M. Schmidt, *Der inkorporierte Jesus. Rezeptionen der Passionsgeschichte im populären Film*, in: Thomas Bohrmann / Werner Veith / Stephan Zöllner, *Handbuch Theologie und populärer Film*, Bd. 2, Paderborn/München/Wien/Zürich: Schöningh 2009, 295–309; Silvia Alovio / Nicoletta Pacini / Tamara Sillo (Hg.), *Ecce Homo. L'immagine di Gesù nel cinema*, Torino: Museo nazionale del cinema 2010; Graham Holderness, *Re-Writing Jesus. Christ in 20th-Century Fiction and Film*, London/New Delhi/New York: Bloomsbury 2015; Reinhold Zwick / Peter Hasenberg (Hg.), *The Bible Revisited. Neue Zugänge im Film*, Schüren: Marburg 2016, 125–312; David J. Shepherd (Hg.), *The Silence of Jesus in the Cinema (1897–1927)*, New York/London: Routledge 2016.

aus zwei Gründen wichtig: Einerseits wird dadurch ersichtlich, dass die Passion Jesu bereits in der Entstehungszeit des Kinos eine zentrale Rolle spielte und andererseits lassen sich die späteren Filme, mit denen wir uns im vorliegenden Buch beschäftigen, aufbauend auf dieser Phase der Film- und Religionsgeschichte besser verorten und ihre Besonderheiten präziser verstehen.

Thematisch wurden Filme ausgewählt, welche die Passionsgeschichte mit unterschiedlichen Fragestellungen verbinden und zwar nicht nur auf der Ebene der filmischen Repräsentation, sondern auch hinsichtlich der Produktions-, der Rezeptions- der Regulierungs- sowie der Identitätsprozesse, in die ein solches kulturelles Artefakt eingebettet ist. Auf dieser Linie leistet dieses Buch einen Beitrag zur kulturwissenschaftlichen Erforschung des Verhältnisses von Film und Religion.

Alle Kapitel folgen einem ähnlichen Vorgehen und stellen jeweils zwei unterschiedliche Positionen zum gleichen Film vor. Jedes Kapitel wird mit einer Filmsynopsis und einem Portrait der jeweiligen filmischen Jesus-Figur eröffnet. Es folgt eine erste Betrachtung aus der Perspektive religionsbezogener Disziplinen wie der Religionswissenschaft oder unterschiedlichen theologischen und biblischen Fächern. Diese wird durch die Sicht aus einer anderen Fachrichtung, die sich eines bestimmten Aspekts des Films annimmt, ergänzt. Entsprechend geht es in diesem Buch in erster Linie darum, innerhalb eines interdisziplinären Kontexts weiterführende Erkundungen im Schnittbereich von Film und Religion durchzuführen, die sowohl neue Perspektiven auf bedeutsame Filmwerke als auch auf das biblische Passionsnarrativ eröffnen.

Wie bereits angekündigt, führt Kapitel 1, *Stummes Leiden*, in ausgewählte Filme aus dem Beginn des 20. Jahrhundert ein. Die Beiträge fokussieren auf der einen Seite methodologische Fragen hinsichtlich der Produktion und der Rezeption zentraler filmischer Werke aus dieser Zeit. Auf der anderen Seite gehen sie auf allgemeine filmhistorische Aspekte aus der Frühzeit des Kinos ein. Es folgt eine Gegenüberstellung von *THE MANGER TO THE CROSS* (Sidney Olcott, US 1912) mit dem Dokumentarfilm *PREMIÈRE PASSION* (Philippe Baron, FR 2010) im Sinne eines prägnanten Beispiels innerfilmischer Rezeption.

Kapitel 2, *Revolutionäre Impulse*, ist Pier Paolo Pasolinis *LA RICOTTA* (DER WEICHKÄSE, IT/FR 1962) gewidmet. Im Gespräch zwischen Theologie und Filmwissenschaft wird die innovative Energie, die dieses Werk heute noch ausstrahlt, hervorgehoben.

Kapitel 3, *Tierisch schmerzhaft*, bringt die theologische Ethik mit der Veterinärmedizin ins Gespräch. Die Autoren erkunden die jesuanische Figur des Esels Balthasar in Robert Bressons *AU HASARD BALTHAZAR* (ZUM BEISPIEL

BALTHASAR, FR/SE 1966). Dieser Esel steht im Zentrum einer Narration, in der die Transition von einer agrarischen zu einer modernen Gesellschaft in Verbindung mit Gewalt und Machtmissbrauch gebracht und analysiert wird.

Im Kapitel 4, *Schwestern im Leid*, wird der schwedische Film *VIŠKNINGAR OCH ROP* (SCHREIE UND FLÜSTERN, Ingmar Bergman, SE 1972) untersucht. Dieser Film gehört zu einer breiten Palette an Filmproduktionen, in der das Motiv der Passion wohl suggeriert aber nicht explizit thematisiert wird. Die religiöse Dimension des Films entfaltet sich möglicherweise erst im Rezeptionsprozess. Eine theologisch-systematische und eine literaturwissenschaftliche Betrachtung loten auf unterschiedliche Weise den metaphorischen Charakter von Bergmans Film aus.

Musik spielt eine prominente Rolle in der filmischen Inszenierung der Passion. Diesem Aspekt wird anhand von *JESUS CHRIST SUPERSTAR* (Norman Jewison, US 1973), einer Musical-Verfilmung, nachgegangen. Diese Produktion verbindet die Passion Jesu mit der Popkultur der 1970er-Jahre. Der Kern von Kapitel 5, *Jesus rockt!*, besteht entsprechend aus der Gegenüberstellung einer theologischen Analyse der Bedeutung des Films und einer musikwissenschaftlichen Verortung des (kommerziell) erfolgreichen Werkes.

Kann man über die Passionsgeschichte lachen? Diese Frage steht im Zentrum von Kapitel 6, *Messias durch Zufall*, das sich mit dem komischen Potenzial von *MONTY PYTHON'S LIFE OF BRIAN* (DAS LEBEN DES BRIAN, Terry Jones, GB 1979) auseinandersetzt. Im Gespräch zwischen Religions- und Literaturwissenschaft wird der schmale Grat zwischen Satire und Verspottung, zwischen Mit- und Auslachen, erkundet.

Die filmische Darstellung Jesu, der zentralen Gestalt des Christentums, berührt in vielen Fällen die Schnittstelle von künstlerischer Freiheit und religiösen Überzeugungen und Gefühlen. Diese Spannung steht im Mittelpunkt von Kapitel 7, *(Un)echtes Leiden*. Am Beispiel von *THE LAST TEMPTATION OF CHRIST* (DIE LETZTE VERSUCHUNG CHRISTI, Martin Scorsese, US 1988) wird einerseits Scorseses eigene Jesus-Vision theologisch gewürdigt, andererseits die rechtliche Perspektive auf Blasphemievorwürfe erläutert.

Die Verbindung von Passion und Theater wird in *Aufführungen des Leids*, Kapitel 8, fokussiert. *JÉSUS DE MONTRÉAL* (JESUS VON MONTREAL, Denys Arcand, CN 1989) verbindet mittels eines Spiel-im-Spiel-Vorgehens die Narration des Todes Jesu mit der Kraft performativer Identifikationsprozesse. Entsprechend entfaltet sich in diesem Kapitel der Dialog zwischen einer biblisch-theologischen und einer literarisch-dramaturgischen Perspektive.

Noch stärker erscheint die Identifikation der Filmprotagonistin mit einer Christusfigur in Lars von Triers *BREAKING THE WAVES* (DK/SE/FR/NL/NO/IS/ES 1996). Dieser Film wird im Kapitel 9, *Wahnsinnige Hingabe*, behandelt. Stellt der Leidensweg der Protagonistin eine Aktualisierung der Pas-

sion dar oder geht es hier um die filmische Rekonstruktion einer psychischen Erkrankung? Ein Theologe und ein Psychoanalytiker lesen den Film auf unterschiedliche Weise.

Die Hinwendung zu Außenseitern und sozial Benachteiligten kennzeichnet den Film *LA VIE DE JÉSUS* (DAS LEBEN JESU, Bruno Dumont, FR 1997), dem Kapitel 10, *Alltägliches Leid*, gewidmet ist. Der Film verweist nur anhand des Titels auf die Passion Jesu. Damit wird weniger die erzählte Geschichte als vielmehr ein möglicher Rezeptionsrahmen vorgeschlagen. Eine neutestamentliche und eine soziologische Auseinandersetzung mit dem Film eröffnen neue Lesarten.

Kapitel 11, *Unmittelbarer Schmerz*, geht der Frage nach der filmischen Inszenierung des Leidens und des Leidenden nach. Dafür bietet sich *THE PASSION OF THE CHRIST* (DIE PASSION CHRISTI, Mel Gibson, US 2004) an. Die mit dem explizit dargestellten, körperlichen und seelischen Leid Jesu verbundenen Mechanismen der Rezeption werden einerseits aus einer theologischen, andererseits aus einer naturwissenschaftlichen Perspektive erläutert.

Die filmische Passion wurde bereits in der Frühzeit des Kinos auch in anderen cineastischen Kulturen rezipiert und reproduziert. In Kapitel 12, *Transkulturelles Leiden*, werden die Diffusion und die filmische Rezeption des Passionsmotivs im indischen Kontext anhand von *SHANTI SANDESHAM* (FRIEDENSBOTSCHAFT, P. Chandrasekhar Reddy, IN 2004) religionswissenschaftlich und religionshistorisch untersucht.

Die Beziehung zwischen Kunst-, Film- und Religionsgeschichte in der Repräsentation der Passion wird im Kapitel 13, *Bewegende Kunst*, thematisiert. *THE MILL AND THE CROSS* (DIE MÜHLE UND DAS KREUZ, Lech Majewski, PL/SW 2011), eine Art *reenactment* eines Gemäldes, wird im Dialog zwischen Religions- und Kunstwissenschaft besprochen.

In *Mutter, warum hast du mich verlassen?*, dem 14. Kapitel, rückt mit dem Motiv der *Pietà* die Perspektive Marias auf das Passionsgeschehen ins Zentrum der Aufmerksamkeit. Kim Ki-duks *PIETÀ* (KR 2012) verbindet diesen Aspekt des Passionsmotivs mit Geldgier, Wirtschaftskrise und dem damit verbundenen Zerfall zwischenmenschlicher und gesellschaftlicher Beziehungen. Der Film wird aus religions- und wirtschaftswissenschaftlicher Sicht untersucht.

In *KREUZWEG* (Dietrich Brüggemann, DE 2014) wird eine weibliche Christusfigur inszeniert: Im Kapitel 15, *Familie als Leidensort*, wird die Selbstaufopferung eines Mädchens in einer streng katholischen Familie als *imitatio Christi* mit einem kritischen Unterton gezeigt. Die Spannungen zwischen religiöser Überzeugung und Fundamentalismus, zwischen Selbstbestimmung und Missbrauch werden in der Kombination einer theologischen und einer pädiatrischen Perspektive auf den Film analysiert.

Die hier verfolgte Herangehensweise verbindet die ausgewählten, chronologisch geordneten Werke mit spezifischen Themenfeldern und unterschiedlichen Disziplinen. Zwar stellt diese Annäherung an das Passionsnarrativ nur eine Möglichkeit unter vielen dar, aber sie erlaubt durch ihre interdisziplinäre Ausrichtung, neue Erkenntnisse hinsichtlich der Diffusion der Passion im Film und ihrer gesellschaftlichen Verankerung zu gewinnen. Zudem ermöglicht die intermediale Dimension der Filme, die Transmission des Leidenswegs Jesu diachron durch verschiedene Medien zu rekonstruieren.

In dieser Einführung möchten wir drei Aspekte hervorheben, die für die Erforschung der Interaktion von Film und Religion besonders aufschlussreich sind. Erstens möchten wir die Verschränkung von Film-, Medien- und Religionsgeschichte in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit rücken. Zweitens wird die Verwendung passionsgeschichtlicher Elemente im Film als ein performatives Verfahren, Bedeutung herzustellen, konzeptualisiert und anhand einiger Beispiele diskutiert. Und drittens wird das (sozial-)kritische Potenzial der Passionserzählung im zeitgenössischen Filmschaffen veranschaulicht.

Wenn Filmgeschichte auf Religionsgeschichte trifft

Im Vergleich zu religionshistorischen Artefakten wie zum Beispiel Papyrusrollen, architektonischen Überresten, Skulpturen oder Inschriften aus früheren Jahrhunderten, stellt der Film ein relativ junges Medium dar. Beim Blick auf die Geschichte von Film und Religion können jedoch vielschichtige Verflechtungen festgehalten werden und dies nicht nur auf der Ebene des Textes, respektive des Filmes oder der Repräsentation. Es lassen sich ebenso Interdependenzen zwischen Film und Religion als zwei gesellschaftlich-kulturelle Phänomene aufzeigen. Entsprechend beschreibt Erwin Panofsky 1934 den Einfluss des Kinos auf die Gesellschaft wie folgt:

The «movies» have re-established that dynamic contact between art production and art consumption [...]. Whether we like it or not, it is the movies that mold, more than any other single force, the opinions, the taste, the language, the dress, the behavior, and even the physical appearance of a public, comprising more than 60 per cent of the population of the earth. If all the serious lyrical poets, composers, painters and sculptors were forced by law to stop their activities, a rather small fraction of the general public would become aware of the fact and a still smaller fraction would seriously regret it. If the same thing were

to happen with the movies the social consequences would be catastrophic.⁹

Vielleichterscheint Panofskys Einschätzung des Kinos aus heutiger Perspektive als ein wenig zu euphorisch. Wird das Internet als Ort der Verbreitung von Filmen hinzugenommen, kann Panofskys Einschätzung jedoch Recht gegeben werden, dass audiovisuelle Medien als dynamischer Interaktionsort der kulturellen Bedeutungsproduktion eine zentrale gesellschaftliche Funktion übernehmen. Doch das Erzählen von filmischen Geschichten hat nicht nur eine gesellschaftliche Dimension, sondern ist zudem abhängig von einem technischen Apparat und dessen Möglichkeiten und Innovationen. Im Folgenden werden in filmgeschichtlicher Perspektive die technologischen Innovationen und ihre Wechselwirkungen mit dem Passionsnarrativ beleuchtet.¹⁰

Technologische Errungenschaften im Film, der manchmal auch die siebte Kunst genannt wird, stellen immer auch neue ästhetische Mittel zur Verfügung, um Geschichten zu erzählen. Ästhetik und Technologie gehen sozusagen Hand in Hand und es ist nicht immer eindeutig, was zuerst war: Ob technologische Innovationen neue Erzählformen eröffnen oder eine bestimmte Form der Narration noch nie dagewesene filmische Techniken verlangt. Dies weist darauf hin, dass die Technologiesgeschichte ein wichtiger Teil der Filmgeschichte darstellt und die filmischen Produktions- und Darstellungsmöglichkeiten wesentlich beeinflusst. Nicht immer bewegen sich technologische und künstlerische Veränderungen synchron. Dies zeigt sich zum Beispiel beim Übergang vom Stumm- zum Tonfilm, der oftmals als ein ästhetischer Rückschritt hinsichtlich des artistischen Ausdrucks kritisiert wird, wohingegen der Stummfilm als ästhetische Innovation beschrieben wird.¹¹ Die folgenden Überlegungen zur Verflechtung zwischen Film- und Religionsgeschichte, die keinesfalls Anspruch auf Vollständigkeit erheben, sollen anhand von einzelnen Produktionen erläutert werden, die filmhistorisch innovativ und auffällig oder religionsgeschichtlich – insbesondere in Bezug auf das Passionsnarrativ – relevant sind.

Zu Beginn der filmischen Passionsgeschichte steht der Stummfilm. Die Ära des Stummfilms umfasst gute dreißig Jahre und wurde 1928 mit THE

9 Erwin Panofsky, *Style and Medium in the Motion Picture*, in: ders., *On Movies*, Bulletin of the Department of Art and Archaeology of Princeton, 5.–15. Juni 1936, 16–17.

10 Vgl. J. Stephen Lang, *The Bible on the Big Screen. A Guide From Silent Films to Today's Movies*, Grand Rapids/Michigan: Baker Books 2007.

11 Vgl. Heinz-Peter Preusser, *Ästhetische Innovation im späten Stummfilm. Eine Einführung*, in: ders. (Hg.), *Späte Stummfilme. Ästhetische Innovation im Kino 1924-1930*, Marburg: Schüren 2017, 7–38.

JAZZSINGER (DER JAZZSÄNGER, Al Jolson, US), der als erster Tonfilm gilt, beendet. Gerade für den Stummfilm stellte die Passion Jesu eine wichtige Quelle dar, da die Filmschaffenden und das Kino auf der Suche nach gesellschaftlicher Anerkennung waren. Zur Verfilmung boten sich religiöse Themen an, da sie per se als seriös galten. Davon profitierte auch die Erzählung von THE JAZZSINGER, die in einem religiösen Milieu angesiedelt ist. Der Film spielt in einem jüdischen Kontext und handelt vom Sohn eines Kantors, der lieber in einem Jazzclub singt, als sich in den Dienst der Synagoge zu stellen.

Seit seinen Anfängen hat der Film die Passionsgeschichte vereinnahmt und seine eigenen Interpretationen geschaffen.¹² Tom Gunning nennt das frühe Kino ein avantgardistisches Kino der Attraktionen, das zu lange nicht ernst genommen wurde, weil der Fokus der Filmgeschichte auf dem narrativen Kino lag.¹³

Am Beispiel von LA VIE ET LA PASSION DE JÉSUS CHRIST (Frères Pathé, Lucien Nonguet et Ferdinand Zecca, FR 1905) kann aufgezeigt werden, was unter einer solch avantgardistischen Attraktion im Stummfilm verstanden wird. An zwei Stellen verwendet der Film eine für diese Zeit ungewohnte Darstellungsform. Es handelt sich um eine Halbnahe von Jesus (Abb. 1) und eine Halbnaheinstellung von Veronika mit dem Abbild von Jesu Gesicht auf dem Tuch (Abb. 2). Im ersten Fall wechselt die Montage von einer Tota-



1 LA VIE ET LA PASSION DE JÉSUS CHRIST, 00:33:00



2 LA VIE ET LA PASSION DE JÉSUS CHRIST, 00:34:37

12 Vgl. David J. Shepherd, Scripture on Silent Film, in: Rhonda Burnette-Bletsch (Hg.), The Bible in Motion. A Handbook of the Bible and its Reception in Film, Berlin/ Boston: De Gruyter 2016, 139–160.

13 «What precisely is the cinema of attraction? First it is the cinema that bases itself on the quality that Léger celebrated: its ability to show something. Contrasted to the voyeuristic aspect of a narrative cinema [...] this is an exhibitionist cinema.» Tom Gunning, The Cinema of Attraction. Early Film, its Spectator and the Avant-Garde, Wide-Angle 8, 3–4, 1986, 63–70, hier 64.

len zur Halbnahaufnahme. Das *ecce homo*-Motiv wird mit der Einstellungsform aus dem Plot herausgehoben und bricht dadurch mit der raumzeitlichen Kontinuität, denn hinter Jesus stehen in der Totale noch römische Soldaten, die auf der Halbnahaufnahme verschwunden sind.

Für Gunning unterscheidet sich die Verwendung von HalbnahEinstellungen im frühen Film von späteren Werken insofern, als dass sie hier einzig und allein aus «exhibitionistischen» Gründen benutzt wurden und entsprechend als Attraktion funktionierten: «Many of the close-ups in early film differ from later uses precisely because they do not use enlargement for narrative punctuation, but as an attraction in its own right.»¹⁴ Die Attraktion in dieser Einstellung verweist auf das im Johannesevangelium der Vulgata präsentierte *ecce homo*-Motiv, was auf Deutsch mit «Siehe, der Mensch» übersetzt werden kann. Die Jesusfigur wird aus dem Raum-Zeit-Kontinuum der Diegese herausgenommen und frontal vor einer Schrifttafel positioniert. Die Diskrepanz zwischen der Halbtotale der Menschenmenge und der Jesusfigur, die plötzlich ganz alleine außerhalb von Raum und Zeit inszeniert wird, betont sowohl die Einsamkeit als auch die Einzigartigkeit der Figur. Die andere Halbnah zeigt Veronika mit dem Tuch, auf dem das Gesicht von Jesus abgebildet ist. Die Figur hält das Portrait von Jesus frontal in die Kamera und öffnet damit die vierte Wand zu den Zuschauern und Zuschauerinnen hin.¹⁵ Auch hier wirkt die Szene in zweifacher Hinsicht als Attraktion: Allein die Präsentation des Abdrucks des Gesichts Jesu ist aufsehenerregend, weil es Bild gewordenes Wort ist. Gleichzeitig wird gezeigt, wie das Tuch der Veronika entsteht. Das avantgardistische Element wird wiederum durch die Brechung der Raum-Zeit-Kontinuität evoziert, indem die Halbnah mit Veronika scheinbar außerhalb der Szenerie auf einem weißen Hintergrund gefilmt wird.¹⁶ Ihren Kopf gegen oben gerichtet, schaut sie von links nach rechts und zeigt nicht den römischen Soldaten, sondern dem Filmpublikum das Tuch mit dem Antlitz Jesu.

14 Gunning, *The Cinema of Attraction*, 1986, 64.

15 Gunning verweist darauf, dass eben gerade der Blick in die Kamera, was im Fachjargon der «Blick durch die vierte Wand» genannt wird, eine Eigenschaft des Stummfilms darstellt. Gunning, *The Cinema of Attraction*, 1986, 64.

16 András Bálint Kovács schreibt der Avant-Garde im Vergleich zur Moderne eine politische Komponente zu: «Avant-garde demands everyday life to be changed, but not through aesthetic values. Artistic and social revolution should go hand in hand, and art should be another intellectual practice promoting social revolution. The elitist thrust of avant-garde art movements stems precisely from the wish of artists to become spiritual leaders – not only in the world of art but also in that everyday life they want to change by artistic means. In this sense, avant-garde movements are essentially political and antiartistic.» András Bálint Kovács, *Screening Modernism. European Art Cinema 1950–1980*, Chicago/London: University of Chicago Press 2007, 15.

Als nächste Herausforderung der Filmgeschichte kann der Schritt vom Stumm- zum Tonfilm betrachtet werden. Der erste Tonfilm, der nicht nur ein biblisches Narrativ aufnimmt, sondern auch gleich noch die populäre Passionsgeschichte interpretiert, ist *ECCE HOMO* (Julien Duvivier, s/w, FR 1935, 90 Minuten). Eine kürzere und vom Französischen ins Englische synchronisierte Version erschien unter dem Titel *GOLGOTHA* und wurde 1937 in den Vereinigten Staaten uraufgeführt.¹⁷ Es überrascht nicht, dass, wenn die Jesusfigur zum ersten Mal in der Filmgeschichte spricht, die gesprochenen Sätze direkt aus den Evangelien entnommen wurden. Der Film wurde in den Kritiken entsprechend gelobt. Sie waren von der «effektiven Technik» und auch von der Filmmusik beeindruckt.¹⁸ Wird der Beginn des Hollywoodsystems auf 1929 angesetzt, dann kann *ECCE HOMO* als erste Produktion, die aus diesem Produktionskontext herausging, erfasst werden. So sprechen die Besetzung von Pontius Pilatus mit dem französischen Star Jean Gabin, die psychologisch geführte Inszenierung sowie die Einhaltung der filmischen Kontinuitätsgesetze – um eine einheitliche Diegese zu vermitteln – dafür, dass dieses Werk zum klassischen Hollywoodkino gezählt werden kann.

Der Wechsel von Schwarzweiß- zu Farbproduktionen eröffnete auch das Feld zum sogenannten Sandalenfilm und zu den opulent ausgestatteten, monumentalen Bibel-Epen.¹⁹ Auffällig ist, dass bei den aufwändigen Hollywoodproduktionen wie *THE ROBE* (DAS GEWAND Henry Koster, 1953, 135 Minuten), *BEN HUR* (William Wyler, US 1959, 217 Minuten) und *BARABBAS* (Richard Fleischer, IT/CL 1962, 144 Minuten, produziert von Dino de Laurentiis) das Leben Jesu hauptsächlich auf den Passionsteil reduziert und dieser auch nur am Rande gezeigt wird. W. Barnes Tatum führt dies auf den «Production Code» in Hollywood zurück, der von 1930–1968 die Filmproduktionen überwachte. Dieser bestimmte nicht nur über die Darstellung von Sexualität und Gewalt, sondern regulierte auch die filmische Bearbeitung von Religion.²⁰ In *THE ROBE* tritt Jesus zweimal auf, das erste Mal beim Einzug nach Jerusalem am Palmsonntag und zum zweiten Mal am Kreuz.

17 Vgl. Richard H. Campbell / Michael R. Pitts, *The Bible on Film. A Checklist, 1897–1980*, Metuchen N. J. / London: The Scarecrow Press 1981, 111–112.

18 Vgl. Marie-Therese Mäder, *Film: Europe and Russia*, in: Dale C. Allison Jr. / Christine Helmer / Volker Leppin / Choon-Leong Seow / Hermann Spieckermann / Barry Dov Walfish / Eric J. Ziolkowski (Hg.), *Encyclopedia of the Bible and its Reception*, Bd. 8, Berlin/ Boston: De Gruyter, 2014, 250–254, hier 251.

19 Vgl. Jon Solomon, *The Ancient World in Cinema*, New Haven: Yale University 2001.

20 Vgl. W. Barnes Tatum, *Jesus and Gospels at the Movies*, in: Rhonda Burnette-Bletsch (Hg.), *The Bible in Motion. A Handbook of the Bible and its Reception in Film*, Berlin/ Boston: De Gruyter 2016, 420–444, hier 420.



3 BEN HUR, 01:06:51



4 BEN HUR, 01:10:02

In **BEN HUR**, ein Remake der Stummfilmversion von 1925 (Fred Niblo / Ferdinand P. Earle, US, s/w und koloriert, 12 Filmrollen), ist die Kreuzweg-Szene in die Narration eingebaut. Ben Hur (Charlton Heston) gibt dem gepeinigten Jesus Wasser. Die Kamera ist auf die Hauptfigur gerichtet, die von Jesu Blick tief berührt wird (Abb. 3). Auffällig ist, dass das Gesicht Jesu nie gezeigt wird. Umso mehr wird jedoch seine Wirkung auf die anwesenden Personen gezeigt, die ihn zuvor angetroffen haben. Die Figuren verhalten sich, sobald sie auf Jesus getroffen sind, wie «verzaubert». Auch Ben Hur scheint von der Kreuzigung äußerst berührt zu sein (Abb. 4). Die in Großaufnahme gezeigten Tränen in seinen Augen deuten eine Form von Konversionserlebnis an.

In **BARABBAS** kommt die Passionsgeschichte in der Eingangssequenz vor, in der Jesus von Pontius Pilatus verhört wird. Dann werden das Aufsetzen der Dornenkrone und der Kreuzweg gezeigt, auf dem Jesus stehen bleibt und Barabbas (Anthony Quinn) anstarrt. Schließlich wird die Kreuzigung gezeigt.

THE ROBE wiederum ist das erste Werk der Filmgeschichte, das in CinemaScope gedreht wurde.²¹ Der Film erzählt eine fiktive Geschichte über die magische Kraft des Gewandes, das Jesus auf dem Kreuzweg trug. **THE ROBE** kann sozusagen als «Sequel der Passionsgeschichte» gelesen werden. Auf diesen Film folgte **DEMETRIUS AND THE GLADIATORS** (**DIE GLADIATOREN**, Delmer Daves, US 1954, 101 Minuten), in dem das Gewand Jesu an den Sklaven Demetrius (Victor Mature) weitergegeben wird, so dass er dadurch seinen Glauben an Gott wiederfindet. Die beiden Hollywood-Sandalen-Epen **THE ROBE** und **BEN HUR** wurden von der Academy of Motion Picture geehrt, **BEN HUR** sogar mit neun Oscars, darunter derjenige für den

21 Vgl. Campbell/ Pitts, *The Bible on Film*, 1981, 124.

besten Film. Die Beispiele zeigen, dass die Passionserzählung im farbigen Monumentalfilm eine wichtige narrative Rahmengeschichte darstellt und den üppig produzierten Filmen, die auf ein großes Publikum abzielten, bis zu einem gewissen Grad eine moralische Produktionsberechtigung lieferte. Diese Filme konnten damit ein christlich ausgerichtetes Publikum – Kritiker miteinbezogen – erreichen und überzeugen. Sie verfestigten auch die stilistischen Konventionen des Hollywoodkinos im Gegensatz zu den sozialkritisch ausgerichteten Filmen der 60er-Jahre, welche oftmals mit den filmstilistischen Konventionen brachen und im nachfolgenden Abschnitt diskutiert werden.

Eine nächste filmhistorische Innovation stellt sicherlich das Fernsehen dar, und, ab den 1980er-Jahren die Eröffnung des Videomarkts – respektive ab der Jahrtausendwende – des DVD-Markts, die Filme für die breitere Öffentlichkeit und unabhängig von der Institution des Kinos erhältlich machten.²² Diese neuen Distributionskanäle ermöglichten andere Produktionsformen, wie zum Beispiel mehrteilige Verfilmungen des Neuen Testaments. Der Passionsgeschichte wird dann meistens ein großer oder sogar ganzer Teil gewidmet, wie dies zum Beispiel in Franco Zeffirellis *GESÜ DI NAZARETH (JESUS VON NAZARETH, IT/GB 1977, NBC-TV, 390 Minuten)* der Fall ist. Der Vierteiler (seit 2004 auf vier DVDs zu kaufen) feierte beim amerikanischen Sender NBC Premiere. Der letzte Teil erzählt vom Tod und der Auferstehung Jesu (Robert Powell) und wird von Jon Solomon lobend und wie folgt beschrieben:

Best of all sequences in which Jesus bears his cross up to the Via Dolorosa. The Christ suffers the pain of bearing the heavy cross (here a historically authentic crossbar and not the whole cross), and yet his tolerance is admirable. The entire journey toward Golgotha, maddening in its haste, confusing in its intent, pitiable in its execution captures more successfully than any other film about the Passion the essential pace and desperation of the angry and agonizing passage. Everything happens so fast that Jesus himself and his followers can hardly believe that they are helpless to do anything about it. When this sequence culminates with Jesus being roped and nailed to the crossbeam, raised to the vertical beam, and crucified, the rain-drenched deposition and palpable grief of Mary provide and ironically calm counterpoint to those hectic hours that just elapsed.²³

22 Vgl. David N., Rodowick, *The Virtual Life of Films*, Cambridge MA/ London: Harvard University Press 2007, 26–89.

23 Solomon, *The Ancient World in Cinema*, 2001, 193.

Diese Beschreibung zeigt, dass im Fernsehen kontroverse Darstellungen weniger erwünscht waren und mit der Vermarktung dieses neuen Formats auch das Bedürfnis nach einer möglichst authentischen Darstellung zurückkam. Die Passion sollte beim Publikum idealerweise Gefallen finden und es berühren. Doch spielte, wie bei den monumentalen Passionsverfilmungen, der Superlativeffekt ebenfalls eine Rolle. Bei Zeffirellis Werk handelt es sich nämlich mit einer Investition von 18 Millionen Dollar um die bis dahin teuerste Fernsehproduktion und mit sechseinhalb Stunden auch um die bis dahin längste Verfilmung.²⁴ Zeffirelli engagierte in Hollywoodmanier einige Stars wie Anne Bancroft (Maria Magdalena), Peter Ustinov (Kaiser Herodes) und Laurence Olivier (Nikodemus).

Das Fernsehen und der nachfolgende Videomarkt veränderten auch die zeitliche Dimension, denn sowohl im Fernsehen wie auch der anschließende Verkauf auf Video ermöglichten es, die Geschichte in mehrere Teile aufzugliedern. Auch die deutsche KirchMedia folgte diesem Konzept und produzierte eine Bibelserie als Großproduktion, die aus 16 Teilen für das Alte Testament und fünf Teilen für das Neue Testament besteht. Wobei der Geschichte von JESUS (Roger Young, US/IT/DE 1999) zwei Teile von gesamt drei Stunden gewidmet werden. Eindrücklich ist vor allem der Umfang der Verfilmung und weniger deren künstlerische Umsetzung. Der Vorteil einer Produktion und Distribution von einzelnen Teilen ist, dass die Konsumentenden sich den Part aussuchen können, den sie gerne sehen möchten. Die beiden Jesus-Teile sind dann auf einer DVD zusammen veröffentlicht worden.²⁵

Eine amerikanische Miniserie aus jüngster Zeit verfolgt ihr Ziel, sich zu verkaufen, nochmals auf eine andere Weise. THE BIBLE. THE EPIC MINISERIES (Christopher Titus King / Rob Goldie / Peter Greenhalgh, US 2010, 440 Minuten), die im History Channel gezeigt wurde, schlägt bezüglich Distribution neue Wege ein und folgt einem neuen Produktionsmuster, das von den finanziellen Erfolgen und der ästhetisch-konzeptuellen Innovationskraft des Serienformats profitiert. THE BIBLE ist unter anderem bei den Streaming Diensten wie Netflix, iTunes und Hollystar erhältlich, wird aber ebenso auf DVD verkauft. Neu ist, dass sich die Produzierenden Mark Burnett und Roma Downey, die auch Maria spielt, auf der Basis des Erfolgs der Miniserie dazu entschlossen, den Spielfilm SON OF GOD (Christopher Spencer, US) zu drehen, von dem sowohl eine 2D- wie auch 3D-Version vorliegen.

Der Film wurde 2014 in den Kinos in den USA aufgeführt und ist ebenfalls über diverse Streaming-Plattformen und mittlerweile auch in Europa

24 Vgl. Solomon, *The Ancient World in Cinema*, 2001, 192.

25 Kinowelt Home Entertainment, Leipzig, 1999.

auf DVD erhältlich. Er erzählt die Jesusgeschichte in einer konservativen, konventionellen und dem Mainstream-Hollywoodkino angepassten Form, die ab 13 Jahren empfohlen wird. Zielpublikum des Films sind unter anderem konservative und evangelikale Christen. Mark Burnett und Roma Downey wollten nicht nur Geld mit diesem Film verdienen, sondern verfolgten damit sozusagen die Mission, eine Botschaft zu verbreiten. Dies wird auf der Facebook Seite noch eindeutiger, wo der Film für Veranstaltungen, Bibelgruppen und Privatvorführungen mit zusätzlichem Lehr- und Werbematerial versehen, gemietet oder gekauft werden kann.²⁶ Selbstverständlich verfügt der Film auch über einen YouTube-Kanal mit Ausschnitten aus dem Film und dem Trailer.²⁷ Die YouTube-Kommentare zeigen, dass der Film vor allem als Mittel zur Verbreitung des Christentums wahrgenommen wird. Die oftmals sehr emotionsgeladenen Mitteilungen, enthalten weniger konkrete Bemerkungen zum Film, vielmehr wird der Kommentar dafür benutzt, um sich des eigenen Glaubens zu versichern. Die Plattform wird auch für online-Gebete genutzt, die eine digitale Form der religiösen Praxis darstellen. Aber auch kritische Bemerkungen gegenüber Religion im Allgemeinen sind zu finden. Grundsätzlich kann man festhalten, dass, unterstützt durch soziale Medien, im Kontext von SON OF GOD eine rege Diskussion über Religion im öffentlichen Raum des Internets stattfindet.

Eine weitere technologische Innovation stellt das Beispiel einer Bibel-App, produziert von der Kirche Jesu Christi der Heiligen der Letzten Tage (LDS), die unter der Bezeichnung Mormonen bekannt sind, dar. Die App enthält, aufgeteilt in 95 Kurzfilme, Szenen aus dem Neuen Testament. Die Clips stehen ebenfalls auf der Homepage der Kirche unter dem Titel «Das Leben von Jesus Christus» und werden auch als DVD zur Verfügung gestellt. Die dafür eigene Homepage, die man auch als App kostenlos auf Tablets und Smartphones herunterladen kann, ordnet die Filme entweder nach Themen oder in chronologischer Reihenfolge, der neutestamentlichen Überlieferung folgend.²⁸ Ein Klick auf den einzelnen Clip lässt die entsprechende Textstelle aus der King James Bibel erscheinen. Die Passionsgeschichte läuft unter dem Titel HE IS RISEN und beginnt mit Jesu Einzug in Jerusalem am Palmsonntag und endet nach seinem Tod mit der Erscheinung vor Maria.²⁹

Die Bibel-Filme der Mormonen wurden während dreier Jahre kontinuierlich und in einem permanenten Setting mit den gleichen Darstellerin-

26 Vgl. <https://www.facebook.com/SonOfGodMovie> [10.03.2017].

27 Vgl. https://www.youtube.com/watch?v=-HsI5UG9Q_c [10.03.2017].

28 Vgl. <https://www.lds.org/bible-videos/videos/he-is-risen?lang=eng> [09.03.2017].

29 Vgl. <https://www.lds.org/bible-videos/videos/he-is-risen?lang=eng> [09.03.2017].



5 HE IS RISEN, 00:04:25

nen und Darstellern in den Hauptrollen in Goshen in der Nähe von Provo im amerikanischen Bundesstaat Utah gedreht. Historische Orte wie Jerusalem im antiken Palästina wurden mit viel Aufwand möglichst «authentisch» nachgebaut. Die kirchliche Organisation produziert und vertreibt auch deshalb ihre eigenen Jesus-Verfilmungen, weil die Mormonen über äußerst strikte Vorstellungen hinsichtlich eines angemessenen Medienkonsums und bezüglich Darstellungen von Sexualität, Sprache und Brutalität verfügen. Aus diesem Grund können die Angehörigen dieser Gemeinschaft die meisten Bibeladaptionen nicht anschauen, weil sie die Restriktionen der Gemeinschaft häufig nicht respektieren. So entschied sich die Kirche dazu, ihre eigenen Versionen zu produzieren. Die Interpretation der Passion der Mormonen wird in knapp sieben Minuten gezeigt und kommt im Vergleich zu anderen filmischen Umsetzungen mit wenig Blut und Gewalt aus. Nur ein einziges Blutrinsal wird beim Aufsetzen der Dornenkrone über Jesu Stirn sichtbar. Ansonsten ist sein Gesicht während der ganzen Folterszene Richtung Kamera gerichtet und der Rücken, auf den mehrmals eingeweitscht wird, ist nicht zu sehen. In der Halbtotafel, ans Kreuz genagelt, wird sein mit Blut verschmiertes Gesicht einmal für knappe 40 Sekunden – samt einem Gegenschnitt zu den Anwesenden – gezeigt (Abb. 5). Die Verbreitung der Videos über die kirchliche Homepage weist darauf hin, dass sie für Mitglieder gedacht sind. Jedoch nicht ausschließlich, denn auf der Homepage sind die Videos auch mit YouTube und iTunes verknüpft und dort direkt abrufbar. Ebenso können sie heruntergeladen und auf diese Weise verbreitet werden.

Diese punktuellen Ausführungen durch die Filmtechnologiegeschichte zeigen, wie die Passionserzählung durch verschiedene Zeiten und Medienkulturen adaptiert und transformiert wurde und wird. Mit den durch technologische Erneuerungen ermöglichten Variationen der narrativen Repräsentation und durch ihre audiovisuelle Mediatisierung,³⁰ verändern sich die

30 Vgl. Stig Hjarvard, *The Mediatisation of Religion. Theorising Religion, Media and Social Change*, *Culture and Religion. An Interdisciplinary Journal* 12, 2, 2011, 119-135.

Rezeption und das Zielpublikum. Es trifft aber auch die umgekehrte Formulierung zu, denn auch das Zielpublikum beeinflusst die Darstellungen der Passionsgeschichte.

Die Passionsgeschichte als Präfiguration

Die Menschen machen ihre eigene Geschichte, aber sie machen sie nicht aus freien Stücken, nicht unter selbstgewählten, sondern unter unmittelbar vorgefundenen, gegebenen und überlieferten Umständen.

So entschlüsselt Karl im 18 *Brumaire des Louis de Bonaparte* die Tatsache, dass sich «Luther als Apostel Paulus» maskierte, sich die Französische Revolution von 1789–1814 als römische Republik oder Kaisertum verstand und die Revolution von 1814 die vorherigen in ihren «Namen, Schachtparolen, Kostümen» nachzuahmen versuchte.³¹ Das berühmte marxsche Diktum verweist auf eine grundsätzliche Eigenschaft jeglicher kultureller Produktionsdynamik. In jeder bedeutungsstiftenden und geschichtlich wirkungsmächtigen Praxis wird stets etwas Neues und Gegenwärtiges durch den Rückgriff auf das historisch Vorhandene und Überlieferte artikuliert. Das gilt insbesondere für die Praxis des Erzählens. Narrative werden nicht *ex nihilo* entworfen, sondern in Prozessen der Umbesetzung geformt.³²

Diese eigentlich simple aber für die Kulturwissenschaft folgenreiche Einsicht ist auch für die Auseinandersetzung mit der Passionsgeschichte in filmischen Produktionen von zentraler Bedeutung. Die filmische Aktualisierung und Rekontextualisierung von Figuren, Narrationsmustern, Inszenierungsweisen und sprachlichen Formulierungen, die sich im christlichen Entstehungskontext als passionsgeschichtliche Elemente verfestigt haben und durch einen fortdauernden Prozess der Tradierung und Neuinterpretation ständig entwickelt und variiert wurden, lebt von dieser Spannung zwischen Altem und Neuem. Durch die Verwendung von diegetischen oder ästhetischen Elementen der Passionsgeschichte wird ein prägnanter Bezug zwischen dem in der christlichen Erzählung zentralen heilsgeschichtlichen Ereignis und anderen historischen oder fiktiven Figuren, Ereignissen, Handlungen und Sachverhalten geschaffen.

31 Karl Marx, 18 *Brumaire des Louis Bonaparte*, in: Karl Marx und Friedrich Engels Werke, hrsg. vom Institut für Marxismus-Leninismus beim ZK der KPdSU, Bd. 8, Berlin (DDR): Dietz 1960, 115.

32 Vgl. dazu Daria Pezzoli-Olgiati (Hg.), *Religion in Cultural Imaginary. Explorations in Visual und Material Practices*, Zürich/Baden-Baden: Pano/Nomos 2015.

Das Phänomen der Analogiebildung, der Übertragung, Umbesetzung oder Umkehrung eines erzählten Geschehnisses – die Passion Christi – in neue Kontexte, kann in Anschluss an Hans Blumenberg als «Präfiguration» konzeptualisiert werden. Dem deutschen Philosophen zufolge ist die Präfiguration ein anthropologisch herleitbares Verfahren, das darin besteht, durch die Nachbildung von Vorbildern der Vergangenheit die Komplexität der Wirklichkeit zu reduzieren, Kontingenz zu bewältigen und somit Bedeutsamkeit zu stiften.³³ Präfigurationen sind «Aktel der Wiederholung», durch welche eine Handlung plausibel und bedeutsam gemacht wird, indem sie analogisch in Verbindung mit einer Bezugsfigur und den ihr zugesprochenen Eigenschaften, Wirkungsmacht und Bedeutung gebracht wird.³⁴ Der Erfolg solcher bedeutungsstiftenden Analogiebildungen wird de facto sowohl durch die Prägnanz als auch durch die kontextspezifische Anwendbarkeit der Bezugsfiguren bestimmt.³⁵

Was die fortdauernde Prägnanz der Figur Jesu und allgemein der Passionsgeschichte in der Gegenwart angeht, hatte schon Schleiermacher darauf hingewiesen, dass das Christentum «Sprache gemacht hat» und «ein potenziertes Sprachgeist» ist.³⁶ Damit wird implizit darauf hingewiesen, dass die Gesamtheit der christlich geprägten Sprache ihre Attraktivität und Wirkmächtigkeit trotz der vermeintlichen Säkularisierung nicht eingebüßt hat; im Gegenteil,

als Stilwille sucht die Säkularisierung bewusst die Beziehung zum Sakralen als Herausforderung [...]. Die Phänomene der Säkularisierung beruhen weithin auf diesem [christlichen] Sprachgeist, auf den Vertrautheiten, die er geschaffen hat, auf den Übertragbarkeiten, die er hinterlassen hat, auf den Bedürfnisresten, die sich an seine Materialien heften.³⁷

33 Vgl. Angus Nicholls / Felix Heidenreich, Nachwort, in: Hans Blumenberg, *Präfiguration. Arbeit am politischen Mythos*, Berlin: Suhrkamp 2014, 83–147, hier 141; vgl. auch Hans Blumenberg, *Anthropologische Annäherung an die Aktualität der Rhetorik*, in: ders., *Ästhetische und metaphorologische Schriften*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2001, 406–434.

34 Vgl. Hans Blumenberg, *Präfiguration. Arbeit am politischen Mythos*, Berlin: Suhrkamp 2014, 9.

35 Vgl. Blumenberg, *Präfiguration*, 2014, 14.

36 Friedrich D. E. Schleiermacher, *Zur Hermeneutik (1805 und 1809/10)*, in: ders., *Kritische Gesamtausgabe*, II Abt. Bd 4, (herausgegeben von Günter Meckenstock / Andreas Arndt / Jörg Dierkens / Lutz Käppel / Notger Slenczka), Berlin / Boston: De Gruyter 2012, 5–34, hier 17.

37 Hans Blumenberg, *Die Legitimität der Neuzeit*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1996, 115 und 126.

Dass kulturelle Produktionen in Moderne und Gegenwart den Bezug zum christlichen Sprachgeist suchen und finden, lässt sich nicht zuletzt anhand der in dieser Publikation behandelten Filme aufzeigen. Dies gilt sowohl für die, ihrer Intention entsprechenden, explizit religiösen Filme wie *THE PASSION OF THE CHRIST*, *JESUS CHRIST SUPERSTAR* und *THE LAST TEMPTATION OF CHRIST*, als auch für solche, die einen eher distanzierteren Blick auf das Religiöse werfen wie *MONTY PYTHON'S LIFE OF BRIAN*. Trotz ihrer Unterschiedlichkeit bezüglich der Genres, der behandelten Themen, eingesetzten Stilmittel und Inszenierungsstrategien, verwenden die meisten Filme die Passion Christi als Handlungspräfigurat. Dies geschieht jeweils auf sehr unterschiedliche Art und Weise und mit einer gegenwartsbezogenen, kontextspezifischen Aussagekraft. Nicht nur die Verwendung von sprachlichen Formulierungen, Metaphern, Handlungssequenzen, Haupt- und Nebenfiguren aus den kanonischen und den apokryphen Evangelien sowie anderen Textquellen, sondern auch die Verweise auf oder Nachahmung von musikalischen, plastischen und bildnerischen Kompositionen, die im Laufe der Jahrhunderte die Schatzkiste passionsgeschichtlicher Variationen bereichert haben, können sehr unterschiedliche Intentionen (ästhetische, politische, satirische, religiöse) und Haltungen (kritische, verherrlichende, ironische, defätistische) zum Ausdruck bringen; stets aber geht es darum, einen Horizont bestärkter Bedeutsamkeit zu eröffnen.

Kulturwissenschaftlich umformuliert kann man die Präfiguration als ein Instrument rhetorischer und dramaturgischer Bestärkung definieren, welches darauf beruht, etwas (eine Handlung, ein Ereignis, einen Sachverhalt), das schon bekannt ist und seine geschichtliche Wirksamkeit bewiesen hat, so zu verwenden, dass das Publikum es im Gesehenen und Gehörten «wiederkennt».

In theologischer Begrifflichkeit entspricht es dem Verfahren der Typologisierung: So wird bei Paulus Adam als *typos* Jesu dargestellt (Röm 5,14), um eine für den Apostel strategisch wichtige Kontinuität zwischen dem *ersten* und *letzten* Adam (1 Kor 15,45), also zwischen Schöpfung und Sündenfall einerseits, und Offenbarung und Erlösung andererseits, herzustellen. Paulus arbeitet mit einem den Adressaten seiner Briefe vertrauten Präfigurat, um seiner Botschaft Bedeutsamkeit und Konsistenz zu verleihen. Durch diese Analogiebildung bringt der Apostel die Formel auf den Punkt, demzufolge Jesus als die Erfüllung der alttestamentlichen Verheißung zu verstehen sei. Auf ähnliche Art und Weise operiert Augustinus in *De Civitate Dei* (15,27), wenn er Noahs Arche als *prefiguratio ecclesiae* darstellt, also «als ein die kommende Kirche verheissendes Vorzeichen.»³⁸

38 Nicholls/Heidenreich, Nachwort, 2014, 139.

Präfigurationen können als medial vermittelte Repräsentationsweisen angesehen werden, die durch die Iteration von Vertrautem den Erwartungen des Publikums entgegenkommen und identitätsstiftend wirken können. Es handelt sich um eine Produktionsstrategie, die die Rezeption erleichtern soll und immer auch eine bestimmte Interpretationsrichtung vorgibt.

Durch die Umbesetzung bekannter Figuren und Handlungsschemata, wird nämlich dem Publikum die Möglichkeit gegeben, eine bestimmte Handlung durch vorgegebene Deutungsmuster zu verstehen und ihr entsprechend Bedeutung zuzusprechen. Auf diesen Sachverhalt verweist auch Derrida, wenn er erläutert, dass eine performative Äußerung nur dann gelingen kann, wenn ihre Formulierung eine bereits codierte Aussage wiederholt und als iteriertes Muster identifizierbar ist.³⁹ Dies gilt nicht nur für sprachliche beziehungsweise rhetorische, sondern auch für bildliche oder plastische Muster. So wird zum Beispiel in Filmen wie *PIETÀ* und *VISKNINGAR OCH ROP* die Figurendisposition von Michelangelos berühmter Skulptur nachgeahmt, um die damit verbundenen Bedeutungszuweisungen auf andere Figuren und Handlungsszenarien zu übertragen. Diese zwei Beispiele verdeutlichen bestens, dass solche Übertragungen und betonte Verweise das Publikum nicht nur mit Vertrautem konfrontieren und somit dessen Handlungsinterpretation steuern, sondern auch als Provokation wirken können beziehungsweise wollen. Dementsprechend werden die Rezipienten nicht dazu genötigt, eine bestimmte Bedeutungszuweisung sozusagen passiv zu übernehmen, sondern vielmehr dazu aufgerufen, selbst zu interpretieren und herauszufinden, welche Bedeutung die Präfiguration *für sie* erzeugt.

Was nun die Passionsgeschichte so performativ macht, ist zuerst einmal ihre räumliche, zeitliche und multimediale Diffusion. Anders gesagt: Sie ist, zumindest in ihrer grundsätzlichen Symbolik, ihrer narrativen Struktur und Ästhetik, einem breiten Publikum bekannt. Trotz ihrer kulturspezifischen Provenienz, ist sie in der globalen Welt sehr großen Bevölkerungsteilen zugänglich. Und was bekannt ist, darf mit Aussicht auf Erfolg wiederholt werden. Zu dieser Bekanntheit und Verbreitung haben nicht zuletzt die audiovisuellen Medien beigetragen, insbesondere Filme, die schon am Anfang des 20. Jahrhunderts mit rasanter Geschwindigkeit immer mehr Menschen erreichten und somit die Globalisierung, im Sinne einer weltumspannenden Diffusion von bedeutungstiftenden Praktiken wie Sprachformen, Darstellungsweisen und narrativen Mustern, vorantrieben.

39 Vgl. Jacques Derrida, *Signatur Ereignis Kontext*, in: ders., *Limited Inc.*, Wien: Passagen 2011, 15–35, hier 40.

Mit dem Verweis auf die faktische Diffusion von unzähligen Variationen und Adaptionen der Passionsgeschichte ist aber noch keine Erklärung für deren Prägnanz geliefert; im Gegenteil: Diese quantitativ erfolgreiche Verbreitung muss qualitativ begründet werden. Worin besteht nun das Spektrum potenzieller Bedeutsamkeitserzeugung, das das Passionsnarrativ so performativ und wiederholungsfähig macht? Was genau ermöglicht diese enorme Wiederholbarkeit? Welcher Aspekt fördert besagte ständige De- und Rekontextualisierung? Und welche Handlungs- und Erfahrungsszenarien können – auf der Matrize der Passionsgeschichte gelesen – zumindest teilweise verständlich, emotional nachvollziehbar oder wenigstens erträglich gemacht werden?

Es ist gar nicht möglich, in einer Einführung die zahlreichen Theorien, Recherchen und Hypothesen aufzulisten, die entworfen wurden, um die Prägnanz, die zugeschriebenen Bedeutungen und Funktionen, die Wirkungsmacht oder die Performativität des Passionsnarratives zu erklären. Anstatt hier eine bestimmte Theorie zu vertreten oder eine neue aufzustellen, möchten wir auf drei Problembereiche verweisen, die durch die Verwendung passionsgeschichtlicher Elemente filmisch immer wieder von neuem behandelt, problematisiert und verknüpft worden sind. Diese Bereiche betreffen den Umgang mit Gewalt, das Verhältnis zwischen Individuum und Gemeinschaft und die Legitimation und den Widerstand gegen politische Autorität.

Die Passion ist, phänomenologisch auf Körperhandlungen und ihre Folgen reduziert, eine Erzählung über eine Reihe brutaler Gewaltakte, die mit dem Tod eines Menschen ihren dramatischsten Moment erreicht. Auf narrativer Ebene kommt hinzu, dass diese Gewalt teils als institutionalisiert (als von der politischen und religiösen Autorität vollzogene rechtliche Strafe), teils als rituell (zum Beispiel durch die Analogiebildung mit dem Opferlamm – also durch eine Präfiguration!) dargestellt wurde und wird. Gewalt bedarf, als Grenzerfahrung, die das Leben beendet und somit die Erfahrbarkeit der Welt zunichte machen kann, einer ständigen Plausibilisierung. Mit der Angst vor potenziellen Gewaltausbrüchen, die grundsätzlich nie absolut vorhersehbar und kontrollierbar sind, muss der Mensch irgendwie umgehen können. Das sogenannte Hiobproblem, wie denn die Vorstellung eines guten Gottes gerechtfertigt werden kann angesichts des Todes, des Leidens und der Brutalität auf der Welt, spielt hier eine zentrale Rolle. Die Passionsgeschichte liefert diesbezüglich ein Modell zur Erzeugung von Bedeutsamkeit und Hoffnung, da Gewalt nicht mehr als willkürlich erfahren wird, sondern als ärgerliches aber notwendiges Moment innerhalb des heilsgeschichtlich und eschatologisch ausgerichteten Plans Gottes. Durch die «Wiederholung» passionsgeschichtlicher Elemente wird

das Publikum in die Lage versetzt, filmisch inszenierte Gewalthandlungen und Szenarien zumindest teilweise zu ertragen und ihnen eine Bedeutung beizumessen. In anderen Worten: Gewalt erscheint dann nicht mehr (nur) als ein willkürlicher Ausbruch, sondern als Teil der unergründlichen Vorsehung Gottes und/oder eines kosmischen Kampfes zwischen Gut und Böse.

In *BREAKING THE WAVES* würde zum Beispiel die Handlungsweise der Protagonistin völlig willkürlich, pathologisch und selbstzerstörerisch erscheinen, wenn diese nicht als Passion inszeniert wäre. Das Präfigurat fungiert hier sogar als «magische Sicherung»⁴⁰, durch die eine kausale Beziehung zwischen dem gewaltsamen Tod der Protagonistin und der wundertätigen Heilung ihres Ehemanns hergestellt und – zumindest für religiös musikalische Menschen – nachvollziehbar gemacht wird. Das Verfahren der Analogie wird hier in seiner Wirkungsmacht vollständig ausgenutzt: So wie Jesus durch sein Leiden und seinen Tod die Menschheit errettete und erlöste, so heilt die Protagonistin Bess (Emily Watson) ihren Gatten.

Die Herstellung eines kausalen Verhältnisses zwischen ursächlichen Gewaltszenarien und Errettung ist vor allem im Hollywoodkino durch die Nachahmung des Passionsgeschehens (oder zumindest Teile davon) äußerst präsent. Insbesondere dort, wo es einen Helden gibt, der sich für eine kleinere oder größere Gemeinschaft opfert. Der ehemalige Kriegsveteran Walt Kowalski (Clint Eastwood) in *GRAN TORINO* (Clint Eastwood, US 2008) opfert sich entsprechend für die Errettung einer Hmong Familie (und in gewisser Hinsicht der ganzen Hmong Gemeinschaft dieses Viertels in Detroit), die von einer Gang bedroht wird. Dass es sich um eine Passion handelt, wird sowohl auf diegetischer Ebene durch die Einbettung des katholischen Priesters in den Handlungsverlauf angedeutet, als auch ästhetisch durch die kreuzgleiche Pose des gefallenen Helden nach seiner Erschießung (Abb. 6).

Dieselbe Pose nimmt Keanu Reeves als Science-Fiction-Messias Neo am Ende von *MATRIX REVOLUTIONS* (Andy und Lary Wachowski, US 2003) ein (Abb. 7). Einzig hat hier das Opfer nicht die Errettung einer Familie, sondern die Erlösung der ganzen Menschheit zur Folge. Bei vielen solchen Präfigurationen handelt es sich grundsätzlich um moderne Martyrologien, bei denen die Nachahmung des Leidens Jesu nicht nur eine gemeinschaftserrettende, sondern auch gemeinschaftsstiftende sowie -bestärkende Funktion übernimmt.

So wird am Ende von Mel Gibsons *BRAVEHEART* (US 1995) der von der englischen Monarchie gemarterte und ermordete Protagonist William Wallace zur Identifikationsfigur für das unterdrückte schottische Volk. Ermu-

40 Blumenberg, Präfiguration, 2014, 17.



6 GRAN TORINO, 01:46:27



7 MATRIX REVOLUTIONS, 01:54:41

tigt durch Wallaces Opfer fassen die Schotten Mut und ziehen für Freiheit und Selbstbestimmung in die alles entscheidende Schlacht gegen die Engländer. So wie Jesus für die christliche *communitas*, so leiden die Protagonisten in den besagten Filmen stellvertretend für eine spezifische Gemeinschaft und werden somit zu einem identitätsbildenden und handlungserzeugenden Symbol. Einer langen Tradition martyrologischer Darstellungen folgend, wird hier der Held als Imitator Jesu selbst zum Nachahmungsmodell.⁴¹

Hier anschließend lässt sich die politische Verwendung des Passionspräfigurats erläutern. Wie in *MONTY PYTHON'S LIFE OF BRIAN* bestens zum Ausdruck kommt, kann die Passionsgeschichte als formale Handlungsstruktur verwendet werden, um die Aufmerksamkeit auf einen poli-

41 Vgl. Sigrid Weigel, *Schauplätze, Figuren, Umformungen. Zu Kontinuitäten und Unterscheidungen von Märtyrerkulturen*, in: dies. (Hg.), *Märtyrer-Porträts: von Opfertod, Blutzeugen und heiligen Kriegerern*, München: Wilhelm Fink 2007, 11–37.

tischen und konfliktbeladenen Kontext zu lenken, innerhalb dessen eine unterdrückte Bevölkerungsgruppe sich einer unterdrückenden Besatzungsmacht zu widersetzen versucht. Dabei werden überzeugend Analogien mit aktuellen Konfliktszenarien suggeriert, indem zum Beispiel die Zersplittertheit zwischen konkurrierenden revolutionären Gruppierungen *ad absurdum* geführt wird. Überzeugend an Monty Pythons Inszenierung der Brian-Passion ist, dass durch eine satirische Umkehrung genau diejenige Bedeutsamkeit des Leidens in Frage gestellt wird, welche der Film durch die Analogie zur Passion Jesu erzeugt. Brians Tod bewirkt eben weder eine Errettung, noch eine politische Bestärkung und Einigung der unterdrückten aber zersplitterten Bevölkerung Palästinas.

Völlig anders verwendet Pier Paolo Pasolini das Passionsnarrativ in *LA RICOTTA*. Hier fungiert die Passion des Lumpenproletariers Stracci (Mario Cipriani) als Metapher für das Leiden der Armen, der «Letzteren» der italienischen Gesellschaft, die in den *Borgate* (arme Außenbezirke) leben. Straccis Leiden am Kreuz «visualisiert» das Leiden der Arbeiter und der vom Produktionssystem Ausgeschlossenen eindrücklich und verweist dadurch auf die ungleichen Herrschaftsverhältnisse in einer bürgerlichen und kapitalistischen Gesellschaft. Die «Wiederholung» der Passion schafft hier den Bedeutungsrahmen, der den Zuschauer mit Mitleid für die Gemeinschaft der Unterdrückten erfüllt und ihn dazu anhält sich mit der Ungerechtigkeit der herrschenden Klassenverhältnisse auseinanderzusetzen.

Die Zuschauenden sollen sich mit einer Gemeinschaft der Mitleidenden identifizieren, die durch den Film selbst erzeugt wird. Ein weiteres Beispiel politischer Präfiguration liefert Kim Ki-duks *PIETÀ*, der die brutalen und verheerenden Folgen des Spätkapitalismus im asiatischen Raum thematisiert, indem er durch vielfache Verweise auf die Passionsgeschichte die Folgen der durch Geldgier und Schuld(en)System erzeugten Gewalt aufzeigt.

Sowohl Pasolini als auch Kim Ki-duk verwenden das Präfigurat der Passion Jesu nicht, um einen Horizont offensichtlicher und absoluter Bedeutsamkeit zu schaffen, wie dies zum Beispiel in Gibsons *BRAVEHEART* und *THE PASSION OF THE CHRIST* der Fall ist. Vielmehr haben ihre «Passionen» innerhalb der filmischen Handlung keine errettende oder handlungsbestärkende Wirkung, sondern verleiten den Rezipierenden dazu, Partei für die Unterdrückten und gegen die Ausbeutungsmechanismen zu ergreifen und das inszenierte Leid dadurch zu einem bedeutsamen Akt zu machen. Die handlungsbestärkende Wirkung der Passion wird nicht im Film selbst gezeigt, sondern als ethische Aufforderung an den Zuschauer externalisiert, als ob die Regisseure sagen wollten: Wenn das hier dargestellte Leid nicht umsonst geschehen soll, dann müsst ihr selbst handeln! Sowohl Pasolini als auch Kim Ki-duk setzen den Akzent nicht so sehr auf das, was

nach der Passion – die Errettung und Erlösung der Menschheit – geschieht, sondern auf den Skandal des gegenwärtigen Leidens. Mit anderen Worten: die eschatologische Spannung des Passionsgeschehens wird nicht aufgelöst, sondern hervorgehoben und bestärkt.

Der Erfolg und die Vielfältigkeit von passionsgeschichtlichen Variationen und Adaptionen sind nicht zuletzt durch ihre Anwendbarkeit und hermeneutische Großzügigkeit bestimmt. Kaum eine andere Geschichte ist – zumindest in der abendländischen Kultur – so vielfältig und diffus kultisch, künstlerisch, philosophisch und theologisch interpretiert und variiert worden. Die Bedeutungsoffenheit der Erzählung fordert, – oder genauer gesagt: verlangt – nach einer ständigen Interpretationsarbeit. Die Figuren, Symbole, sprachlichen Formulierungen und Handlungen der Passionsgeschichte scheinen eine ihnen eigene, konstitutive Prägnanz zu haben, die aus ihnen erfolgsversprechende Präfiguren macht. Insbesondere die konstitutiven Spannungen zwischen der Göttlichkeit und Menschlichkeit der Figur Jesu, zwischen der zeitlichen Einmaligkeit des Geschehens und der ihr zugeschriebenen universalen Wirkungsmacht, zwischen Gewalt und Errettung, Schuld und Sühne, individuellem Opfer und gemeinschaftlicher Erlösung, sind nur einige der Merkmale, die die Passionsgeschichte zu einem einzigartigen Ausgangspunkt für die Erzeugung von Bedeutsamkeit macht – auch im Film.

Das kritische Potenzial der Passionsgeschichte

Tatsächlich bespielt die Passionsgeschichte auf einzigartige Weise diesen schmalen Grat zwischen tiefster Verzweiflung und der Hoffnung auf Erlösung. Das emotionale Potenzial der in den Evangelien erzählten Lebensgeschichte Jesu wirkt auch deshalb bis heute, weil die Schilderungen einerseits äußerst bildhaft sind und dadurch nachvollziehbar werden. Andererseits nimmt das Narrativ eine, man könnte sagen, grundsätzliche Ambivalenz des menschlichen Lebens auf und versucht, Orientierung zu generieren. Wie Jesus im Passionsnarrativ, so werden auch die Menschen immer wieder mit der Erfahrung konfrontiert, dass die Welt, wie sie ist, nicht ideal ist und nur begrenzt den jeweiligen Vorstellungen entspricht. Die Frage, wie man mit diesem Dilemma umgehen soll, ist nicht nur Teil der *conditio humana*, sondern zieht sich auch wie ein roter Faden durch die in den Evangelien erzählte Lebensgeschichte Jesu. Alle vier Erzählungen inszenieren Jesus als einen radikalen Erneuerer, der versucht, die ethischen Mängel der bestehenden Ordnung im Hinblick auf eine künftige, bessere Welt darzulegen, dadurch die Menschheit aufzurütteln und ihnen den Weg

zu weisen. Fritz Stolz führt diesen Sachverhalt in Grundzüge der Religionswissenschaft folgendermaßen aus: «Die verschiedenen Welten eröffnen die Perspektiven für die anthropologische und ethische Orientierung: Die Gegenwart ist durch menschliche Sünde und Schuld sowie entsprechend defizitäre Lebensverhältnisse qualifiziert; zu orientieren hat man sich an der künftigen Schöpfung.»⁴²

Ein solch kritischer Umgang mit dem Status quo und denjenigen, die ihn zu verantworten haben, das führt zwangsläufig zu Spannungen – insbesondere dann, wenn die besagte Forderung nach Veränderung eine zunehmende Anhängerschaft findet. Entsprechend schildern auch die Evangelien die Ablehnung und Skepsis, mit der manche Jesus begegnen: So weist ihn die Bevölkerung seines Heimatorts zurück (Mk 6,1–6a) und auch die amtierenden religiösen Spezialisten feinden ihn wegen seiner Botschaft an (Mt 22,15–46). Dies ist insofern nicht verwunderlich, weil die Botschaft, die Jesus laut den Schriften des Neuen Testaments kundtat, tatsächlich nicht nur einen hochgradig sozialkritischen Duktus hat, sondern durch ihren Verkünder, Jesus, aktiv umgesetzt wurde. Die Forderung nach Nächstenliebe, Toleranz und Vergebung ist so gesehen ein Versuch, eine Transformation der Gesellschaft einzuleiten. Wie in der Bergpredigt (Mt 5–7) deutlich wird, verbreitet der Jesus der Evangelien nicht nur Hoffnung für diejenigen, die am Rande der Gesellschaft stehen, sondern forderte die Zuhörenden auf, ihm zu folgen und seine Ansichten zu vertreten um damit den Wandel einzuleiten (Mt 5,11–12). Die Passion Jesu ist so gesehen die logische Konsequenz des radikalen Umdenkens, das in den neutestamentlichen Überlieferungen von den Menschen gefordert wird.

Überspitzt könnte man konstatieren, dass die kritische Evaluation der bestehenden Welt, die in den Evangelien dargelegt wird, aufgrund einer Gegenüberstellung der dystopischen Tendenzen des Status quo und der Verkündung des kommenden Reichs, das utopische Züge hat, funktioniert. Das heißt, dass die Welt, mangelhaft wie sie ist, weitergedacht wird und zugleich eine positiv besetzte Alternative, das Reich Gottes, offeriert werden kann.⁴³

42 Fritz Stolz, Grundzüge der Religionswissenschaft, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2001, 99.

43 Die Dystopie und die Utopie können in diesem Sinne als zwei imaginierte Konzepte der Zukunft aufgefasst werden, die dazu dienen ein bestehendes System oder eine bestehende Ordnung zu evaluieren. «Dystopia [...] is similar to utopia. Dystopia (the bad place) is for our purposes utopia in which the positive («a more perfect principle») has been replaced by a negative. Though opposites on the surface, utopia and dystopia share a common structure: both are exercises in imagining coherent wholes, in making an idea work, either to lure the reader towards an ideal or

Dies ist der Punkt, an dem sich die Wechselwirkung zwischen den beiden Kommunikationssystemen Film und Religion deutlich zeigt.⁴⁴ Beide Systeme vermitteln Weltbilder auf vielfältige und codierte Art und Weise: Sowohl Film als auch Religion verwenden unterschiedliche Techniken (auditive, visuelle oder audiovisuelle Formen), um Bedeutung effektiv zu repräsentieren. Der Religionswissenschaftler Brent Plate geht davon aus, dass Film und Religion als analoge Konstrukteure von Weltbildern aufgefasst werden können. Seiner Meinung nach fungieren Filme und Religion als Medien der Kultur und werden dadurch von ihr (aus-)geprägt. Zugleich beeinflussen Film und Religion die Kultur, indem sie sie reflektieren: «I would put forward the hypothesis that film and religion are analogous in the first instance due to their activities of taking the world-as-it-is, and inventing a new world through the dual process of <framing> and <projecting>.»⁴⁵ Demzufolge können das Kino und die Kunst im Allgemeinen als Methoden der Kulturanalyse⁴⁶ verstanden werden, da sie fortwährend die aktuelle Situation der Gesellschaft reflektieren und Gegenvorschläge präsentieren. Genau so, wie in den Evangelien die Figur des Jesus die Lage erfasst («Fläming») und Alternativen dazu vorschlägt und vorlebt («projecting»).

Es erstaunt also nicht, wenn insbesondere der sozialkritische Aspekt der Passionsgeschichte gepaart mit der Hoffnung auf Erlösung in den ver-

to drive the reader back from a nightmare.» Merritt Abrash, *Missing the Point in More's Utopia*, *Extrapolation* 19, 1, 1977, 27–28, hier 24.

44 Aus der Sicht einer kulturwissenschaftlich geprägten Religionswissenschaft können Film und Religion als zwei unabhängig, aber stetig interagierende Kommunikationssysteme aufgefasst werden, die in codierter Form Orientierung und Sinn vermitteln. Siehe dazu beispielsweise: Daria Pezzoli-Olgiati, *Eine illustrierte Annäherung an das Verhältnis von Medien und Religion*, in: Bärbel Beinhauer-Köhler / Daria Pezzoli-Olgiati / Joachim Valentin (Hg.), *Religiöse Blicke – Blicke auf das Religiöse. Visualität und Religion*, Zürich: TVZ 2010, 245–267; Marie-Therese Mäder, *Film und Religion. Ein multidisziplinäres Forschungsfeld*, im gleichen Band (325–349). Daria Pezzoli-Olgiati, *Film und Religion. Blick auf Kommunikationssysteme und ihre vielfältigen Wechselwirkungen*, in: Andreas Nehring / Joachim Valentin (Hg.), *Religious Turn – Turning Religions. Veränderte kulturelle Diskurse – Neue religiöse Wissensformen*, (ReligionsKulturen, Bd. 1), Stuttgart: Kohlhammer 2008, 45–66.

45 S. Brent Plate, *Representing Religion in World Cinema. Filmmaking, Mythmaking, Culturemaking*, New York: Palgrave Macmillan 2003, 3.

46 Dazu beispielsweise: Sigrid Schade / Silke Wenk, *Studien zur visuellen Kultur. Einführung in ein transdisziplinäres Forschungsfeld*, Bielefeld: transcript 2011; Natalie Fritz, *Cross-media Transmission Processes. Marian Figures in TODO SOBRE MI MADRE (ALLES ÜBER MEINE MUTTER, Pedro Almodóvar, ES 1999)*, *Journal for Religion, Film and Media* 1, 1, 2015, 89–95, in: http://143.50.35.102/ojs-jrfm/index.php/ojs_jrfm/article/view/27/26 [27.02.2017].

gangenen Jahrzehnten einen fruchtbaren Ansatz für die filmische Auseinandersetzung bot. Das Leben in einer zur Dystopie verkommenen Welt, in der das Heil nur noch als schmaler Lichtstrahl am Horizont auszumachen ist, wird im Genre der Endzeit- oder Apokalypsefilme⁴⁷ ausgiebig bearbeitet. In diesen, meist teuer produzierten Blockbuster-Filmen errettet üblicherweise ein männlicher Protagonist die noch verbliebene Menschheit beziehungsweise eine Minorität bestehend aus «guten» Menschen, indem er sich selbst für das Kollektiv opfert. Diese Filme funktionieren häufig als Zeitzeugen, reflektieren sie doch die politische, soziale und wirtschaftliche Situation zu einem spezifischen Zeitpunkt und sind entsprechend von ihrem Produktionskontext geprägt.

Die Deutlichkeit des Bezugs zur Passion in den Evangelien variiert je nach Film und wird je nachdem durch visuelle oder sprachliche Verweise geschaffen. Ein Blick auf das jüngere Blockbuster-Kino aus Hollywood macht deutlich, wie häufig und wie unmissverständlich das Passionsnarrativ im Sinne einer Präfiguration eingesetzt wird.

Es ist auffällig, dass ausgerechnet aktuellere Filme wie *THE BOOK OF ELI* (Albert und Allan Hughes, US 2010) oder *CHILDREN OF MEN* (Alfonso Cuarón, US/GB 2006) ihre Protagonisten als Erlöser mit ausgeprägten Parallelen zur Jesusfigur inszenieren und den Bezug zu den Evangelien auf unterschiedlichen Ebenen akzentuieren. *Eli* (Denzel Washington) versucht in einer postapokalyptischen Welt eine King James Bibel sicher nach Alcatraz zu bringen, wo sie neben anderen Büchern als Fundament für eine neue Zivilisation dienen soll. *Eli* erfüllt seinen Auftrag zwar, doch wird er auf seiner Mission tödlich verletzt und erliegt schließlich seinen Wunden. Die Erlösung wird deshalb greifbar, weil die Verwalter der Bibliothek auf Alcatraz, bewaffnet mit dem «alten Wissen», eine bessere Zukunft schaffen können. Die Kritik an der Gesellschaft, die ihre natürlichen Ressourcen plündert und die Welt so zusehends zerstört, verwundert in Zeiten von Klimaerwärmung und Rohstoffknappheit nicht. Auch nicht die Tatsache, dass Tradition und Rückbesinnung auf «altes Wissen» in einer Epoche des unaufhaltsamen technischen Fortschritts sozusagen als Korrektiv inszeniert werden. Denkwürdig ist vielmehr, dass die Rolle des Erlösers mit einem Afroamerikaner – ein zweifacher Oscargewinner zwar – besetzt wurde. Man könnte dies als Verweis auf den damaligen Präsidenten der

47 Zur Begriffserklärung siehe: Endzeitfilm im Lexikon der Filmbegriffe, in: <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=1274> [27.02.2017]. Siehe dazu beispielsweise Charles Martig / Matthias Loretan, Apokalyptische Visionen im Film. Geschichtsbilder zwischen Weltuntergang und radikalem Neuanfang, in: Daria Pezzoli-Olgiati (Hg.), Zukunft unter Zeitdruck. Auf den Spuren der «Apokalypse», Zürich: TVZ 1998, 109–135.

Vereinigten Staaten, Barack Obama, und der mit ihm verbundenen Hoffnung auf gesellschaftlichen Wandel, lesen.

Genauso explizit wie *THE BOOK OF ELI* verweist *CHILDREN OF MEN* auf biblische Narrative. Hier rettet Theo (!) (Clive Owen) in einem endzeitlichen Großbritannien die Menschheit, indem er im Auftrag der Untergrundorganisation Fishes (!) eine junge Frau und zugleich weltweit erste Schwangere seit 18 Jahren an einen sicheren Ort, ein Schiff namens Tomorrow, bringt und somit den Fortbestand der menschlichen Spezies sichert. Theo wird auf der Flucht verletzt und stirbt, nachdem er Mutter und Kind in Sicherheit gebracht hat. Die Flucht der drei erinnert nicht nur vage an die in den Evangelien beschriebene Flucht nach Ägypten. Auch hier begleitet ein «Stellvertreter-Vater» Mutter und Kind ins sichere Exil und leitet damit die kommende Erlösung durch das Kind ein.

In einer Zeit, in der traditionelle Familien nur noch eine mögliche Variante des Zusammenlebens darstellen, kann Theos Opfer für das Kollektiv nicht nur buchstäblich, sondern auch in einem weiteren Sinne als Aufopferung der Eltern (leiblich oder nicht) für ihre Kinder gelesen werden. Hierbei geht es letztlich um die Kritik an einer Gesellschaft, die soziale Bindungen mit Interessensgemeinschaften gleichsetzt und sich nur noch um diejenigen kümmert, die «nützlich» für ein bestimmtes Unterfangen sind. In diesem Sinne könnte man den Film als Statement für Empathiefähigkeit, Verantwortung und Nächstenliebe lesen.

Eine andere Art der Dystopie und eine andere Erlöserfigur finden sich im Fantasydrama *EL LABERINTO DEL FAUNO* (*PANS LABYRINTH*, Guillermo del Toro, ES/MX 2006). Wie es im Fantasygenre⁴⁸ häufig der Fall ist, so muss sich auch in diesem Werk die Protagonistin Ofelia (Ivana Baquero) schier unmöglich zu lösenden Aufgaben stellen. Im Jahr 1944 rettet sich die kleine Ofelia vor den Nachwehen des Spanischen Bürgerkriegs und den Gewaltausbrüchen ihres brutalen Stiefvaters, dem franquistischen Hauptmann Vidal (Sergi López), in eine magische Parallelwelt. Diese steht der realen Welt in puncto Schrecken jedoch um nichts nach. Ofelia übersteht an der Seite des Pans traumatische Prüfungen in beiden Welten. Am Ende rettet sie durch ihren Opfertod nicht nur die magische Welt, der sie als Reinkarnation einer Feenprinzessin angehört, sondern erlöst auch ihre Mutter und den kleinen Halbbruder vom bösartigen Vidal.

48 Zur Begriffserklärung siehe: Fantasyfilm im Lexikon der Filmbegriffe, in: <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=3704> [03.03.2017]. Als Überblick immer noch aktuell und aussagekräftig: Rolf Giesen, *Der Phantastische Film. Zur Soziologie von Horror, Science-Fiction und Fantasy im Kino*, Teil I und II, (Filmstudien Programm Roloff & Seeßlen), Schöndorf/Ammersee: Roloff 1980.

Einerseits inszeniert del Toros Film eine Dystopie der jüngeren spanischen Geschichte (dem Spanischen Bürgerkrieg) für ein Publikum, das dieses Kapitel nur noch aus Schulbüchern kennt und mit Hollywood-Blockbustern aufgewachsen ist. Andererseits erklärt der Film auf einer Metaebene, auf welchem Nährboden Sozialkritik und damit der Wunsch nach alternativen Ordnungen gedeihen kann. Die Besetzung der Hauptrolle mit einem kleinen Mädchen setzt einerseits diejenigen ins Zentrum der Geschichte, die mitunter am meisten unter den Folgen eines Krieges zu leiden haben und übt somit Kritik. Andererseits wird Ofelias kindliche Unschuld positiv besetzt, da es dieser Eigenschaft zu verdanken ist, dass in beide Welten Hoffnung keimen kann. An «Ofelias Baum» sprießt am Ende eine weiße Blüte. Denn, nur ein Akteur oder eine Akteurin, der/die sich nichts zu Schulden hat kommen lassen, der/die ohne Vorbehalte und Vorurteile agiert und nicht auf den eigenen Vorteil bedacht ist, kann die Welt verändern. Insofern ist der Film auch ein Statement pro Unschuld im Sinne von Unvoreingenommenheit und Arglosigkeit.

Der Bezug zu realen Katastrophen (Kriege, Hungersnöte, politische Umstürze), realen Dystopien also, und ihre kritische Reflexion wird im Fantasygenre häufig nach dem Grundmuster der Passionsgeschichte inszeniert und entweder wie bei *EL LABERINTO DEL FAUNO* mit einer Parallelwelt kombiniert oder ganz in eine Parallelwelt verlegt. So verweist beispielsweise die Literaturverfilmung von J. K. Rowlings Harry Potter (*HARRY POTTER 1-8*, Chris Columbus / Alfonso Cuarón / Mike Newel / David Yates, GB/US 2001–2011) nicht nur thematisch auf den Zweiten Weltkrieg (Reinheit des Bluts), sondern spielt teilweise auch mit Anleihen der für diese Zeit typischen Ästhetik.⁴⁹ Durch die Situierung der Handlung zwischen der realen Welt und einer magischen Parallelwelt wird der Geschichtsbezug aktualisiert und der sozialkritische Duktus des Werks verstärkt. Das Erstarken eines totalitären Regimes in der Zaubererwelt hat auch Folgen für die nicht-magische Welt. Ähnlich wie Ofelia in *EL LABERINTO DEL FAUNO*

49 Das Ministerium für Magie, im Film erinnert es an Staatsbauten aus der Zeit des Faschismus beziehungsweise Nationalsozialismus, kontrolliert nach der Machtübernahme durch Voldemort das gesamte Leben der Zaubererwelt. Propagandaschriften und -veröffentlichungen werden zur Diskriminierung und Kriminalisierung von «Schlammblütern» und «Regimekritikern» eingesetzt. Truppen von Söldnern patrouillieren, um diese zu deportieren. Der Lehrplan der Zaubererschule Hogwarts wird ersetzt und es herrschen Zucht und Ordnung. Im Ministerium wird eine Skulptur errichtet, die die gesellschaftliche Hierarchie in der Zaubererwelt widerspiegelt. Diese Skulptur erinnert auf der ästhetischen Ebene stark an nationalsozialistische Artefakte. Die «Todesser» fungieren im Harry Potter-Universum als «regimetreue» Eliteeinheit ähnlich der «SS» und werden als dunkle, uniformierte «Voldemort-Soldaten» inszeniert.

entpuppt sich auch im HARRY-POTTER-Zyklus der Protagonist Harry Potter (Daniel Radcliffe) erst im letzten Drittel der Geschichte als messianische Figur. Er ist bereit dazu, sich selbst für eine bessere Welt zu opfern. Anders als beispielsweise Theo in CHILDREN OF MEN haben sich sowohl Ofelia als auch Harry freiwillig für den Leidensweg entschieden mit der Absicht, die Situation für ein Kollektiv zu verbessern.

Frodo Beutlin (Elijah Wood), der Protagonist der THE LORD OF THE RINGS-Trilogie (DER HERR DER RINGE, Peter Jackson, NZ/US 2001–2003), die auf der Romanvorlage von J. R. R. Tolkien basiert, fällt die Entscheidung, den Ring der Macht zu einem Vulkan zu bringen und ihn ins Feuer des Schicksalsbergs zu werfen, nicht ganz freiwillig. Er steht im Bann des Rings und will ihn niemandem anvertrauen. Doch Frodo wächst an seiner Mission. Zu Beginn wird er von einer Gruppe von Gefährten begleitet, doch aufgrund verschiedener Angriffe zerfällt die Gruppe rasch und schließlich muss Frodo die letzten, mühsamen Schritte alleine bewältigen, wohlwissend, dass er den Weg zurück kaum mehr antreten wird. Auch hier wird sich der Protagonist der Bedeutung seiner Aufgabe erst im letzten Drittel der Geschichte bewusst. Doch auch er entscheidet sich für das Leid, um noch mehr kollektive Not und Unterdrückung zu verhindern. Das Hauptaugenmerk der in diesem Werk zum Tragen kommenden Sozialkritik liegt gleichermaßen auf der Ablehnung totalitärer Regimes und dem Kampf gegen die Gleichgültigkeit und Trägheit bestimmter Gruppen, die nur dann aktiv werden, wenn sie selbst von einer Katastrophe betroffen sind. Insofern kann dieses Werk als Aufruf zu mehr Toleranz, Solidarität und gegen die Vernachlässigung der Menschlichkeit gelesen werden.

Die Vernachlässigung der Menschlichkeit, die auch in den Evangelien immer wieder angeprangert wird, ist auch für die Filmschaffenden fernab von Hollywood ein Ansatzpunkt, den sie rege – wiederum im Sinne einer Präfiguration oder einer Matrize – verwenden. Der beispielsweise in der Befreiungstheologie formulierte Aufruf zu Toleranz und Gerechtigkeit, zur Solidarität mit diejenigen, deren Stimmen nicht gehört werden und die das herrschende System verdrängt, unterdrückt und drangsaliert, findet im Independent- und Autorenkino eine aktualisierte Ausdrucksform.

Bei diesen Passionsadaptionen fokussieren die Filmeschaffenden oftmals auf den Aspekt der Rettung und/oder Erlösung einer benachteiligten sozialen, politischen, religiösen Minderheit, im Sinne einer (juristisch) verbrieften Lebensberechtigung oder Legitimierung. Die Verweise auf das Passionsnarrativ variieren zwischen explizit und äußerst subtil, die Botschaft ist jedoch stets eindeutig. Als Beispiel kann PHILADELPHIA (Jonathan Demme, US 1993) angeführt werden. Als einer der ersten Filme macht sich PHILADELPHIA für die Rechte der Homosexuellen in den Vereinigten Staaten stark und

spricht das Thema Aids und HIV offen an. Der homosexuelle Protagonist Andrew Beckett (Tom Hanks) ist Anwalt in einer grossen Kanzlei. Irgendwann kann er seine HIV-Infektion nicht mehr verheimlichen und wird unter fadenscheinigen Gründen entlassen. Er zieht vor Gericht, weil er diese Art der Diskriminierung nicht akzeptiert. Er gewinnt den Prozess – ein Erfolg für die Homosexuellen-Community und alle HIV-Infizierten und Aidskranken – stirbt aber kurz danach. Der Film wurde nicht nur zu einem Kassen- und Kritikererfolg, sondern führte zu einem regen medialen Interesse und diversen, internationalen Aufklärungskampagnen zum Thema Aids und Homosexualität.⁵⁰ Die Figur des Anwalts wird hier zur Stimme einer sozial stigmatisierten Minderheit, welche die Diskriminierung von Homosexuellen, HIV-Infizierten und Aidskranken anprangert und ihnen ihre Würde zurückgibt.

Unzählige Filme von Regisseuren und Regisseurinnen, die dem britischen Realismus zugerechnet werden, beschäftigen sich mit «der Passion des kleinen Mannes/der kleinen Frau». Erlösung ist hier selten ein Thema, aber das Leiden der Protagonisten in ihrem Überlebenskampf ist meist so herzerweichend, dass die Rezipierenden – zumindest während der Dauer des Filmes – in die unterprivilegierten Gesellschaftsschichten eintauchen und mitleiden. Das Herausarbeiten von sozialen und ökonomischen Missständen, das Aufrütteln der Satten, der Systemtreuen und der Reichen wird zur zentralen Funktion solcher Werke. Insofern kleiden diese Filme sozialpolitische Forderungen in ein ansprechendes, neues Gewand, genau so, wie in den Evangelien Jesu Aufforderungen zur Nächstenliebe in Form von Gleichnissen präsentiert werden. In *IT'S A FREE WORLD* (Ken Loach, GB 2007) wird das Thema der Papierlosen und des Menschenhandels thematisiert. Die Unterschichts-Protagonistin Angie (Kierston Wareing) ist eine Gefangene des kapitalistischen Systems in Großbritannien und handelt, um selbst nicht unterzugehen, mit illegalen Arbeitern und Arbeiterinnen. Angie ist, obwohl sie den Papierlosen Arbeit und Unterkunft vermittelt, keine Erlöserfigur. Die Sans-Papiers sind für sie nur Mittel zum Zweck, eine Einnahmequelle, keine Menschen. Angies Leben ist ein einziger Leidensweg, doch das nimmt sie nicht wahr, getrieben vom Wunsch nach wirtschaftlicher Sicherheit. Loachs Film zeigt auf, dass alle, die Teil eines unmenschlichen Systems sind, keine Erlösung finden werden und ihr Leiden – anders als in den «Hollywood-Passionen» – sinnlos bleibt.

Auch in Sam Garbarskis *IRINA PALM* (Sam Garbarski, GB/BE/LU/DE/FR 2007) wird das kapitalistische System kritisiert. Hier entscheidet sich die

50 Für Kritikerstimmen, die den positiven Umgang mit Aids und Homosexualität ansprechen siehe: <http://www.rogerebert.com/reviews/philadelphia-1994>; <http://variety.com/1993/film/reviews/philadelphia-1200434876> [04.03.2017].

einfache Hausfrau Maggie (Marianne Faithfull) freiwillig dazu, sich für die dringend benötigte Operation ihres Enkels zu prostituieren. Hinter einem sogenannten *glory hole* sitzt sie nun regelmäßig und befriedigt Männer mit der Hand. Als herauskommt, als was Maggie arbeitet, wird sie mit moralischen Vorwürfen und öffentlicher Anfeindung konfrontiert. Sie lässt sich aber davon nicht beirren. Maggie ist sogar so gut in ihrem Job, dass sie ihrem Enkel tatsächlich die Operation in Australien bezahlen kann. Man kann Maggie insofern als eine Erlöserfigur interpretieren, als dass sie ihrer Familie eine bessere Zukunft ermöglicht. Unter ihrer ungewöhnlichen Arbeit scheint sie nicht zu leiden, doch unter den verächtlichen Kommentaren der Mitmenschen umso mehr. Zudem wirkt es beelendend, dass eine wenig gebildete Frau aus der Unterschicht arbeitstechnisch so wenig Spielraum hat. Wie in *IT'S A FREE WORLD* wird auch in *IRINA PALM* der Fokus auf Menschen gerichtet, die zwar Teil der Gesellschaft sind, die aber kaum Zugang zu Ressourcen haben. In der Realität, das zeigen diese Werke deutlich, da ist das Leiden groß und häufig sinnlos. Leider fehlen die Erlöserfiguren meistens; aber manchmal bedarf es auch nur wenig, um solidarisch zu agieren.

So lange es Ungerechtigkeit, Intoleranz und Herzlosigkeit auf der Welt gibt, so lange wird das sozialkritische Potenzial des Passionsnarrativs, wie in diesem Abschnitt nur fragmentarisch dargelegt, sowohl im Blockbuster-Kino als auch im Arthouse-Filmschaffen auf unterschiedliche Art und Weise adaptiert und aktualisiert werden. So langewird die Geschichte vom Leiden und Sterben Jesu Teil unseres kollektiven Gedächtnisses sein.