

Mel Gibsons Film „Die Passion Christi“

Begegnung mit einem Kunstwerk

Frank Mehnert, Hamburg

Als Mel Gibsons Film „Die Passion Christi“ in der Passionszeit 2004 in die Kinos kam, sorgte er für heftige Diskussionen. Insbesondere in Deutschland mangelte es nicht an kritischen Kommentaren. Mittlerweile, wie sollte es anders sein, ist auch dieser Film Geschichte. Der im letzten Jahr in einigen Kinos der USA durchgeführte Versuch, den Film als wiederkehrenden Karfreitagofilm zu etablieren, stieß beim Publikum auf wenig Interesse. In den Kinos ist der Film »durch« und auch die Zweitverwertung auf Videos und DVDs ist abgeschlossen. Was aber bleibt von diesem umstrittenen Jesus-Film, wenn er ins Private entschwindet, in eine Sphäre, die nicht mehr öffentlich, sondern persönlich herausfordert?

I. „Die Passion Christi“ im Spiegel der Kritik

Der Film „Die Passion Christi“¹, den Mel Gibson abseits von Hollywood als privat finanziertes und (alt-)katholisch motiviertes Projekt gedreht hatte, löste im Frühjahr 2004 wochenlang anhaltende Diskussionen aus. In der FAZ etwa erschienen im Februar und März nicht weniger als 21 Artikel zum Film.² Auch Vertreter der Kirchen sowie anderer religiöser Verbände hatten sich früh kritisch zu Wort gemeldet. Einen gewissen Abschluss fand diese Auseinandersetzung in Deutschland mit einem Symposium, das im Mai 2004 an der Universität Münster abgehalten wurde und dessen Beiträge von *Reinhold Zwick* und *Thomas Lentes* in einem Sammelband unter dem Titel „Die Passion Christi“ herausgegeben wurden.³

¹ Die Box-Office-Daten des Films: „Die Passion Christi“ spielte in den USA 371 Mio. \$ ein, das entspricht 60 Mio. Besuchern, in Deutschland haben ihn nur 1,4 Mio. Besucher gesehen. Trotz seiner Altersbeschränkung (FSK ab 16 Jahre) liegt er damit in der Liste der erfolgreichsten Filme in den USA auf Platz 10 (inflationsbereinigt Platz 71), weltweit auf Platz 27, in Deutschland taucht er in dieser Liste nicht auf. Unter den privat finanzierten Filmen ist er der bisher erfolgreichste. Vgl. www.insidekino.com [Stand: 3. 1. 2006]. Ein Bildband zum Film ist erschienen unter: M. Gibson (Vorwort), *Die Passion. Fotografien aus dem Film „Die Passion Christi“*. Holzgerlingen 2004.

² Ein guter Überblick über die Vielfalt der Rezensionen findet sich z.B. unter <http://www.himmelschneeflocke.de/Page38.htm> [Stand: 3. 1. 2006].

³ R. Zwick/Th. Lentes (Hrsg.), *Die Passion Christi. Der Film von Mel Gibson und seine theologischen und kunstgeschichtlichen Kontexte*. Münster 2004; abgekürzt als: Zwick/Lentes.

In der öffentlichen Debatte ging es um wesentliche Fragen des Christentums, so darum, ob der Film bewusst oder fahrlässig Antisemitismus fördere, ob dies gar die Evangelien selbst täten. Mit Blick auf das Schriftverständnis wurde gefragt, inwieweit der Film einen historischen Verismus bediene, der aus der harmonisierenden Inszenierung neutestamentlicher Glaubenszeugnisse einen eindeutigen Wahrheitsanspruch ableite und gefährlich naiv hinter modernes Reflektionsniveau zurückfalle. An Art und Weise der Darstellung wurde diskutiert, inwieweit eine massive Inszenierung von Gewalt nicht zu Abstumpfung und Gewaltverherrlichung führe, ob gar die Gewalt dem Christentum selbst »im Kreuz« stecke und schließlich, ob eine im Film propagierte Sühnopfertheologie nicht ein grausames Gottesbild verbreite.

Viele Kritiker reagierten in einer Pose öffentlicher Apologetik: In Verantwortung für die gesellschaftlichen und seelsorgerlichen Konsequenzen eines Films, der als ein Stück Propaganda aufgefasst wurde, gelte es, Gefahren aufzudecken und destruktive sozioreligiöse Wirkungen abzuwehren. „Ist Mel Gibsons Film mit seinen schrecklichen Folterszenen also ein angemessener Beitrag des sich als kultiviert verstehenden Westens auf die religiöse Fanatisierung unserer Zeit? Viele befürchten, dass es genau der falsche ist.“⁴

Sprachliche Beobachtungen

Die These, dass in Deutschland Kritiker vor allem apologetisch auf Gibsons Film reagierten, lässt sich durch Beobachtungen am Sprachstil der damaligen Kommentare stützen. Da fällt zunächst eine gehäufte Verwendung verabsolutierender Rede auf, etwa wenn es heißt, eine Perspektive johanneischer Inkarnationstheologie sei „mit Mel Gibsons Film *nirgends* zu verbinden“, Jesus werde zu einer „*auf jeden Fall rein* passiven Figur“⁵, man gewinne „*unweigerlich* den Eindruck, dass Christus mehr durch seine Wunden als durch die wenigen Worte aus seinem Mund sprechen soll“⁶. Mel Gibsons Film leiste „*nichts anderes* als eine bleischwere Illustration jener fragwürdigen Tradition“, d.h. einer auf dem „Konzept der Vergeltung“ beruhenden verdinglichten „Opferlogik“; das christliche Potenzial des Films erschließe sich „*nur* über eine bestimmte Perspektive auf die Marienfigur“⁷.

⁴ Hier stellvertretend für viele ähnliche Äußerungen: I. Jung, *Religion als Blutrausch?*, in: Hamburger Abendblatt (20.3.2004).

⁵ Vgl. O. Huber, *Wie jung ist der ältere Bruder?*, in: Zwick/Lentes (Anm. 3), 12.14 [hier und im Folgenden alle Herv.d.Verf.].

⁶ Vgl. A. Gormans, *Der Film vor dem Film*, in: aaO., 79.

⁷ Vgl. Th. Schärfl, „*Per Mariam ad Iesum*“, in: aaO., 188–189/201.

Des weiteren wird an Gibson selbst sein „notorisches Desinteresse“ an den Erkenntnissen und Forschungsergebnissen der Theologie⁸ kritisiert, „mit *Genuss* weidet sich Gibsons Fantasie an der Bosheit der Juden und Römer“⁹, „um den Film glaubwürdig zu machen“ hätten Regisseur und Mitwirkende „immer wieder die eigene gläubige Haltung betont“¹⁰. Statt sich auf die vorgegebene Textgestalt zu beschränken, nehmen diese Formulierungen in Anspruch, zur Motivation des Autors durchzudringen.

Zum Dritten finden sich viele Formulierungen, die am Regisseur vorbei den Film selbst zum willentlich handelnden Subjekt erklären, etwa wenn vom Film als demjenigen gesprochen wird, der in blutrünstigen Details „schwelgt“¹¹, der „nicht als Meditation über Glaubenswahrheiten angelegt [ist], sondern ›die Wahrheit‹ als vorgeblich realistisches, in allen Details ausgemaltes Geschehen vermitteln will“¹², der die Position einer Gruppe katholischer Traditionalisten vertrete, „die – von missionarischem Eifer besessen – die Welt von ihrer sakramentalen Sicht der Passion Christi mit allen Mitteln überzeugen wollen“¹³.

Und schließlich: Wo einzelne Szenen des Films genauer betrachtet werden, werden sie häufig einer theologischen Gesamtaussage unterstellt: „Der Zuschauer *kann dies nicht anders verstehen*, als würde dieser Schächer für seine Schmährede sogleich von einem grausamen strafenden Gott gezüchtigt“¹⁴, „mögen die römischen Schergen noch so wüten: die Drahtzieher und ›wahren‹ Verantwortlichen für Jesu Tod sind hier *eindeutig* die jüdischen Ratsherrn. Die zwei, drei kritischen Einwendungen, die Gibson *zulässt* [als durchschauter Akteur? d.Verf.], reichen *nicht annähernd* hin, um eine Pro-Jesus-Fraktion im Rat zu profilieren.“¹⁵

Manches ist sicherlich nicht mehr als Rhetorik, aber die Einzelbeobachtungen lassen doch ein Interesse deutlich werden, den Film in seiner Wirkung zu verobjektivieren und die eigene Kritik zu verabsolutieren. Es geht um die Konstituierung von Eindeutigkeit, Programm einer jeden Apologetik. Dass dies nicht nur in Zeitungsartikeln geschieht, sondern auch in Texten mit gehobenem wissenschaftlichen Anspruch, lässt vermuten, dass es den Kritikern

⁸ Vgl. R. Hoeps, *Über die verschiedenen Weisen, die Wunden zu zeigen*, in: aaO., 99.

⁹ Vgl. *Thesen zu Mel Gibson's Film „The Passion of the Christ“*, Schreiben des Kirchenamts der EKD an die Gliedkirchen vom 23.3.2004.

¹⁰ Vgl. O. Huber, *Wie jung ist der ältere Bruder?*, in: Zwick/Lentes (Anm. 3), 21.

¹¹ Vgl. W. Schneider-Quindeau, *Nein, die Gewalt erschlägt alles*, in: Rheinischer Merkur (11.03.2004).

¹² Vgl. Kritik von P. Hasenberg, in: *film-dienst* 06/2004 (18. 3. 2004).

¹³ Vgl. A. Gormans, *Der Film vor dem Film*, in: Zwick/Lentes (Anm. 3), 90.

¹⁴ Vgl. R. Zwick, *Mel Gibson und Clemens Brentanos „Das bittere Leiden unseres Herrn Jesus Christus“*, in: aaO., 129.

¹⁵ Vgl. R. Zwick, *Die bittersten Leiden*, in: Herder Korrespondenz 58 (2004), 175.

– zumeist Theologen und Kunsthistorikern – in der Debatte, die der Film angestoßen hat, um viel geht, nämlich um die Legitimität verschiedener Passionsdarstellungen¹⁶ und damit um den Kern christlichen Erlösungsverständnisses.

Der Vorwurf der Verdinglichung von Erlösung

Lässt sich dabei so etwas wie ein theologischer Kern der Kritik herauslesen? Neben dem Vorwurf eines fahrlässigen Antisemitismus scheint es mir in den kritischen Kommentaren vor allem um den Vorwurf der Verdinglichung von Erlösung zu gehen: Indem das Leiden Jesu im Film in den Mittelpunkt rückt, tritt an die Stelle der Person Jesu und abgelöst von ihr dessen Leidensopfer, an die Stelle der *subjektiven Begegnung* mit dem lebendigen Gott die *objektive Leistung* eines stellvertretenden Leidens, an die Stelle von wechselseitiger Liebe die bloße Annahme einer Sache. Aus der personalen Begegnung wird gleichsam Zauberei: Im großen Weltendrama zwischen Gott und Satan oder auch Gott-Vater und Gott-Sohn wird der Mensch zum bloßen Zuschauer, auf den das Objekt des Leidensopfers am Ende übertragen wird. Die Sache funktioniert, Jesus tut „einen Job“¹⁷. Der Vers aus Jes 53,5: „Durch seine Wunden sind wir geheilt“, der der „Passion Christi“ vorangestellt ist, wird im Film so umgesetzt, als sei das Leiden nicht »Mittel«, sondern alleiniger »Zweck« des Lebens Jesu.

Dass diese Erlösungsvorstellung problematisch ist, liegt auf der Hand: An die Stelle des lebendigen Gottes tritt das Leiden als eine Art Ding. Das aber nennt die Bibel Götzendienst: Eine Sache ersetzt den „Ich bin der Ich bin“ (Ex 3,14). Eine Sache aber, und sei es eine noch so ehrenwerte wie das Leiden Christi, hat kein Leben aus sich, und so verbindet sich der Mensch im Götzen mit etwas, von dem keine Leben verändernde Kraft ausgehen kann:

„Was ist das eigentliche Problem einer derartigen Verdinglichung? Wie schon angedeutet, wird Verdinglichung als Verobjektivierung einer Leistung verstanden – als Verobjektivierung, die diese Leistung in eine Art ›Wirtschaftskreislauf‹ des Heils ein speist. ... Obwohl dieses Muster eine gewisse Alltagsplausibilität hat, ist es mit einem heutigen, an der Maßgabe eigenverantwortlicher Subjektivität orientierten Sinn für die Heils- und Erlösungsbedürftigkeit der Welt nur schwer zu vermitteln. Was soll eine getilgte Schuld bewirken, wenn die Welt nach diesem ›Zahltag‹ immer noch so furchtbar ist wie vorher? ... Es bleibt ein Graben zwischen dem Hinweis der Erlösung hier und der erfahrenen Wirklichkeit da.“¹⁸

¹⁶ Vgl. das Vorwort zu Zwick/Lentes (Anm. 3), 3–5.

¹⁷ Vgl. Th. Schärfl, „*Per Mariam ad Iesum*“, in: *aaO.*, 192.

¹⁸ *AaO.*, 187.

In einer personalen Begegnung verändert sich der Mensch, im verdinglichten Geschäft bleibt er der „alte Adam“ und soll hernach trotzdem erlöst sein. Aus dem christlichen Heil, welches sich neutestamentlich in der personalen Begegnung mit Gott in Jesus ereignet, ist so heidnische Zauberei geworden, von der keine nachvollziehbare verändernde Wirkung mehr auf den Menschen ausgeht. Erlösung macht so keinen Sinn, der Zugang zu Gottes lebendiger Gegenwart wäre verstellt.

Die Kritik an dieser Art von verdinglichter Erlösungsvorstellung ist nicht neu. Sie findet sich, nicht zuletzt als Reaktion auf die starke Betonung des Stellvertretungsgedankens bei den Reformatoren, schon im 18. Jh. bei dem protestantischen Mystiker *Emanuel Swedenborg*, der auf die magischen Missverständnisse seiner Zeit von Gott und der Erlösung hinwies und darauf, dass das Leiden Jesu am Kreuz eben *nicht* die Erlösung selbst gewesen sei, sondern der Verherrlichung Jesu gedient habe, der als der Erhöhte die Erlösung als ganze Person bewirkt hat.¹⁹ Breite Zustimmung fand diese ausdrückliche Abgrenzung von einer verdinglichten Deutung der Sühnopfertheologie erst in jüngerer Zeit, etwa ab 1970, ausgelöst u.a. durch die grundlegende Arbeit von *Hans Kessler*.²⁰

„Es kann – gegen Anselm [von Canterbury] und die von ihm bestimmten Theologen – nicht darum gehen, die Soteriologie zu einer Staurologie zu verengen. Man kann nicht sagen, die Erlösung sei gerade und exklusiv durch Jesu Tod geschehen. Denn so würde Jesu Tod zu einem mysterienhaft-magischen Punkt, den man an einer (mythisierten) göttlichen Gestalt fixieren könnte, ohne daß deren geschichtliche Bezüge von Belang wären. ... Nur auf dem Hintergrund seines [Jesu] Wirkens kann der Kreuzestod Jesu in den richtigen Dimensionen gesehen werden.“²¹

Der Vorwurf der Verdinglichung von Kunst

Zurück zum Film: Es ist nun paradox, dass viele Kritiker, die dem Film im Kern eine solche Verdinglichung der Erlösung vorwerfen, den Film unter der Hand selbst verdinglichen, seine Wirkung auf den Zuschauer verobjektivieren, ihn als eindeutiges Aussagegestell auffassen im Sinne eines „Der Zuschauer kann dies nicht anders verstehen, als ...“ (s.o.). Steckt die Opferlogik, das verdinglichte Denken noch so tief in uns, dass es uns hier durch die Hintertür wieder einholt? Dass wir dem Film von vorneherein nichts von dem zutrauen, was wir an ihm kritisieren, nämlich Beziehung zu stiften, Er-

¹⁹ Vgl. E. Swedenborg (1771), *Die wahre christliche Religion*, Bd. 1, Zürich o.J., §§ 126.127. 132 u. 134d.

²⁰ Vgl. dazu H. Kessler, *Die theologische Bedeutung des Todes Jesu. Eine traditionsgeschichtliche Untersuchung*. Düsseldorf 1970 u. T. Pröpper, *Erlösungsglaube und Freiheitsgeschichte. Eine Skizze zur Soteriologie*. München ²1988.

²¹ H. Kessler, *aaO.*, 334f.

eignis zu werden im Vollzug einer persönlichen Begegnung zwischen Kunstwerk und Betrachter?

Die Verdinglichung des Films selbst mag der oben angesprochenen politischen oder apologetischen Verantwortung geschuldet sein, mag Rhetorik sein. Sie stellt aber einen schmerzlichen Rückfall in Sehgewohnheiten dar, die spätestens jetzt, da der Film als Video oder DVD in den Privatarchive angekommen ist, dem Einzelnen, insbesondere auch dem Kritiker selbst keinen geistlichen Gewinn bringen, da sie Wirkung auf bloßen Input reduzieren und den Betrachter als Subjekt völlig ausblenden. Der Betrachter, der sich in dieser Weise einer scheinbaren Eindeutigkeit eines Werkes unterwirft, degradiert sich selbst zum Opfer einer Propaganda, macht sich selbst zu einer „auf jeden Fall rein passiven Figur“ (s.o.): Ein, wie ich finde auf die Dauer oberflächlicher, unmündiger Umgang mit Welt, mit Kunst, mit der „Passion Christi“.

Wie könnte ein Umgang mit der „Passion Christi“ aussehen, der dem Film die Würde eines Kunstwerkes nicht abspricht und sich selbst die Rolle eines teilhabenden Betrachters zutraut? In einer solchen dialogischen Betrachtung käme es darauf an, dass sich anders als bisher der Zuschauer selbst ins Spiel bringt. Auf den Film bezogen: Dass es wesentlich auch an uns liegt, was wir im Film entdecken. Eine solche Betrachtung wird eine längere Verweildauer einfordern, meditativer und persönlicher ausfallen. Vor allem aber wird sie konkrete Bilder und Resonanzstellen des Films suchen als Anknüpfungspunkte für die eigene Interpretation.

Im Folgenden soll eine solche Betrachtung versucht werden, bevor ich mich abschließend im dritten Teil der Frage zuwende, wie der Beitrag zu bewerten ist, den Mel Gibsons Film für ein Verständnis der Passion Christi zu leisten vermag.

II. Eine meditative Deutung der „Passion Christi“

Die erste Einstellung des Films: Der Vollmond, der nach jüdischem Kalender den 14. Nissan markiert als Datum für das Pessach-Fest. Doch das Licht des Mondes ist verhangen. Die Kamera fährt durch eine Hochnebeldecke hinunter in den Garten Gethsemane. Der Zugang zum Himmel, verstellt durch Dunstschwaden aus der Erde. Ein treffendes Bild für die Situation der Menschen vor Ostern: Unser eigener »Dunst« lagert wie eine Nebelwand schwer zwischen uns und dem Himmel, vernebelt unsere Erkenntnis und unseren Zugang zu dem Gott, der uns ursprünglich in die Freiheit berufen hat. In dieser Dunkelwelt inmitten von Wurzelwerk und Gebäum: Jesus. Mit seiner rechten Hand sucht er zitternd nach Halt an einem der Äste, aber er findet den

Halt nicht dort. Seine Hand hält inne, während er schwankend und allein auf sich gestellt betet: „Herr!“ – hebräisch: *Adonai*. Dieser Jesus verzichtet auf äußeren Halt. Er hat nur Gott!

Wie anders Petrus, der in der nächsten Szene seinen Halt ganz im Gebäud gefunden hat und in ganzer Länge darauf ausgestreckt tief und fest schläft. Jesu Ruf „Fels“ – *Kephas* ergeht als ein Weckruf im tiefsten Sinne. Und ich frage mich: Welche Bäume sind es in meinem Leben, die mir scheinbar Halt geben und mich nur wegbringen vom wahren Fels?

Gethsemane

Dieser Ort heißt übersetzt „Ölpresse“, und in einer solchen befindet sich in der Tat der Messias, dessen Haupt statt mit Salböl von eigenem Blut und Wasser getränkt erscheint. Von Haut und Haaren des gesenkten Kopfes trieft es hinab. So hat Jesus in Gethsemane meines Wissens noch kein Bild dargestellt, auch nicht Gustave Dorés Kupferstich der Ölberg-Szene, mit dem die Szene des Films sonst einige Ähnlichkeiten aufweist.²² Dieser Jesus erfährt seine messianische Salbung nicht von außen, sondern von innen. Ein aus sich selbst heraus gesalbter Messias, im Garten der Ölpresse – *Gethsemane*.

Als sich Jesus dann erhebt und der Schlange den Kopf zermalmt, kommt die Tempelwache mit Fackeln. Ihr Fackellicht erhellt jedoch nicht die Dunkelwelt, sondern leuchtet nur punktuell Gesichter aus. Im Licht einer dieser Fackeln sehen wir – nach zehn Minuten Filmzeit – auch Jesu Antlitz das erste Mal ausgeleuchtet und es berührt mich, wie frei und herrlich er aussieht. Im Leiden, so möchte ich deuten, im Leiden, welches sich im gelblichen Fackellicht ankündigt, leuchtet das Antlitz des Messias warm auf. Es gibt dieses Antlitz längst, doch in unserer Finsternis vermögen wir Christi Herrlichkeit erst zu erkennen im Fackelschein des Leidens. Das Leiden stellt die Verherrlichung des Menschen Jesus dar, nicht aber die Erlösung selbst. Die Erlösung vollzieht sich in der Liebe zu dem, der sich uns im Leid ganz zu erkennen gibt. Der Film setzt hier eine inkarnatorische Kreuzestheologie sehr sauber und differenziert um.

Als Jesus dann in Ketten über eine Brücke geführt wird, wird er von ihr hinunter gestoßen. Der Messias überquert die *Brücke*, Sinnbild seiner Messianität, jedoch nicht, ohne vorher unter Schmerzen von ihr zu fallen und unter ihr Judas noch einmal in die Augen zu blicken. Nur als Gefallener gelangt Je-

²² Vgl. A.K. Emmerick, *Das bittere Leiden unseres Herrn Jesus Christus*. Stein am Rhein 182003, 91. Dieses Buch diente Gibson nach eigenen Aussagen neben der Bibel als Inspirationsquelle, vgl. dazu auch den Aufsatz von R. Zwick in: Ders./Lentes (Anm. 14), 111–138.

sus in den Bereich, in dem Gefallene sich aufhalten und sucht so die auf, deren Herr er sein will. Das geschieht aber nicht als geplante Aktivität im Sinne einer gewollten Selbstaufopferung. Das schwer erträgliche Röcheln Jesu in dieser Szene macht deutlich: Jesus ist kein Masochist, der sich selbst das antut, sondern die Soldaten tun ihm das an. Aber in seiner Hingabe an das, was Menschen ihm antun, bleibt Jesus bis in die Tiefe und in die größten Schmerzen hinein den Menschen suchend zugewandt. Sein Leben, nicht sein Leiden stiftet Beziehung. Opferlogik mag ich hier nicht erkennen.

Mit diesen Bildern der Eingangsszene schließt sich der Film einer hohen Christologie an, dem theologischen Heilmittel gegen jede Verdinglichung von Erlösung. Denn wo Jesus nahe bei Gott steht, da geht das Leben von ihm als Person aus, nicht von der Sache seines Leidens.

Herodes

Insbesondere über Blickkontakte begegnet Jesus im Film immer wieder Menschen – oder auch nicht. Vor König Herodes hält Jesus während der ganzen Szene die Augen geschlossen. Warum? Die Szene selbst gibt darauf eine Antwort: Herodes, der zu Beginn der Szene in seinem lichtdurchfluteten Palast Jesus nicht finden kann und ihn, den nahezu Blindgeschlagenen, dann verhöhnt, ob er nicht Blinde sehend und Tote lebendig machen könne, Herodes tritt hier als Gegenkönig aus Mizraim auf, aus dem Land, welches im hebräischen Verständnis Sklaventum symbolisiert. Herodes als der, der im Grunde blind ist und tot, wird so Jesus gegenübergestellt als dem, der im Grunde sehend ist und lebendig. Und weil Herodes unter seiner zu Beginn der Szene noch eilig aufgesetzten Perücke so blind ist und ihm Jesus nicht auffällt, bleibt ihm der Messias in der Begegnung verborgen, muss ihm verborgen bleiben, soll er nicht gezwungen werden Christus zu erkennen: Jesus verschließt seine Augen. Nur des Herodes Raubkatze wird in der letzten Einstellung doch noch auf Jesus aufmerksam und erhebt sich fauchend.

Barrabas

Vor dem Palast des Pilatus begegnen einander zwei Menschen, die unterschiedlicher nicht sein könnten und doch äußerlich manche Ähnlichkeit haben: Beide sehen nur noch mit dem linken Auge, beide haben Blutspuren im Gesicht, beide sind Gefangene. Und sie tauschen das Los: Der Lebendigmacher wird gekreuzigt, der Mörder wird frei. In der Retrospektive können wir ähnlich wie beim Sturz von der Brücke auch hier dankbar sagen: Jesus ge-

lingt etwas, was ihm anders wohl bei einem wie Barrabas nie gelungen wäre. Er erhascht einen ungedeckten Blick des Mörders. Da friert diesem für einen Moment das Grinsen ein, da schaut er mit leerem Gesicht auf Jesus –, um im nächsten Augenblick wieder von seinen frechen Gewohnheiten eingeholt zu werden. Der Film bleibt hier sehr zurückhaltend, man wird dieser Begegnung kaum gewahr, keine Musik, kein Blick zurück verstärken den Moment. Gerade die sparsame Darstellung dieser Begegnung gefällt mir, denn durch sie wird eine Bagatellisierung von Erlösung vermieden. Der Weg des Barrabas mag noch ein langer sein. Aber er *ist* Jesus begegnet!

Die Geißelung

Wenn Jesus uns begegnen will, erhebt sich häufig in unserem »Palast« wie bei Herodes eine »Raubkatze«. In ihr mag man ein Bild sehen für unsere verborgene Aggression gegen Gott, die sich rührt, wenn Gott selbst sich uns naht. Für diese Deutung spricht, dass die Folterknechte zu Beginn der Geißelungsszene das Bild vom Raubtier selbst wieder aufgreifen. Sie verbeißen sich – scheinbar spielerisch – ineinander und fletschen die Zähne. Zusammen ergeben beide Szenen Sinn. Es wird deutlich, um welche Auseinandersetzung es im Folgenden geht: Der Messias geht ein in den Palast des Menschen und überlässt sich den Raubtieren. In der Passion begegnet die grenzenlose Liebe dem Gotteshass als dem anthropologischen Kern des von Gott abgefallenen Menschen. So wird „der dunkle Abgrund des menschlichen Herzens ganz aufgedeckt“²³.

Die Gewaltdarstellung speziell in der Geißelungsszene ist vielfach als zu distanz- und gnadenlos kritisiert worden. Geht es hier aber wirklich um die Aufdeckung der Gottesfeindschaft des Menschen, so zählt nicht ein ästhetisches, sondern ein therapeutisches Maß. Wie viele Schläge braucht es, bis sich der Bodensatz menschlichen Hasses am Messias ausgetobt hat? Indem die Folterknechte Jesus auspeitschen, indem diese Schläge von einem Leibesteil auf den andern überspringen und erbarmungslos gezählt werden, wird deutlich, dass es bei diesem Exzess nicht um Jesus geht, sondern um den zutiefst festsitzenden Hass des Menschen gegen Gott. So wenig, wie die Folterknechte ihr Tun verstehen und Gründe dafür haben, so wenig durchschaut der Mensch seine innere Feindschaft gegen Gott. Sie tobt sich aus an dem, der den Anspruch erhebt mit Gott ganz eins zu sein.²⁴ Jesus, der auf alle Gewalt verzichtet und zu Gott *aufsteht*, nachdem man ihn brutal zu Boden ge-

²³ Vgl. R. Schwager, *Brauchen wir einen Sündenbock? Gewalt und Erlösung in den biblischen Schriften*. München 1988, 203.

²⁴ Vgl. aaO., 201ff.

geißelt hat, der sich den Geißeln weiter überlässt, nimmt in dieser Szene die Aggressionen der Menschen auf wie ein Schwamm.²⁵ Indem der Film diese Schläge anfänglich gnadenlos zeigt, um sie dann, doch Maß haltend, über das Zählen, über das Angesicht der Maria in die Imagination hinein zu brechen, besteht die Chance, dass *unser* tiefster Hass, unsere verborgensten Aggressionen auf das Leben ausgeleitet werden.

„Mein Sohn, wann entscheidest du dich, von all dem erlöst zu werden?“ fragt Maria in die Kamera, als Jesus so brutal von römischen Soldaten geißelt wird und sie vor Schmerz den Anblick nicht mehr ertragen kann. Jesus antwortet nicht. Er gibt diese Frage schweigend an seine Folterer, an die Umstehenden, an uns als Zuschauer weiter. Und da gehört sie auch hin: Wann entscheiden *wir* uns, von all dem erlöst zu werden, was da an menschlicher Bosheit zu Tage tritt und sich am Messias zeichenhaft austobt? Die Verknüpfung von Film und Text ist hier insofern gelungen, als eine Mehrdeutigkeit aufscheint und zur Meditation einlädt.

Der therapeutische Sinn der Geißelungsszene hat viele Zuschauer offensichtlich nicht erreicht. Interessanter als die Frage, inwieweit das am Film liegt, scheint mir die Frage, inwieweit das an uns liegt.

Jesus und das Kreuz

Als Jesus zu seinem Kreuz geführt wird und dieses ihm in den Weg fällt, umfasst er es zärtlich mit beiden Händen und lehnt seinen Kopf beim Gebet an dessen Stamm: „Ich bin dein Knecht, Vater, dein Knecht, der Sohn deiner Magd.“ Hatte sich Jesus in Gethsemane am lebenden Gebäum nicht abgestützt, so tut er es jetzt auch nicht am toten, als er sich erhebt. Aber er umfasst zuvor voller Zärtlichkeit den toten Kreuzesbaum. So ist der Herr, der das Tote ergreift und zum unsterblichen Leben aufhebt.

Die Szene erinnert an Fra Angelicos Fresko *Der Heilige Dominikus am Kreuze Christi* (San Marco, Florenz), in dem Dominikus den Kreuzesstamm ganz ähnlich umfasst, ebenfalls linksseitig, mit ganz ähnlicher Haltung der Hände am kantigen Stamm. Während Dominikus aber aufblickt zum Kreuzezigten, ist Jesu Aufmerksamkeit im Film ganz nach innen gerichtet.

Da fragt Gesmas, dem nur ein Querbalken auf die Schultern gebunden

²⁵ Dabei gilt, was T. Pröpper, *Erlösungsglaube* (Anm. 20), 57 schreibt: „Ein so weitgehender Satz kann natürlich niemals menschliches Postulat, sondern allein Ausdruck des dankbaren Nachdenkens über die Tatsache sein, dass die Sünde Gott Veranlassung wurde, ‚uns eine tiefere und schmerzlichere Form seiner Liebe bekanntzugeben und damit allererst zu zeigen, bis in welche Abgründe diese Liebe hinabzusteigen gewillt ist‘ (H.Urs von Balthasar, *Theodramatik*, Bd. 3. Einsiedeln 1983, 175f.).“

wird, den Herrn: „Warum umarmst du dein Kreuz, du Trottel?“ Als Zuschauer ahnt man, dass Zärtlichkeit in Wahrheit die angemessene Haltung dem eigenen Kreuz gegenüber ist, denn sie verbindet uns mit dem Vater. Aller Hass auf das Kreuz erschwert nur dessen Last. Und während Jesus das ganze Kreuz schleppt, die beiden Mitverurteilten aber nur den vergleichsweise leichten Querbalken, kommt mir Mt 11,29–30 in den Sinn: „Nehmet mein Joch auf euch ..., denn mein Joch ist sanft und meine Bürde ist leicht.“ Bei allem, was wir tragen, können wir darauf vertrauen: Gott selbst trägt das volle Kreuz, uns gibt er nur die Querbalken zu tragen.

Jesu Sturz

Auf einer Treppe abwärts stolpert Jesus unter dem Kreuz und fällt. Maria, die das sieht, erinnert sich in einer Rückblende an eine Szene aus Jesu Kindheit, in der er auf einer Treppe aufwärts auch gestolpert und hingefallen war und sie zu ihm gelaufen kam, um ihm zu helfen und ihn zu trösten. „Ich bin ja da!“ hatte sie ihm damals gesagt. So stürzt sie auch jetzt zu Jesus hin und spricht dieses Urwort einer jeden Mutter auf der Welt: „Ich bin ja da!“ Doch Maria und Jesus, sie haben die Seiten getauscht und in den Gegenschnitten wird dies sehr deutlich: Hatte sie ihn damals von rechts aufgehoben und im Arm getröstet, so streichelt jetzt Jesus ihr von rechts das Gesicht, stößt mit sich überschlagender Stimme die Worte aus: „Siehe, Mutter, ich mache alles neu!“ (vgl. Offb 21,5) und erhebt sich, von Blut und Wunden übersät unter dem ächzenden Kreuz. Jetzt ist er es, der seine Mutter tröstet, der sie von der Erde aufhebt. Und mit dem Kreuzesgebälk scheint er für einen Moment die Grundfeste der Erde auf seinen Schultern zu tragen, erscheint er für einen Moment wie ein kosmischer Atlas. Der Geschundene, Schwache macht auf dem Weg hinab alles neu. Aber das kostet ihn alles.

Diese Szene ist abermals ein Beispiel dafür, wie sich in der Verbindung von Bildern und Text im Film Räume theologischen Nachdenkens eröffnen, die man beim ersten Hinsehen und -hören nicht gleich auslotet. Marias „Ich bin ja da!“ ist nicht nur ein mütterliches Urwort, sondern recht eigentlich Gottes Urwort, sein „Ich bin der Ich bin“ aus Ex 3,14, das Jesus in den Ich-Bin-Worten des Johannes-Evangeliums auf sich bezieht. Wenn in dieser Szene also Jesus mit Maria die Seite tauscht, dann löst sein göttliches Urwort das geschöpfliche ab. Der Sohn Marias offenbart sich seiner Mutter als der Sohn Gottes, der alles neu macht. Marias erstaunter Gesichtsausdruck am Ende der Szene ist der einer Mutter, die zur Tochter ihres Sohnes wird. Ihrer mütterlichen Verantwortung enthoben ist ihr Schmerz einer Verwunderung gewichen. Das ist großes christliches Kino. Und wir stellen fest, dass das Herren-

wort in Offb 21,5 aus Jesu Mund ein weiterer Beleg ist für die hohe Christologie des Films.

Die Kreuzigung

Den ganzen Weg zur Kreuzigung treiben Soldaten und der Mob Jesus unablässig mit Schlägen und Steinwürfen. Auf diese Weise wird drastisch klar gestellt, wer hier der Treiber des Geschehens ist: Es sind Menschen, nicht Gott. Die Kreuzigung ist so kein „Job“ (s.o.), sondern die absolute Offenbarung menschlicher Schuld.

Als Jesus dann am Kreuz hängt, als der Kreuzesstamm „erschütternd niederstieß“ auf dem Hügel von Golgatha, sodass „selbst die Hölle den Stoß des sinkenden Kreuzes mit Schrecken fühlte“, wie es bei *Emmerick* heißt²⁶, da ändert sich mit einem Mal das Tempo. Die Schläge hören auf, es wird ruhig. Wind kommt auf und mit ihm ein Element, welches jeden einzelnen auf sich selbst zurückwirft. Wenn Maria Magdalena sich ihr Tuch über den Kopf zieht, so wird durch diese kleine Geste unterstrichen, dass es nun an der Zeit ist, in das Eigene einzukehren. Aufgerichtet zum Zeichen menschlicher Schuld, der unmittelbaren physischen Aggression enthoben, fordert der Gekreuzigte nun zur Betrachtung und persönlichen Stellungnahme heraus. Die Kamera steigt dabei mit dem Gekreuzigten hinauf in den Raum zwischen Himmel und Erde und kreiert so auch im Film einen Raum der freien Entscheidung. In ihm gewinnt das Gespräch zwischen Jesus und Desmas, dem reuigen Mitgekreuzigten, eine große Intimität. Wenn wir einmal hängen werden in diesem Raum zwischen Himmel und Erde, zwischen Leben und Tod, dann dürfen wir gewiss sein: Jesu Antlitz ist uns in unseren Schmerzen ganz nah. Wie damals Desmas.

Der andere Schächer am Kreuz verhöhnt Jesus. Da setzt sich ein schwarzer Rabe auf dessen Querbalken und hackt ihm das rechte Auge aus. Viele Kritiker deuten das als Strafe Gottes.²⁷

Vielleicht aber meint der Rabe das eigene *schwarze* »Ich«, welches uns die *rechte* Sichtweise nimmt. Die Aussage wäre dann: Indem wir den Messias und sein Leben verspotten, zeigen wir, dass der ichhafte Selbstbezug uns bereits die rechte Sichtweise unmöglich gemacht hat. Die Losgelöstheit in diesem Raum zwischen Himmel und Erde verweist auf die Selbstbestimmung des Menschen, der zufolge dann der Rabe ein Bild für das *eigene* Ich ist, das sich gegen Gott entschieden und damit sich selbst gerichtet hat.

²⁶ A.K. Emmerick, *Leiden* (Anm. 22), 256.

²⁷ So etwa R. Zwick in: Ders./Lentes (Anm. 14), 129.

Die Träne Gottes

Als Jesus am Kreuz gestorben ist, filmt die Kamera die Schädelstätte senkrecht von oben, gleichsam aus göttlicher Perspektive. Da zieht sich Wasser vor der Linse zu einem Tropfen zusammen, löst sich vom Auge der Kamera und fällt wie eine Träne nieder. In Zeitlupen-Nahaufnahme schlägt sie einer Bombe gleich auf dem Sandboden auf und löst ein Erdbeben aus. Die verwendeten Motive scheinen den bisherigen Ausführungen zu widersprechen: Eine göttliche Reaktion auf den Tod Jesu – als einer *Tatsache* – spricht jetzt doch für eine Opferlogik; die Träne spricht für Erbarmen, die Bombe und das Erdbeben für Zorn und Strafe. Während ich über diese Szene nachdenke, fällt mir ein Text von *Marie Sellier* über Afrika in die Hände:

„Wenn die Regenzeit beginnt, musst du die Monate ohne Regen erlebt haben, ohne einen einzigen Tropfen Regen, wenn die Hitze so stark ist, die Erde so rissig wie Elefantenhaut und das Wasser so kostbar wie Gold. Eines Tages wird die Luft schwer, der Himmel verdunkelt sich mehr und mehr, wie die Nacht bei Tag, wie das Ende der Welt. Ein großer Regentropfen zerplatzt auf dem Boden und noch einer, und noch ein anderer, tausend andere. Es regnet, es regnet! Und in der Wildnis dampft der Erdboden vor Freude.“²⁸

Ein Regentropfen auf staubtrockener Stätte, eine Träne Gottes als Beginn einer Regenzeit der Freude – mit diesen österlichen Assoziationen erschließt sich ein anderer Blick auf die Szene, der Bilder wahrnimmt, die vorher unbeachtet blieben. Hatte Jesus vor seinem Tod, gleichsam am Ende seiner Mission noch angezeigt: „Mich dürstet!“, woraufhin ihm die Soldaten nur Essig reichten, so läutet Jesu Tod die österliche Regenzeit ein. Wie? Indem Jesu Leben im Bilde seines letzten Atemhauchs, seiner *neschama chaim* (Gen 2,7), den die Kamera zuvor im Hauchwort „Vater, in deine Hände lege ich meinen Geist“ (Lk 23,46) senkrecht von oben eingefangen hatte, indem sich diese *Ruach* gleichsam als Kondenswasser im Auge Gottes niederschlägt, um als Träne, als Tau, als Lebendigmacher niederzufahren, in die durstige Erde einzudringen und ihre Seelen mit sich selbst zu beleben. Nicht Jesu Tod, sondern sein Lebensgeist erwirkt durch die *eigene* Kondensation eine Belebung, welche die Erde nicht zerbombt, sondern wie Regen durchdringt. Eine Bestätigung für diese Deutung findet sich bei *Emmerick*, die Christi Höllenfahrt ganz ähnlich beschreibt:

„Jesus drang zwischen beiden [Kreisen der verstorbenen Seelen] hindurch, und sie kannten ihn noch nicht, aber alles erfüllte sich mit Freude und Sehnsucht, und es war, als erweiterten sich diese bangen, bedrängten Räume der Sehnsucht. Es drang wie Luft, wie Tau der Erlösung erquickend durch sie hin, und all dies war schnell, wie das Wehen eines Windes.“²⁹

²⁸ M. Sellier, *Sag mir, wie ist Afrika*. Wuppertal 2002, 24.

²⁹ A.K. Emmerick, *Leiden* (Anm. 22), 328.

Im Bilde des am Augapfel des Vaters kondensierten Lebensodem Christi, der als Regentropfen hinabsteigt in das Reich des Todes, bereichert der Film die christliche Erlösungslehre um eine originelle Metapher. In ihr sind Jesu Tod und Höllenfahrt sehr sinnig miteinander verknüpft.

Die Kreuzesabnahme

Die schwierigsten Figuren im Film sind die römischen Folterknechte, die »Raubtiere«, die von der Geißelung bis zur Kreuzigung an Jesus das Werk der physischen Zerstörung ausführen. Sie bleiben ohne Namen und beim ersten Hinsehen ohne Entwicklung im Film. Das wiegt schwer insofern, als sie Jesus während der letzten Stunden körperlich so nah sind wie niemand sonst im Film, bis dahin, dass ihre Füße, Arme und Gesichter bei der Geißelung besprengt werden mit seinem Blut. Wie aber passt das zusammen: Geheiligt zu sein durch einen gleichsam sakralen Kontakt und doch ohne innere Entwicklung dazustehen? Sind wir nicht spätestens jetzt doch bei Magie angekommen, wonach Jesu Blut die Heiden von ihren Sünden rein wäscht, ohne dass dies in einer Entwicklung nachvollziehbar wird?

Erst nach dem Aufrichten des Kreuzes gewinnen einzelne Schergen eigene Züge und ihre Gleichförmigkeit zerbricht. Einer stützt sich nachdenklich und leer auf seine Lanze, ein zweiter schaut staunend zu Jesus hoch, ein dritter winkt ab und geht weg. Die Entwicklungen setzen sich dann leise fort. Nachdenkliche Gesichter bleiben nachdenklich. Die, die bis zuletzt gespottet hatten, verlassen dagegen bei Einsetzen der Dunkelheit fluchtartig die Schädelstätte.

Respekt oder Flucht, auf diese beiden Reaktionen scheint es am Ende bei »Raubtieren« hinauszugehen. Dass der Film nur sehr sparsam aus den Schergen Bekehrte macht und sie als Sklaven eines größeren Zusammenhangs auch nur sehr sparsam in ihrer Entwicklung ausleuchtet, mag Ausdruck der Grausamkeit sein, mit der Christi Erlösungswerk es zu tun hat. Aus Ignoranz wird schwerlich Liebe, aber immerhin flieht sie vor dem Kreuz. Ist damit das Raubtier des Herodes nicht wenigstens aus dem Weg geschafft?

III. Fazit

Uns lag daran, Mel Gibsons Film zu rekapitulieren unabhängig von Kritik, die ihm eine Verdinglichung von Erlösung vorhält. Der betrachtende Durchgang hat an vielen Stellen gezeigt, dass der Film keineswegs eindeutig einer Opferlogik verpflichtet ist, der zufolge das Leiden Jesu im Mittelpunkt steht,

sondern dass es ihm durchweg um den ganzen und lebendigen Jesus geht. Sei es gegenüber Judas, Herodes oder den Schergen, im Film findet sich kein Automatismus einer Erlösung, der ohne personale Begegnung und ohne innere Entwicklung auskommt. Die hohe Christologie, die sich von der ersten Szene an in vielen weiteren nachweisen lässt, wirkt dabei als wohltuende theologische Absicherung gegenüber einer Verdinglichung von Erlösung. Freilich ist auch deutlich geworden, dass das eigene theologische Interesse die Interpretation entscheidend beeinflusst.

Eine Frage wurde bewusst ganz ausgespart: Ob der Regisseur das, was hier als Interpretation vorgetragen wurde, selbst so gemeint hat, das Fackellicht in Gethsemane, die fauchende Raubkatze des Herodes, den kondensierten Odem Jesu. Diese Frage halte ich für irrelevant, sofern es um eine echte Begegnung mit einem Kunstwerk gehen soll. Kunstwerke dürfen größer sein, inspirierter sein als ihre Schöpfer.

Und als Kunstwerk möchte ich Mel Gibsons Film betrachten. Er ist ein beachtliches Kunstwerk! In ihm werden die großen Themen des christlichen Glaubens mit tiefem Ernst und künstlerischer Intuition der persönlichen Betrachtung zugänglich gemacht. Man vermag durch den Film seine eigene Erlösungsbedürftigkeit zu spüren, über die Abgründigkeit der Menschen zu weinen, seinen Groll auf das Leben zu lassen, Jesus lieb zu gewinnen. Die „Passion Christi“ ist kein Film, den man leichthin anschaut. Aber auch wenn der Versuch fehlschlug, ihn als Karfreitagofilm zu etablieren, so kann er im privaten Rahmen doch genau das sein: Ein Karfreitagofilm, der uns hilft, die Passion Christi für uns selbst tiefer zu verstehen.