

Reinhold Zwick

Antijüdische Tendenzen im Jesusfilm*

1. Ein ‚weißer Fleck‘ der Antisemitismus-Forschung

Die Wirkungsgeschichte der Bibel ist voll der „Manifestationen des Antisemitismus“, wie sie das Vaticanum II beklagt hat (Nostra Aetate 4).¹ Bei ihrer intensiven Auseinandersetzung mit Bild- und Erzähltraditionen aus dem christlichen Raum interessierte sich die Antisemitismus-Forschung vorzüglich für die Literatur und die bildende Kunst (sowie das Kunsthandwerk) vergangener Jahrhunderte; hinsichtlich der darstellenden Künste – einschließlich ihrer volkstümlichen Spielarten – scheint sie dabei beim Passionsspiel stehengeblieben zu sein.² Unter den verschiedenen Medien, in denen sich diese Wirkungsgeschichte manifestiert hat, kommt in unserem Jahrhundert zweifelsohne dem Jesusfilm³ eine herausragende Rolle zu: Für Abermillionen von Menschen war und ist er bis heute die einzige Weise, in der sie jemals die Jesusgeschichte bzw. eine Version derselben, in zusammenhängender

* Erweiterte und überarbeitete Fassung meiner Antrittsvorlesung an der Kath. Fachhochschule Freiburg am 12.06.1996.

¹ Wie z.B. die Autoren des Sammelbandes „Antisemitismus. Vorurteile und Mythen“, hg.v. J. H. Schoeps/J. Schlör, Frankfurt/M. o.J. [1996] verwende ich die Begriffe „Antisemitismus“ weithin synonym mit „Antijudaismus“. – Will man feiner differenzieren, dann kann man mit „Antijudaismus“ die primär religiös begründete Judenfeindschaft ansprechen, „Antisemitismus“ hingegen mit M. Rothgangel verstehen können als Oberbegriff für „die verschiedenen geschichtlichen Formen der Judenfeindschaft“, in der – nach einer Auffächerung von Alphons Silbermann – neben oder hinter den religiösen in wechselnder Gewichtung auch wirtschaftliche, kulturelle, politische und rassistische Motive zum Tragen kommen und miteinander ein enges „Wurzelgeflecht“ (Stefan Lehr) bilden (M. Rothgangel, Antisemitismus als religionspädagogische Herausforderung. Eine Studie unter besonderer Berücksichtigung von Röm 9–11 [Lernprozeß Juden Christen, Bd. 10], Freiburg i.Br. 1995, 13.14f).

² Vgl. u.a.: S. Rohrbacher/M. Schmidt, Judenbilder. Kulturgeschichte antijüdischer Mythen und antisemitischer Vorurteile, Reinbek bei Hamburg 1991; Jüdisches Museum der Stadt Wien (Hg.), Die Macht der Bilder. Antisemitische Vorurteile und Mythen (Katalog zur gleichnamigen Ausstellung), Wien 1995; J. H. Schoeps/J. Schlör (Hg.), Antisemitismus (s.o. Anm. 1); H. Schreckenber, Die Juden in der Kunst Europas. Ein historischer und theologischer Bildatlas, Freiburg-Göttingen 1996.

³ Dazu eingehend: R. Zwick, Evangelienrezeption im Jesusfilm. Ein Beitrag zur intermedialen Wirkungsgeschichte des Neuen Testaments (Studien zur Theologie und Praxis der Seelsorge, Bd. 25), Würzburg [im Druck].

Form rezipiert haben. Allein Franco Zeffirellis Fernseh-Mehrteiler „Jesus von Nazareth“ (1977) dürften mittlerweile weltweit eine Milliarde Menschen gesehen haben.⁴ In Sachen ‚Kino‘ hatte die Antisemitismus-Forschung lange Zeit nur ausgesprochene Nazi-Propaganda-Filme wie Veit Harlans „Jud Süß“ oder Fritz Hipplers „Der Ewige Jude“ (beide 1940) im Blick, bis sie sich in jüngerer Zeit dann verstärkt auch um die kritische Rekonstruktion des Judenbildes im Unterhaltungs- und im sog. Autorenfilm bemühte.⁵ Am Jesusfilm aber, und damit an einem der populärsten Genres des explizit ‚religiösen Films‘, ist sie - so weit ich sehe - bislang vorbeigegangen. Zu Unrecht, wie im Folgenden gezeigt werden soll.

2. Der Jesusfilm im Gefolge des Passionsspiels

Der Jesusfilm als älteste Gattung des erzählenden Films ist genregeschichtlich aus dem Passionsspiel hervorgegangen, hat daneben aber auch etliche Traditionen des Jesusromans, der Devotionalienkunst und der Orientalmalerei des 19. Jahrhunderts aufgesogen.⁶ Die Reisenden in Sachen Oberammergau, die ehemals mit erbaulichen Lichtbild-Soirees über die Holzschnitzer-Passion durch die Vereinigten Staaten tingelten, wurden alsbald von den kinematographischen „Passion Plays“ verdrängt, sofern sie nicht selbst auf das neue, attraktivere Medium umstellten.

Zu den Traditionen, die sich vom Passionsspiel in den Jesusfilm durchtragen, gehören auch dessen zahlreiche antisemitisch kontaminierten Momente. Im Grundzug sind im Passionsspiel alle die Juden einseitig belastenden und denunzierenden Motive vorgebildet, die nachmals im Film wiederkehren - natürlich längst nicht in allen Filmen, aber doch bedrückend häufig, und wenn, dann zumeist um einiges Sinnen-intensiver als in den zumeist eher ungelenten Laienspielen.

Innerhalb des Ensembles von expliziten und impliziten Antisemitis-

⁴ Bereits 1984 rechnete der Regisseur mit ca. 750 Mio. Zuschauern (F. Zeffirelli, Franco Zeffirelli's Jesus. A Spiritual Diary, San Francisco 1984, IX). Seither wurde der Film auf internationaler Ebene im Fernsehen oftmals wiederholt und tausendfach als Videoedition verkauft.

⁵ Vgl. P. Erens, *The Jew in American Cinema*, Bloomington 1984; L. Friedman, *The Jewish Image in American Film*, Secaucus 1987; G. Koch, *Die Einstellung ist die Einstellung. Visuelle Konstruktionen des Judentums (es 1674)*, Frankfurt/M. 1992.

⁶ Vgl. R. Zwick, „Das Leben und die Passion Jesu Christi“ nach den Gebrüdern Lumière. Zur Geburt des Erzählkinos aus der religiösen Populärkultur des 19. Jahrhunderts, in: *das münster* 48 (1995) 302-307.

men, das sich vom Passionsspiel in den Jesusfilm verlängert, läßt sich eine Reihe von „visuellen Verleumdungen“⁷ von einem Bündel antijüdischer Handlungsmotive unterscheiden, die man als ‚narrative Verleumdungen‘ bezeichnen könnte.

Unter den impliziten, bisweilen nur latenten Antisemitismen ist im Bereich des Passionsspiels und des Jesusfilms besonders die visuelle Nobilitierung der positiven Handlungsfiguren (Jesus, Jünger, Maria etc.) bedeutsam, da sich diese in aller Regel mit ihrer „De-Semitisierung“⁸ verbindet, d.h. mit der Tilgung von ‚jüdischen‘ Merkmalen – wobei freilich nur die alten durch neue Klischees abgelöst werden: durch den jetzt blondgelockten, blauäugigen Jesus oder die etwa nach Dürer ‚altdeutsch‘ gezeichneten Jünger usw.

Hinsichtlich der Handlungsmotive wäre mit Blick auf die impliziten Antisemitismen beispielsweise zu denken an die Elimination biblischen Erzählguts, das die Vertreter der jüdischen Religionsparteien in einem günstigeren Licht erscheinen läßt, oder an den Verzicht auf solche Szenen, die die Verbindung Jesu und seines Kreises mit der jüdischen Frömmigkeit thematisieren könnten.

Innerhalb des weiten Spektrums judenfeindlicher Motive möchte ich mich im Folgenden auf die expliziten Antisemitismen visueller und narrativer Natur konzentrieren.

Ein besonders markantes Beispiel für die explizite visuelle Verleumdung des Judentums bot Mitte der 20er Jahre unseres Jahrhunderts das Ensemble des in Deggendorf aufgeführten Spiels „Das Heilige Mirakel“ über den angeblichen Hostienfrevl, der zur Rechtfertigung eines Judenpogroms im Jahre 1338 erfunden worden war. Die Judendarsteller tragen überdimensionierte Bärte und Hüte, große Geldtaschen als Attribute des sog. Schacherjuden und angeklebte „Gurkennasen“, wie sie das Textheft qualifiziert. Die zeitgenössische Lokalpresse hob in ihrer Besprechung die „geradezu als ‚echt‘ erscheinenden Juden“ besonders hervor.⁹

Hier lebt im ‚frommen‘ Spiel fort, was um die erste Jahrtausendwende begonnen hatte: die groteske Übersteigerung (etwa hinsichtlich der Haar- und Barttracht) und die diskriminierende Kleiderordnung, z.B. der vom 4. Laterankonzil 1215 verordnete Judenhut. Zu erinnern ist

⁷ G. Lange, Unauffällige Antijudaismen in der christlichen Kunst, in: *KatBl* 120 (1995) 318-322, hier 319 (Herv. R. Z.).

⁸ B. Babington/P. W. Evans, *Biblical Epics. Sacred Narrative in the Hollywood Cinema*, Manchester-New York 1993, 38 u. passim.

⁹ Zit.n. M. Eder, *Die „Deggendorfer Gnad“. Entstehung und Entwicklung einer Hostienwallfahrt im Kontext von Theologie und Geschichte* (Deggendorf - Archäologie und Stadtgeschichte 3), Passau 1992, 551.

aber vor allem an die lange Geschichte der physiognomischen Denunziation:¹⁰ an all die Bilder, die die Juden in verkrümmten Körperhaltungen, mit fratzenhaft-verschlagenem Grinsen und den unvermeidlichen Hakennasen zeigen. - All dies kehrt in Jesusfilmen wieder, im Vorhof des Holocaust unverstellt, in dessen Schatten in sublimeren Formen.

Nicht anders ist es mit der zweiten Schicht der visuellen Verleumdungen, dem Bild der Architektur und Innenausstattung der ‚typisch jüdischen‘ Bauten, vorab jener im Umkreis des Tempels und der Synagogen: Das Klischee verlangt, daß sie eine Atmosphäre des Zerfalls, des Dekadenten atmen.

Die verschiedenen Facetten visueller Verleumdung finden in den neutestamentlichen Überlieferungen keinen Anhalt. Anders steht es mit den narrativen Verleumdungen. Deshalb verdienen sie die besondere Beachtung einer für die Wirkungsgeschichte aufmerksamen Exegese. Die antijüdischen Handlungsmotive versammeln sich im Passionsspiel und nachmals auch im Film vorzüglich in zwei Motivkreisen: zum einen im eindimensionalen Negativbild des Agierens der jüdischen Religionsparteien und zum anderen im Motivkreis des „Gottesmörder“-Vorwurfs, der ja sicher der Nukleus schlechthin des Antisemitismus ist.¹¹ Nachdem beide Motivkreise in der Passionshandlung kulminieren und spätestens hier einander überlagern, werden wir unsere Filmbeispiele vorzüglich aus diesem Handlungsabschnitt wählen.

In den Evangelienharmonien, die das Gros der Jesusfilme und Passionsspiele darstellen, fungiert für die Passionshandlung weithin die johanneische Version als Grundlinie (vielleicht weil sie die aus liturgischen Kontexten vertrauteste Version ist und man die Zuschauererwartungen bedienen will). Damit wird regelmäßig nicht nur ausgerechnet die jüngste Fassung des Prozesses Jesu zur Grundlage filmischer, oftmals historisierender Rekonstruktionen genommen, sondern mit ihr auch diejenige privilegiert, die die Römer am stärksten entlastet, indem sie Pilatus zum Opfer jüdischer Erpressung stilisiert. Die unreflektierte Umsetzung der überwiegend negativ gefärbten, typisch johanneischen Rede von „den Juden“ in die Filminszenierung verstärkt dann die Tendenz zur Kollektivierung der Schuld am Tode Jesu. Besonders fatal wird es dann, wenn in diesem Umfeld obendrein

¹⁰ Einführend: S. L. Gilman, Der „jüdische“ Körper, in: J. H. Schoeps/J. Schlör (Hg.), Antisemitismus (s.o. Anm. 1), 167-179.

¹¹ Vgl. die Liste der antisemitischen Hauptthemen bei E. Klamper, Zur Ausstellung „Die Macht der Bilder. Antisemitische Vorurteile und Mythen“, in: Die Macht der Bilder, 15-20, hier 17.

der nur im Matthäusevangelium vorfindliche sog. „Blutruf“ (Mt 27,25) platt historisierend umgesetzt wird.¹²

Zur richtigen Einordnung der judenfeindlichen Tendenzen in den filmischen Evangelienadaptionen sei daran erinnert, daß natürlich auch deren neutestamentliche Vorlagen mit judenfeindlichen Vorstellungen durchsetzt sind. Vieles davon ist bekanntlich Ausdruck der wachsenden Spannungen zwischen Christen und Juden im Gefolge des katastrophalen Endes des jüdischen Aufstands im Jahre 70. Diese Konflikte schlagen auf die Jesuserzählungen zurück, werden in sie zurückprojiziert, wodurch die Fronten weit monolithischer und verhärteter erscheinen als sie es zur Zeit Jesu tatsächlich gewesen sein dürften (v.a. mit Blick auf die Pharisäer). Die in den Evangelien vorfindliche Polemik gegen die jüdischen Religionsparteien und ihre einseitige Belastung mit der Schuld am Tode Jesu sagt deshalb mehr über die jeweilige Gemeindesituation zur Zeit der Abfassung der Evangelien als über die Zeit Jesu.¹³ Die anti-jüdische Polemik in den Evangelien wird heute zunehmend unter einer (religions-)soziologischen Perspektive gesehen: als Ausdruck des Bemühens, die eigene Identität in Abgrenzung von einem Anderen zu definieren und zu konsolidieren. Die Polemik seitens minoritärer judenchristlicher Kreise, wie sie sich beispielsweise in den matthäischen „Wehe“-Rufen gegen Pharisäer und Schriftgelehrte niedergeschlagen hat (Mt 23), bringt Sean Freyne mit der in der zeitgenössischen Rhetorik bekannten „vituperatio“ in Verbindung: Als verbale Herabsetzung des Gegners ist diese „vituperatio“ der Versuch, den anderen als Opponenten zu definieren und dadurch das Eigene, d.h. die eigene Gruppe und die eigene Lehre, zu festigen. Herabsetzung und Polemik dürfen nicht kurzschlüssig so gelesen werden, als wären sie eine Darstellung, wie der ‚andere‘ zu der Zeit, in der die Jesushandlung spielt, tatsächlich war. In Wirklichkeit war dieser ‚andere‘ ursprünglich in mancher Hinsicht gar nicht so weit von dem ‚Eigenen‘, dem ‚Wir‘ entfernt, wie es die spätere Polemik glauben machen will.¹⁴

¹² Pier Paolo Pasolini allerdings läßt den Blutruf in seiner ansonsten gerade in der Passionshandlung eng an der biblischen Vorlage entlanggeführten Verfilmung des Matthäusevangeliums aus (Das Erste Evangelium - Matthäus, 1964).

¹³ Einführend zu diesen Entwicklungen: F. Mußner, Traktat über die Juden, München 1979, 242-293.

¹⁴ Vgl. S.Freyne, Vilifying the Other and Defining the Self: Matthew's and John's Anti-Jewish Polemic in Focus, in: J. Neusner/E. S. Frerichs (Hg.), „To See Ourselves as Others See Us“ - Christians, Jews, „Others“ in Late Antiquity, Chico, CA 1985, 117-143; dazu zusammenfassend: G. M. Smiga, Pain and Polemic. Anti-Judaism in the Gospels, New York 1992, 63f. (auch allg. einführend zum Thema).

Noch das geringere Problem vieler Jesusfilme ist es vielleicht, wenn ihre Autoren Konstellationen wie diese nicht realisieren und ihre biblischen Vorlagen entsprechend vorkritisch umsetzen. Problematischer wird es – zumal in einem Medium von der Suggestivkraft des Films – wenn die Inszenierung über die Vorlagen hinaus Mittel der Verleumdung aufbietet.

Im Bemühen, die Juden mit dem Tod Jesu zu belasten, verlassen manche Filme den Raum der biblischen Überlieferung und bilden in der Tradition antisemitischer Bilder und Spiele gewissermaßen neue „apokryphe“ Szenen.

Die verschiedenen Facetten und Intensitäten antisemitischer Tendenzen im Jesusfilm soll ein kleiner Querschnitt von Filmbeispielen verdeutlichen.¹⁵

3. Jesusfilme im Vorhof des Holocaust

3.1 „Der Galiläer“ (Deutschland, 1921)

Die wichtige Traditionslinie, die gerade auch hinsichtlich des Judenbildes vom Passionsspiel zum Jesusfilm führt, soll exemplarisch an dem 1921 entstandenen deutschen Stummfilm „Der Galiläer“¹⁶ konkretisiert werden. Nachdem dieser Film lange Zeit in Vergessenheit geraten war, wurde er unlängst als bedeutsames filmgeschichtliches Dokument vom „Bundesarchiv-Filmarchiv“ (Berlin) mit Unterstützung seitens des europäischen Fonds „Projecto Lumière“ restauriert und wird im Herbst 1997 vom Katholischen Filmwerk e.V. (Frankfurt/M.) als Video-Edition publiziert.

„Der Galiläer“ ist die Filmbearbeitung des gleichnamigen Passionsspiels, das die Gebrüder Faßnacht in den Jahren 1921/22 auf einer großen Freilichtbühne in Freiburg i.Br. inszeniert und später u.a. auf Tourneen durch die Vereinigten Staaten zur Aufführung gebracht

¹⁵ Die meisten der folgenden Filme (ab 3.2) wurden in dem gemeinsam mit Prof. DDR. Helmuth Rolfe (Kassel) im SS 1995 an der Gesamthochschule Universität Kassel durchgeführten Seminar „Antijudaismus im Jesusfilm?“ eingehend diskutiert.

¹⁶ Deutschland 1921; Produktion: Express-Film Co. GmbH Berlin; Produzenten: Bernhard Gotthart, Robert Schwobthaler; Buch: Dimitri Buchowetzki, Stats Hagen; Regie: Dimitri Buchowetzki; Kamera: Arpad Viragh; Darsteller: Adolf Faßnacht (Jesus), Georg Faßnacht (Judas Ischariot), Eva Gühne (Maria), Elsa Dietler (Magdalena), Ernst Hellbach-Kühn (Pilatus), Ludwig Stiel (Kaiphaz), Fritz Rütling (Dathan); Ernst Hardt (Nathanael), ca. 3000 Komparsen als Priester, Jünger, Händler, Römer, Soldaten, Volk; Länge: 40 min.; schwarz-weiß mit Viragierung.

haben. Unter der Regie des seinerzeit sehr erfolgreichen Exil-Russen Dimitri Buchowetzki entstand 1921 auf der Grundlage der Bühnenszenierung und in deren Bauten ein eigenständiges Filmkunstwerk. Vor allem durch eine ausdrucksstarke Kameraarbeit und die dynamische Montage läßt Buchowetzkis Adaption frühere Vertreter des Theaterfilms, die mit statischer Kamera das Geschehen auf einer Guckkastenbühne abgefilmt haben, weit hinter sich. Viele Momente der Faßnacht-Inszenierung hat Buchowetzkis Verfilmung an Intensität zu steigern vermocht, etwa indem sie die Figuren und ihre Handlungen durch Nah- und Großaufnahmen auch emotional näherrückte. Zu diesen Momenten rechnen auch die antijüdischen Züge des Passionsspiels.¹⁷

3.1.1 Visuelle Verleumdung

Während Jesus und seine Anhänger schon ihrem äußeren Erscheinungsbild nach aus der Welt des Judentums - jedenfalls so wie Faßnacht/Buchowetzki sich diese vorstellen - herausgenommen und letztlich für das ‚Deutschtum‘ okkupiert sind, werden die religiösen Führer des Judentums, die ja zugleich dessen Exponenten sind, das Opfer massiver visueller Verleumdung: Die Denunzierung beginnt mit der Viragierung der Bilder (= Einfärbung des Negativmaterials). Sie ist in den Szenen im Hohen Rat weit stärker semantisiert als in den Jesusszenen mit ihren warmen, zumeist bräunlichen Farbtönen oder in den üblicherweise blaugetönten Nachtszenen: Vielleicht ‚inspiriert‘ von (mißverstandenen) Notizen wie Joh 8,44 oder Offb 2,9 sind die Szenen im Hohen Rat fast durchgängig in ein giftiges Schwefelgelb getaucht - in die Farbe des Teufels.¹⁸ Einen unangenehmen, weil disharmonischen Eindruck hinterläßt auch die Innenarchitektur des als Hort des Bösen vorgestellten hohepriesterlichen Palastes: nicht erst im Kontrast zur strengen, offenen Raumaufteilung in der Sphäre des Pilatus werden

¹⁷ Die folgenden Ausführungen zum „Galiläer“ sind mit leichter Bearbeitung aus der ausführlichen Arbeitshilfe übernommen, die ich im Auftrag des Katholischen Filmwerks e. V. für die Video-Edition erstellt habe und die dieser beiliegen wird. - In dieser Arbeitshilfe finden sich auch die Nachweise zu allen übrigen Informationen zum Film. Den Part zur Rekonstruktion des Films besorgte Helmut Morsbach vom „Bundesarchiv-Filmarchiv“.

¹⁸ Eine solche Dämonisierung der Juden hat Tradition. Exemplarisch an der Figur des Juden „Shylock“ im Rahmen der Aufführungsgeschichte von Shakespeares „Der Kaufmann von Venedig“ untersucht hat sie: A. Feinberg-Jütte, „Shylock“, in: J. H. Schoeps/J. Schlör (Hg.), Antisemitismus (s.o. Anm. 1), 119-126, bes. 121.124.

seine baulichen Asymmetrien und Verwinkelungen signifikant. Die Bildkomposition und Ausstattungselemente wie der unruhige Wandbehang verstärken sie zusätzlich.

Die markantesten Register visueller Verleumdung werden freilich in Sachen Aussehen, Kleidung, Gestik und Mimik gezogen. Hier reiht sich „Der Galiläer“ bruchlos ein in die lange Tradition der antisemitischen Klischees:¹⁹ Die Physiognomie und das Mienenspiel der Ratsherren folgen alle fünf Akte der Filmhandlung über ausnahmslos dem Stereotyp ‚häßlich und verschlagen‘. Nach dem exponierenden und zugleich die Einzelgestalten ins Allgemein-Repräsentative weitenden Zwischentitel „Die Priester“ wird der Zuschauer in I/4 (= Akt/Szene) -und den folgenden Juden-Szenen - konfrontiert mit einem ‚Schattenkabinett‘ teils zusammengeduckter, teils von arroganter Selbstüberhebung strotzender Erzschorlen: Münder mit schlechten Zähnen lauern halboffen hinter zottigen Bärten; Heimtücke und Hohn sprühen aus unruhigen Augen unter struppigen, ungepflegten Haaren und wie gehörnt erscheinenden Kopfbedeckungen; hakennasige Köpfe rucken raubvogelartig; Hände gestikulieren aufgeregt.²⁰ Wenn in II/6 Zwischentitel eine dieser sinistren Gestalten als „Nathan“, eine andere als „Rabbi“ identifizieren - letzterer ist evt. identisch mit dem in der Besetzungsliste als „Dathan“ geführten Priester, der im Film nirgends namhaft gemacht wird -, dann kann diese prototypische Namensgebung im Kontext der Tendenz des Films durchaus gelesen werden als Demontageversuch des in Lessings Drama ebenfalls exemplarischen, hier aber positiv besetzten Juden „Nathan“ bzw. als generelle Spitze gegen die im „Rabbi“ verkörperte jüdische Gelehrsamkeit und religiöse Praxis.

3.1.2 Narrative Verleumdung

Nicht nur ihr äußeres Erscheinungsbild, sondern auch ihre Handlungen lassen die Repräsentanten der jüdischen Religion extrem unsympathisch erscheinen. Die narrative Verleumdung beginnt mit dem ersten eigentlichen Auftritt der Gruppe um Kaiphas:²¹ In der Szene von Jesu Tempelprotest (I/4) stürzen die Priester wie eine Meute aus dem Heiligtum, so daß Kinder und Erwachsene angstvoll zur Seite fliehen. Ihr Vorwurf gegen Jesus, mit seiner Aktion gefährde er die Rolle des

¹⁹ Vgl. die in Anm. 2 genannten Titel.

²⁰ Schon Johann Caspar Lavater erachtete „brüske und jähe Bewegungen“ für eine weltweit verbreitetes Kennzeichen der Juden (zit.n. S. L. Gilman, *Der „jüdische“ Körper* [s.o. Anm. 10], 167).

²¹ Schreibweise nach der Besetzungsliste.

Tempels als Wirtschaftsfaktor, greift zwar historisch durchaus zutreffend eines der Motive auf, die die Tempelaristokratie zum Vorgehen gegen ihn bewogen haben. Aber wie der Film die Priester über die Gefährdung des „guten Geldes“ (Zwischentitel) klagen läßt, das ordnet sich nahtlos ein in das antisemitische Stereotyp des raffigierigen ‚Schacherjuden‘.

Handfeste Eigeninteressen der Priesterschaft sind dann auch beim Prozeß gegen Jesus in III/4 in den Vordergrund gerückt. (Schon daß Jesus überhaupt ein Prozeß gemacht wird und nicht, wie historisch plausibler, lediglich ein Verhör oder eine Art Vorverhandlung stattfindet, ist zu bedenken, selbst wenn dieser Umstand den Produzenten noch kaum bewußt gewesen sein dürfte.) Außer „Gotteslästerung“ werden Jesus als todeswürdige Vergehen auch noch - und in diesem Kontext biblisch nicht belegt - „Verachtung der Priester Gottes“ (bzw. in IV/9 die „Lästerung“ derselben) und „Schändung des Sabbat und Schutz für Sünder“ vorgeworfen. Aufgrund dieser drei Anklagepunkte spricht der Rat ein Todesurteil aus. Pilatus soll es lediglich bestätigen, nachdem den Juden der „Blutbann“ genommen wurde - wie es die Ratsherren mit einer düsteren Vokabel bedauern, die wohl den sog. Blutruf (Mt 27,25) in V/4 vorbereiten soll.

Fast bis zum Ende des IV. Akts ist allein der hohepriesterliche Kreis der Ausbund des Bösen, während das Volk geschlossen hinter Jesus zu stehen scheint. Ja, die Priester sind beim Tempelprotest derart isoliert, daß die Regie Kaiphas ob der kollektiven Hinwendung zu Jesus gar schon das Ende der Erwählung Israels ausrufen läßt (I/4)! Und von seiten des Volkes schlägt später noch Judas als dem Verräter Jesu wütender Haß entgegen, so daß sein Weg durch die Stadt zum Hohenpriester einem Speißrutenlauf gleichkommt (IV/1.3). - Selbst wenn es nun bei dieser Rollenverteilung bliebe und das Volk bis zum Ende zu Jesus hielte, änderte dies nichts an der Denunzierung der religiösen Führer. Doch kurz vor der Entscheidung vor Pilatus erfolgt ein irritierender Umschwung, in dessen Konsequenz am Ende doch noch das gesamte Volk mit der Schuld am Tode Jesu beladen wird. Obgleich dieser Umschwung an die biblische Überlieferung anknüpft (Mk 15,11 par), kommt es im Film doch dramaturgisch völlig unvorbereitet, daß die Priester in IV/9 plötzlich keine Mühe haben, das Volk - und nicht etwa nur den Pöbel - gegen Jesus aufzuwiegeln, so daß dann ausnahmslos alle seinen Tod fordern. Als der Volksentscheid entgegen der Erwartung des Pilatus einstimmig - die Jünger, Maria und Magdalena sind nicht anwesend - zugunsten des Barabbas ausfällt, begnügt sich „Der Galiläer“ nicht damit, den ohnehin nur im Matthäusevangelium bezeugten, unseligen „Blutruf“ (27,25) aufzunehmen.

Vielmehr intensivieren Faßnacht/Buchowetzki dieses Wort, das so viel Leid über das jüdische Volk gebracht hat, in V/4 noch dahingehend, daß es nicht mehr als rituelle Selbstverfluchung der Juden, gesprochen im Bewußtsein, gerecht gehandelt zu haben, erscheint: Denn es ist bei ihnen Pilatus, der dem versammelten Volk und seinen wieder mit ihm versöhnten Priestern zornentbrannt entgegenschleudert: „Auf Euch komme sein Blut!“ Und was ihm darauf Kaiphas bestätigend antwortet, das bekräftigen alle versammelten Juden durch wildes Gestikulieren: „Auf uns und unsere Kinder komme sein Blut! Wir nehmen es auf uns!“ Wie das Siegel darauf, wie die letzte Bestätigung der Kollektivschuld wirkt dann der allgemeine Jubel, als Pilatus schließlich die Kreuzigung befiehlt. - Nur zwei ‚mildernde Umstände‘ lassen sich ausmachen: einmal daß das Volk der Agitation der Priester zum Opfer gefallen ist - allerdings ohne daß irgendwelche Gegenkräfte sichtbar geworden wären; zum anderen, daß bei der Kreuzigung Jesu „Herr vergib ihnen, denn sie wissen nicht, was sie tun“ aufgenommen wurde und im szenischen Kontext zuvorderst mit Blick auf die Juden gesprochen sein dürfte, weil das Kreuzigungs-Personal als möglicher engerer Adressaten-Kreis dieser Vergebungsbitte kaum in den Blick kommt.

3.1.3 Zur zeitgenössischen Rezeption

Die Wendung des Films, mit der die Schuld am Tode Jesu von den hohepriesterlichen Kreisen auf das gesamte Volk geweitet wird, hat der Kritiker des „Film-Kurier“ (v. 14.11.1921) zwar richtig erkannt, als er schrieb: „das Volk triumphiert über den, der Gottes Sohn sein wollte.“ Aber es ist schon erschreckend, daß in der zeitgenössischen deutschen Presse die antisemitischen Züge völlig übergangen - sofern überhaupt wahrgenommen - wurden. Die Berliner „Tägliche Rundschau“ (v. 16.11.1921) glaubte dem „Galiläer“ sogar attestieren zu dürfen: „auch in religiöser Hinsicht einwandfrei“.

Der Film wollte sich von seiner gesamten Inszenierung her den damaligen Vorstellungen, dem ‚common sense‘, möglichst eng anschmiegen. Und dazu gehört offensichtlich auch das Zerrbild der Juden. Obwohl er sich genüsslich in der Dämonisierung der hohepriesterlichen Kreise ergeht, hat dieses Zerrbild nicht erst Buchowetzki geschaffen. Er hat es vielmehr aus der Faßnacht-Passion übernommen, dann aber mit filmsprachlichen Mitteln weiter forciert. Einen Hinweis auf die Tendenz der Bühneninszenierung geben die diesbezüglichen Proteste seitens jüdischer Kreise im Vorfeld einer Aufführung in New York (1929), unbeschadet daß die Einwendungen nach einer (wegen des ökonomischen

mischen Risikos vermutlich entschärften) Probevorstellung wieder zurückgezogen wurden.²² Aufschlußreich für die Einstellung von Adolf Faßnacht, dem Spielleiter, sind zwei weitere Informationen, die Bernd Boll recherchiert hat: Als er 1925/26 in Ötigheim (Nordbaden) ein anderes Passionsspiel inszenierte, befand ein Kritiker das „Wüten der Feinde des Herrn auf seinem langen Leidensweg“ in seiner Penetranz als „sogar ermüdend“.²³ Und als Faßnacht nach der Machtergreifung Hitlers von einer Tournee durch die Vereinigten Staaten wieder nach Deutschland zurückkehrte, rühmte er sich, er habe „immer eine rein nationale Gesinnung“ bewiesen, was zu jener Zeit ohne antijüdische Ressentiments kaum denkbar ist.²⁴

Daß der Film auch im europäischen Ausland nicht nur problemlos durchging, sondern dort sogar relativ erfolgreich war, bestätigt einmal mehr, daß der Antisemitismus in jenen Jahren kein spezifisch deutscher Wesenszug war: Bei einem Filmfestival in Mailand wurde „Der Galiläer“ im Sommer 1922 mit dem ersten Preis in der Gruppe der historischen Filme ausgezeichnet; und in Belgien und Frankreich war er zeitweilig mit bis zu 35 Kopien im Einsatz.

3.2 Weitere Beispiele (chronologisch geordnet)

3.2.1 „Intolerance“ (USA, 1916)

Ein erstes Beispiel wäre der amerikanische Filmklassiker „Intolerance“ von David Wark Griffith aus dem Jahre 1916 gewesen – ‚wäre‘, weil die fraglichen Szenen nach ersten Vorführungen des Films aufgrund energischer Proteste von jüdischer Seite herausgenommen und sogar die Negative vernichtet wurden:²⁵ Ausgerechnet in seinem Episodenfilm, mit dem er anhand verschiedener historischer Exempla das Unwesen der Intoleranz hatte brandmarken wollen, trieb Griffith selbst das verzerrte Negativbild der Juden so weit, daß er die Juden eigenhändig Jesus ans Kreuz schlagen ließ – was natürlich zahlreiche Vorbilder in der Geschichte der ‚christlichen‘ Kunst hat.

²² Vgl. B. Boll, Pulverdämpfe bei der Auferstehung. Freiburger Passionsspiele im 20. Jahrhundert, in: Zeitschrift des Breisgau-Geschichtsvereins „Schau-ins-Land“, 113. Jahreshft 1994, 149-181, hier 172.

²³ Ebd., 180, Anm. 95.

²⁴ Zit.n. ebd., 181, Anm. 107.

²⁵ Vgl. R. H. Campbell/M. R. Pitts, The Bible on Film. A Checklist, 1897-1980, Metuchen, N.J.-London 1981, 93.

3.2.2 „I.N.R.I.“ (Deutschland, 1923)

Einige Jahre nach dem ersten Weltkrieg sollte mit dem nach Buchowetzkis Arbeit zweiten großen deutschen Jesusfilm „I.N.R.I.“ nach den Vorstellungen seines Produzenten Hans Neumann Deutschland vor der Weltöffentlichkeit rehabilitiert werden. Regie führte der mit „Das Kabinett des Dr. Caligari“ (1919/20) berühmt gewordene Robert Wiene. In der Weihnachtsnummer der „Filmwoche“ des Jahres 1923 schrieb Neumann: „Wir sind ein im Kriege unterlegenes Volk, ein großer Teil des Auslandes wirft uns Barbarei und Unverträglichkeit vor, wir sind verleumdet! Da hoffe ich, daß der Film ‚I.N.R.I.‘ der Welt die Augen darüber öffnet, daß wir den wahren Sinn christlicher Menschlichkeit erfaßt haben.“²⁶ - In der Passionshandlung bedeutet dies u.a.: widerstrebend bestätigt Pilatus das ihm vorgelegte Todesurteil und wird von jeglicher Mitschuld am Tode Jesu entlastet; und es sind nicht die Römer, sondern die Einwohner Jerusalems, die für Jesus eine Dornenkrone flechten und die ihn auf einem öffentlichen Platz mit Ruten schlagen.

3.2.3 „King of Kings“ (USA, 1927)

Als in der ausgehenden Stummfilmzeit der Monumentalfilm-Experte Cecil B. De Mille darangeht, unter dem Titel „King of Kings“ seine Version des Lebens Jesu in die Kinos der Welt zu bringen, wollte er - vielleicht gewarnt durch das Beispiel Griffith - Anstößigkeiten vermeiden und konsultierte deshalb Vertreter aller großer Religionsgemeinschaften.²⁷ Wie er am Ende dann aber sein Vorhaben, das jüdische Volk von der Schuld am Tode Jesu zu entlasten, und diese ganz dem Hohenpriester zuzuschreiben, inszenatorisch umsetzte, das wurde von jüdischer Seite erneut als Verunglimpfung empfunden. Aus gut nachvollziehbaren Gründen: De Mille hatte seiner Kaiphas-Figur praktisch alle antisemitischen Stereotypen einformuliert - vom physiognomischen bis zum ökonomischen Vorurteil. Und er tat dies an einer Figur, die - wie die des Judas - in der Vergangenheit oftmals als „Erzjude“, als exemplarisch für ‚die Juden‘ schlechthin genommen worden war.

²⁶ Zit.n. R. Zwick, Friedensbotschaft in unfriedlichen Zeiten: „I.N.R.I.“ (1923) von Robert Wiene, in: P. Hasenberg/W. Luley/Ch. Martig (Hg.), Spuren des Religiösen im Film. Meilensteine aus 100 Jahren Kinogeschichte, Mainz 1995, 96-99, hier 96.

²⁷ Vgl. zur Entstehungsgeschichte dieses Film bes.: R. Maltby, „The King of Kings“ and the Czar of All the Rushes: the Propriety of the Christ Story, in: Screen 31 (1990) 188-213.

Die Proteste führten zu geringfügigen Kürzungen,²⁸ scheinen das Bild aber nicht substantiell verändert zu haben. In einer Tonfassung sollte „King of Kings“ in den Vereinigten Staaten über Jahrzehnte hin zum Standardprogramm des Oster-Fernsehprogramms gehören. Wie noch die satirischen Bezugnahmen im Avantgardefilm bei Kenneth Anger und John Waters zeigen, beeinflusste dieser Film das Jesus- und das Judenbild ganzer Generationen.

3.2.4 „Golgotha“ (Frankreich, 1935)

Als letztes Beispiel aus dem Vorhof des Holocaust sei der französische Film „Golgotha“ angeführt - 1935 weltweit der erste originäre Jesus-Tonfilm. Regie führte der hierzulande später vor allem durch seine „Don Camillo“-Filme bekannt gewordene Julien Duvivier. Von Anbeginn an fällt in „Golgotha“ die stark negativ getönte Zeichnung des jüdischen Milieus auf, vorab in der Umgebung des Hohenpriesters. Sehr unangenehm berührt besonders die sadistische Schaulust, die Duvivier der Jerusalemer Bevölkerung unterstellt, indem er sie geifernd die drastisch inszenierte Geißelung - sie ist eigentlich an einem von der Öffentlichkeit abgeschirmten Ort zu denken - verfolgen lässt. Auch der „Blutruf“ wird später von der versammelten Menge formuliert, wogegen der mit Jean Gabin sympathisch besetzte Pilatus ostentativ seine Hände in Unschuld wäscht.

4. Jesusfilme im Schatten des Holocaust

4.1 „Los Misterios del Rosario“ (Spanien, 1957)

Man müsste meinen, Szenen wie die Geißelung in „Golgotha“ wären nach dem Holocaust nicht mehr möglich. Doch dem ist leider nicht so.²⁹ Trauriger Zeuge hierfür ist die spanische Produktion „Los Misterios del Rosario“, finanziert durch eine weltweite Spendenkampagne der Initiative „Kreuzzug des Rosenkranzes“.³⁰ Der 1957 unter der Regie des ansonsten unbekannteren Amerikaners Joseph I. Breen entstandene Film

²⁸ Vgl. B. Babington/P. W. Evans, *Biblical Epics*, 37.

²⁹ Für andere Beispiele solcher unheimlicher Kontinuitäten vgl. J. H. Schoeps/J. Schlör (Hg.), *Antisemitismus* (s.o. Anm. 1), 101.133.

³⁰ Vgl. C. Fernández Cuenca, *Cine Religioso. Filmografía Crítica* (Publicaciones de la semana internacional de cine religioso y de valores humanos, Vol.1), Valladolid 1960, 71-73. - In den USA lief der Film Mitte der 60er Jahre unter dem Titel „The Redeemer“ (vgl. R. H. Campbell/M. R. Pitts, *The Bible on Film*, 141).

kam seinerzeit unter dem Titel „Der Weg des Herrn“ auch in die deutschen Kinos und wird noch heute gelegentlich als Video-Edition (in 5 Kassetten) vom Augsburger „Weltbild“-Verlag angeboten - unter dem irreführenden, weil die Verwechslung mit dem Jesusfilm von Georg Stevens³¹ fördernden Titel „Jesus Christus - Die größte Geschichte aller Zeiten“. Die Werbung des „Weltbild“-Katalogs³² preist ihn als „gigantisches Filmepos“ und verheißt fälschlicherweise: „Alles wurde getreu der Heiligen Schrift verfilmt.“ Zweifel sind auch angebracht bezüglich der Papst Paul VI. zugeschriebenen Qualifizierung als „äußerst lobenswert“. Verifizieren ließ sich nur, daß der Film Papst Pius XII. gezeigt und von ihm positiv aufgenommen wurde.³³

In fast schon üblicher Manier muß auch in „Los Misterios del Rosario“ Pilatus - er ist hier ausnehmend edel gezeichnet - vor der aufgebrachten Menge kapitulieren. Auch sein Adjutant empfiehlt ihm die Hinrichtung Jesu, damit das Volk, so das pragmatische Kalkül, „seine Wut austoben“ könne. Besonders bedrückend ist abermals die gegenüber dem biblischen Zeugnis frei umgestaltete Sequenz der Geißelung und Verspottung Jesu. Aktiv handelnd sind bei letzterer zwar nur zwei Gestalten aus dem Jerusalemer Mob und dem Kreis der römischen Schergen, aber die Menschenmenge, die ihre Aktionen und die des Geißlers amüsiert verfolgt, bildet nach Ausweis ihrer Kleidung einen repräsentativen Querschnitt durch die jüdische Gesellschaft. Die Inszenierung der Sequenz dürfte inspiriert sein von der antijüdischen Darstellung des Petrus-evangeliums (Mitte 2. Jhd.). Dieses apokryphe Evangelium läßt Herodes Jesus dem Volk übergeben und fährt dann fort: „Sie aber [die Juden] nahmen den Herrn und stießen ihn eilends und sprachen: ‚Lasset uns den Sohn Gottes schleifen, da wir Gewalt über ihn bekommen haben.‘ Und sie legten ihm ein Purpurgewand um und setzten ihn auf den Richterstuhl und sprachen: ‚Richte gerecht, o König Israels!‘ Und einer von ihnen brachte einen Dornenkranz und setzte ihn auf das Haupt des Herrn. Und andere, die dabei standen, spieen ihm ins Angesicht, und andere schlugen ihn auf die Wangen, andere stießen ihn mit einem Rohr, und etliche geißelten ihn und sprachen: ‚Mit solcher Ehre wollen wir den Sohn Gottes ehren.‘“³⁴

³¹ George Stevens, „Die größte Geschichte aller Zeiten“ (Original-Titel: „The Greatest Story Ever Told“, USA 1965).

³² Die folgenden Zitate aus dem Frühjahrs-Katalog 1995.

³³ Vgl. C. Fernández Cuenca, *Cine Religioso*, 73.

³⁴ Zit.n. W. Schneemelcher (Hg.), *Neutestamentliche Apokryphen*. In deutscher Übersetzung, Bd.1: *Evangelien*, Tübingen, 6., durchges. Aufl. 1990, 185.

4.2 „Godspell“ und „Jesus Christ Superstar“ (USA, 1972 bzw. 1973)

Derart drastische Bilder werden in der Folgezeit zwar nicht mehr begegnen, aber explizit jüdenfeindliche Inszenierungen finden sich weiterhin. Hinzuweisen ist in diesem Zusammenhang besonders auf die Verfilmungen der beiden Jesus-Musicals „Godspell“ (1972) und „Jesus Christ Superstar“ (1973).

„Godspell“, hierzulande weniger bekannt, in den Vereinigten Staaten aber seinerzeit außerordentlich beliebt (u.a. für Schul-Sondervorstellungen), läßt anstelle des Hohen Rats nur eine Rauch und Feuer speiende Höllenmaschine auftreten, die unter den Worten Jesu in sich zusammenbricht.

„Jesus Christ Superstar“, der noch heute regelmäßig im Kino zu sehen ist, wurde schon im Umfeld seiner Premiere von Repräsentanten der jüdischen Organisationen heftig attackiert. Neben der verfremdeten Darstellung der Mitglieder des Hohen Rats als finstere Ledertypen, die wie Geier auf Gerüsten lauern, stieß auch die massive Entlastung des Pilatus auf Mißbehagen: als Kämpfer für Jesus muß sich Pilatus am Ende der geballten Wut, ja - wie Gerald Forshey meint - förmlichen „Blutdurst“³⁵ des Volkes und seiner religiösen Führer beugen. - Sensibilisiert durch die damals wachsende antisemitische Stimmung im Zusammenhang mit der Nahost-Krise hielt das „Amerikanische Jüdische Komitee“ den Film für eine modische Neuauflage der Tradition des antisemitischen Passionsspiels.³⁶ Der einflußreiche Rabbiner Marc Tanenbaum zog Parallelen zwischen „Superstar“ und mittelalterlichen Mysterienspielen: beide gründeten, so Tanenbaum, „auf dem manichäischen Dualismus, der das Gute gegen das Böse stellt, das Göttliche gegen das Dämonische, Christus gegen Antichrist;“ in solchen Dramen „wurden die Juden als Schurken typisiert, wurde das Jüdische und das Judentum mit dem Satanischen und dem Perfiden gleichgesetzt.“³⁷ Fast zwanzig Jahre später kommt auch der eben erwähnte methodistische Theologe und Filmwissenschaftler Gerald Forshey in seiner Analyse des Films zu dem Schluß: „Der Film erweckt die Vorstellung einer Kollektivschuld der Juden“.³⁸

Die Angriffe gegen „Jesus Christ Superstar“ mögen manchem

³⁵ G. E. Forshey, *American Religious and Biblical Spectaculars (Media and Society Series)*, Westport, Conn. - London 1992, 115.

³⁶ Vgl. ebd., 113ff. - Vgl. auch die verstreuten Hinweise bei: B. Babington/P. W. Evans, *Biblical Epics*, bes. 33-41.

³⁷ Zit.n. G. E. Forshey, *American Religious and Biblical Spectaculars*, 114 (Übersetzung R. Z.)

³⁸ Ebd., 115 („The film does suggest the collective guilt of the Jews“).

überzogen scheinen, aber sie zeigen doch, mit welcher Sensibilität von jüdischer Seite antisemitische oder als solche zu verdächtigende Töne und Untertöne registriert werden. Eingedenk der Leidensgeschichte des jüdischen Volkes darf dies nicht unberührt lassen. Ein Zeichen solcher ‚Berührung‘ aus jüngerer Zeit ist der Verzicht des Fernsehsenders „RTL 2“ auf die Ausstrahlung einer 12teiligen amerikanischen Kinder-Zeichentrick-Serie über das Leben Jesu.³⁹ Obwohl die Serie bereits für eine halbe Million DM angekauft und fertig synchronisiert war, nahm man von der Sendung Abstand, nachdem im Programmbeirat auf die bedenkliche Schwarz-Weiß-Malerei im Stil dessen, was Rabbi Tanenbaum an „Jesus Christ Superstar“ moniert hatte, hingewiesen worden war. In der Tradition von „King of Kings“ wäre hier abermals der Hohepriester gleichermaßen als Inkarnation des Judentums wie als Inkarnation des Bösen vorgeführt worden. Für besonders bedenklich, so die Meldung der „FUNK-Korrespondenz“, hielt der Beirat die „Zeichnung der Physiognomie“ der Juden, die ihn an „Nazi-Propaganda erinnert habe. Dies sei Antisemitismus.“⁴⁰

5. Kleine Bilanz

Überblickt man die antisemitischen Momente schon in unseren wenigen Filmbeispielen, ergibt sich bereits ein ganzer Katalog von Verleumdungen unterschiedlichster Couleur.

Zum einen werden biblisch belegte Motive mit antijüdischer Tendenz weiter forciert, wozu es bisweilen genügt, daß gerade sie historisierend inszeniert, entlastende Szenen hingegen weggelassen werden. Oft aber bleibt es nicht dabei, sondern werden

- die religiösen Autoritäten, vorab die pharisäischen und hohepriesterlichen Kreise, Gegenstand massivster visueller Verleumdungen, ja förmlich dämonisiert,
- wird der „Blutruf“ in Richtung Kollektivschuld des Volkes konkretisiert und
- wird Pilatus zum fast schon bemitleidenswerten Opfer der aufgebrauchten Menge und ihrer Führer stilisiert.

Zum anderen wird die Handlung wiederholt um ‚apokryphe‘ Motive mit dezidiert antijüdischer Tendenz angereichert:

- Jesus wird im Umfeld der Geißelung von Juden statt von Römern verhöhnt;

³⁹ „Animated Stories from the New Testament“ (Produktion und Regie: Richard Rich).

⁴⁰ „FUNK-Korrespondenz“, Nr. 46 v. 18.11.1994.

- Juden peitschen Jesus auf öffentlichen Plätzen mit Ruten;
- Juden delectieren sich mit sadistischer Wollust an Jesu Leiden, und
- Juden schlagen Jesus eigenhändig ans Kreuz (allerdings singulär bei D. W. Griffith und vor der öffentlichen Premiere wieder getilgt).

Die beobachteten Tendenzen sind ein internationales Phänomen.⁴¹ Sie nehmen nach der Holocaust-Erfahrung zwar quantitativ und qualitativ ab, bleiben aber längst nicht nur latent vorhanden.

Die Reihe der Beispiele ließe sich fortsetzen, obgleich die antijüdischen Momente in den übrigen einschlägigen Filmen i.d.R. latenter und punktueller sind: Sicherlich nicht des Antisemitismus zu verdächtigen sind beispielsweise Pier Paolo Pasolini und Roberto Rossellini. Und doch hat Pasolini in „Das Erste Evangelium - Matthäus“ (1964) durchaus in der langen Tradition der visuellen Verleumdung die Mitglieder des Hohen Rats allesamt mit physiognomisch unsympathischen Darstellern besetzt bzw. die Darsteller entsprechend unvorteilhaft ins Bild genommen. Und doch hat der überzeugte Humanist Rossellini in seinem letzten Film „Der Messias“ (1975) nicht auf den unseligen „Blutruf“ verzichtet, ja diesen sogar recht gezwungen seiner ansonsten stark johanneisch gefärbten Passionshandlung eingepropft. -Etwas komplizierter liegen die Dinge bei Franco Zeffirelli (Jesus von Nazareth, 1977): Er gab einerseits an, zu seinem Jesusfilm maßgeblich von „Nostra Aetate“ inspiriert zu sein,⁴² und verwandte denn auch in der Tat einige Sorgfalt auf die Kontextuierung Jesu im zeitgenössischen Judentum. Andererseits ist seine Verfilmung ein Musterbeispiel für die De-Semitisierung der positiven Handlungsfiguren.

6. Antijudaismen– kein ‚Betriebsunfall‘

Jesusfilme sind nicht nur Reflex der Einstellung einer bestimmten Zeit gegenüber den Juden, speziell hinsichtlich der Frage ihrer Schuld am Tode Jesu. Sie sind auch selbst wirksamer Generator und Multiplikator einschlägiger Vorstellungen. Die antisemitischen Tendenzen in ihnen lassen sich nicht mit dem Hinweis beiseite schieben, das Negativbild der Juden wäre eben schon in der biblischen Überlieferung vorgegeben. Vielmehr kommt es darauf an, wie mit dieser Überlieferung umgegangen wird, d.h. was von ihr aufgegriffen und wie dies kombiniert wird und vor allem wie die Texte durch die Regie interpretierend vereindeutigt

⁴¹ Vgl. dazu beispielsweise auch: E. Piper, „Die jüdische Weltverschwörung“, in: J. H. Schoeps/J. Schlör (Hg.), *Antisemitismus* (s.o. Anm. 1), 127-135, bes. 130.132f

⁴² Vgl. F. Zeffirelli, *Franco Zeffirelli's Jesus* (s.o. Anm. 4), 5-7.

werden - von den nicht-biblichen Handlungen in den Filmen ganz zu schweigen.

Es ist auch nicht so, daß man sich auf Produzentenseite der möglichen Konsequenzen der filmischen Judendarstellung nicht bewußt gewesen, daß man quasi ‚naiv‘ an sie herangegangen wäre. Ein fast schon kurioser Beleg für das Wissen um die Konsequenzen ist bereits der älteste erhaltene Jesusfilm aus dem Haus des damaligen Marktführers Lumière:⁴³ Entstanden 1897 in Frankreich, zur Zeit des zweiten Höhepunkts der Dreyfus-Affäre, motiviert dieser Film die Passion Jesu ausschließlich mit dem Neid des Königs Herodes über Jesu Popularität beim Volk: religiöse Parteien, ein Hoher Rat oder Pilatus kommen überhaupt nicht vor. Die Gebrüder Lumière ergriffen wenig später mit einem anderen Film Partei für den zu Unrecht des Hochverrats angeklagten jüdischen Offizier Dreyfus.⁴⁴ Offensichtlich wollten sie in der damaligen extrem aufgeheizten Stimmung bei ihrem Jesusfilm alles vermeiden, was der antisemitischen Stimmung hätte weiter Auftrieb geben können - so eben die Erinnerung an die Mitschuld von Juden am Tod Jesu. Ganz auf einen Jesusfilm verzichten wollten sie andererseits auch nicht, nachdem der von einem Konkurrenzunternehmen produzierte ‚Erstling‘ des Genres ein großer Kassenerfolg geworden war.

Das Wissen um die Konsequenzen der filmischen Judendarstellung artikuliert sich auch in jenen Filmvorhaben, die umgekehrt eine erklärtermaßen pro-jüdische Position verfolgten. So wollte der große dänische Regisseur Carl Theodor Dreyer (1889-1968), nachdem er während des 2. Weltkriegs Zeuge der Judenverfolgungen durch die Nazis geworden war, ein Leben Jesu drehen, in dem Jesus dezidiert als Jude vorgestellt und die jüdischen Religionsparteien vom Vorwurf des ‚Gottesmordes‘ entlastet werden sollten.⁴⁵ Dreyer hatte sich 1919 in dem Episodenfilm „Blätter aus dem Buche Satans“ schon einmal des Themas angenommen, damals aber noch den Satan in Gestalt eines Pharisäers auftreten lassen. Fast zwanzig Jahre bemühte er sich dann um die Finanzierung des Jesusfilm-Projekts, das seine frühere Darstellung revidiert hätte, und starb tragischerweise gerade dann, als diese endlich gesichert war.

⁴³ Zum Folgenden: R. Zwick, „Das Leben und die Passion Jesu Christi“ (s.o. Anm. 6), 306.

⁴⁴ Vgl. E. Toulet, *Pioniere des Kinos*, Ravensburg 1995, 100f.

⁴⁵ Erhalten ist das fertige Drehbuch: C. Th. Dreyer, *Jesus*, New York 1972 (dort auch Informationen zum Hintergrund des Projekts).

7. Abschluß

Im „Wort der deutschen Bischöfe aus Anlaß des 50. Jahrestages der Befreiung der Konzentrationslager Auschwitz“ heißt es: „Christen dürfen keinen Widerwillen, keine Abneigung und erst recht keinen Haß gegen Juden und Judentum hegen. Wo sich eine solche Haltung kundtut, besteht die Pflicht zu öffentlichem und ausdrücklichem Widerstand.“⁴⁶ Zumindest Widerwillen und Abneigung haben nicht wenige Jesusfilme gefördert und manche tun es in subtileren Formen noch heute. Gleichwohl war der Widerstand von christlicher Seite gegen solche Tendenzen zumeist erstaunlich gering. Offensichtlich wurden und werden die antijüdischen und antisemitischen Tendenzen in diesem Genre vielfach gar nicht wahrgenommen - was natürlich nicht heißt, daß sie unterschwellig nicht doch wirkmächtig würden. Die erste Aufgabe des „Widerstands“ gegen sie ist deshalb die Erhöhung der Wahrnehmungskompetenz. Dazu können (in Verbund mit der Medienpädagogik) Biblische Theologie und Religionspädagogik einiges beitragen, etwa

- indem sie das Jude-Sein Jesu und - beispielsweise in Anknüpfung an das Ölbaum-Gleichnis des Römerbriefs (Röm 11,13-24) - die jüdischen Wurzeln des Christentums deutlich ins Profil setzen,
- indem sie sich selbst bemühen und andere dazu anhalten, die Evangelienliteratur kontextuell zu lesen, d.h. hier besonders: im Horizont der je spezifischen Situation ihrer Verfasser und Adressaten, und
- indem sie sich mit besonderer Sorgfalt derjenigen neutestamentlichen Texte annehmen, die des Antijudaismus verdächtig oder diesem im Zuge des konfliktreichen Auseinanderdriftens von Kirche und Synagoge tatsächlich ein Stück weit erlegen sind.

Nicht nur für die Religionspädagogik gilt es, die „Herausforderung“ zu bestehen, die das „nicht geringe antisemitische Potential“ der Gegenwart darstellt.⁴⁷ Wie Martin Rothgangel in seiner unlängst erschienenen Dissertation nachweist, ist heute vor allem Sensibilität für „sublime Erscheinungsweisen“⁴⁸ des Antisemitismus gefordert. Sublimes, aber auch Massives, findet sich im Genre des Jesusfilms in nicht geringer Frequenz. Unreflektiert im Religionsunterricht oder in der Gruppenstunde (etc.) eingesetzt, können manche Jesusfilme sicherlich

⁴⁶ Zit.n. „Süddeutsche Zeitung“, Nr. 21 v. 26.01.1995.

⁴⁷ M. Rothgangel, *Antisemitismus als religionspädagogische Herausforderung* (s.o. Anm. 1), hier: Rückentext.

⁴⁸ Ebd., 8.

judenfeindliche Vorurteile verfestigen, wenn nicht gar grundlegen. Werden dagegen die möglicherweise in ihnen enthaltenen antisemitischen Tendenzen markiert und diskursiv bearbeitet, dann können solche Filme sogar zum Ausgangspunkt positiver Orientierungsprozesse werden. Auf derartige Tendenzen beharrlich den Finger zu legen, ist ein immerwährendes Gebot der Fairneß gegenüber dem älteren Bruder im Glauben.