

Martin Fischer (Bamberg)

gäyselt In mit scharpffen Ruetten

Das spätmittelalterliche Passionsspiel und Mel Gibsons *Passion Christi* (2004)

„Der am meisten diskutierte Film der letzten Jahrzehnte“¹, so resümiert der ‚Tagesspiegel‘ das Erscheinen von Mel Gibsons *Passion Christi*² im Jahr 2004 und verweist damit nachdrücklich auf das Echo der kontroversiellen Rezeption dieses Films. Während er zum einen als „Meisterwerk“ und „Film, den man einfach sehen muss“³, gelobt wurde, kritisierte man andererseits die (angeblich) extreme Verherrlichung von Gewalt und die antijüdischen Tendenzen des Films, wobei pikanterweise die aus Rumänien stammende Darstellerin der Mutter Jesu, Maia Morgenstern, selbst Jüdin ist und ihren eigenen Aussagen zufolge den Film keineswegs als antisemitisch empfand.⁴

-
- 1 Die Pressezitate finden sich auf der DVD-Hülle der deutschen Filmfassung der Constantin AG München bzw. auch bei amazon.de; <http://www.amazon.de/Die-Passion-Christi-James-Caviezel/dp/B0001Z2Q7O>; Stand: 30.05.2015.
 - 2 Mel Gibsons Verfilmung der *Passion Christi* zählt zweifelsohne zu den Blockbustern, spielte er in den USA bereits nach zwölf Tagen das Siebenfache seiner Produktionskosten wieder ein und zählt bis dato zu den größten Filmstarts aller Zeiten. Zur Definition des Begriffs ‚Blockbuster‘ vgl. Hans Jürgen Wulff: Art. Blockbuster. In: Lexikon der Filmbegriffe (<http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=92>; Stand: 30.06.2015).
 - 3 Pressezitate auf der DVD-Hülle (vgl. Anm.1). Gerade das große Medienecho, das Gibsons Film hervorgerufen hat, „macht diesen Film zu einem zeitgeschichtlichen Ereignis, ganz gleich, wie gelungen oder banal seine Bilder im einzelnen sein mögen“ (Andreas Kilb: Sie hassten und sie schlugen ihn. *The Passion of the Christ* von Mel Gibson. Filmkritik in der FAZ vom 26.02.2004, abgedruckt in: Kinoblicke. Ausgewählte Filmkritiken. Hg. von Andreas Kilb. Berlin 2008, S. 168-171, hier S. 169).
 - 4 Die in Bukarest lebende Maia Morgenstern ist Tochter eines Holocaust-Überlebenden und wurde in ihrer eigenen familiären Vergangenheiten mit den Gräueltaten des Antisemitismus konfrontiert. In einem Interview mit dem *Jewish Journal* betont sie, dass sie den Film keineswegs als antisemitisch empfindet und in der Arbeit mit Mel Gibson eigene Ideen bei der Verkörperung ihrer Rolle einbringen konnte: „Over the course of the production, Morgenstern emphasized, not a single scene struck her as anti-Semitic. Characters such as Mary and John are sympathetic Jews, and Gibson ‚allowed me to make suggestions based on my Jewish culture,‘ she said. In the scene in which Mary learns Jesus has been arrested, it was Morgenstern’s idea to whisper the Passover question, ‚Why

Welche Wirkkraft Gibsons Film innewohnt, zeigt sich nicht zuletzt auch daran, dass auf Grund der theologischen und vor allem religionspädagogischen Auseinandersetzungen zahlreiche einschlägige Publikationen erschienen sind.⁵ In der deutschsprachigen mediävistischen Forschung ist Gibsons Verfilmung weitgehend ignoriert worden, obwohl sie eine Fülle von Anknüpfungspunkten für einen transmedialen Vergleich mit den spätmittelalterlichen und frühneuzeitlichen Passionsspielen bietet.⁶ Filme konstruieren auf „je eigene Weise“ ihre Wahrheit: „Nach der Eigenheit der Filme zu fragen, heißt deshalb sie nicht einfach auf ihre Genauigkeit zu prüfen“, sondern „[es] heißt die Art und Weise der jeweiligen Konstruktion zu analysieren“.⁷ Im Folgenden sollen daher ausgewählte Szenen von Mel Gibsons *Passion Christi* mit Szenen aus spätmittelalterlichen Passionsspielen verglichen werden.⁸

is this night different from all other nights?“ (Naomi Pfefferman: Actress Defends Gibson's Jesus Film; http://www.jewishjournal.com/arts/article/actress_defends_gibsons_jesus_film_20031003; Stand: 30.05.2015).

- 5 Verwiesen sei unter anderem auf die Arbeiten Reinhold Zwicks; vgl. z.B. Reinhold Zwick/Thomas Lentz (Hgg.): *Die Passion Christi. Der Film von Mel Gibson und seine theologischen und kunstgeschichtlichen Kontexte*. Münster 2004. Diskutiert werden in diesem Sammelband verschiedene Fragestellungen wie etwa die nach den Parallelen zum Oberammergauer Passionsspiel oder den Vorlagen aus der Ikonographie.
- 6 Im theologischen Diskurs ist eine Auseinandersetzung mit einschlägigen Jesusfilmen auch im Vergleich mit anderen Gattungen wie Passionsspielen und der Ikonographie längst an der Tagesordnung. „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.“ (Reinhold Zwick: *Antijüdische Tendenzen im Jesusfilm*. In: *Communicatio Socialis* 30/3 (1997), S. 227-246, hier S. 228).
- 7 Christian Kiening: *Mittelalter im Film*. In: *Mittelalter im Film*. Hg. von Christian Kiening und Heinrich Adolf. Berlin, New York 2006. (= *Trends in Medieval Philology* 6), S. 3-101, hier S. 17. Vgl. dazu auch die einschlägigen Arbeiten Bettina Bildhauers: u. a. Anke Bernau und Bettina Bildhauer (Hgg.): *Medieval Film*. Manchester 2011.
- 8 In den einschlägigen Untersuchungen der germanistischen Mediävistik spielen insbesondere die Spiele aus dem Gebiet der heutigen Bundesrepublik eine bedeutende Rolle. Für den Vergleich mit Mel Gibsons *Passion Christi* bietet sich neben dem *Donaueschinger* und dem *Frankfurter Passionsspiel*, die „im Vergleich zu anderen Passionsspielen einerseits als besonders drastisch [gelten], andererseits in Untersuchungen zur Gewalt im Geistlichen Spiel immer wieder als repräsentative Beispiele herangezogen [werden] und nicht zuletzt als typischer Ausweis einer allgemeinen ‚Verrohung‘ des Spätmittelalters [gelten]“ (Jutta Eming: *Gewalt im Geistlichen Spiel: Das Donaueschinger und das Frankfurter Passionsspiel*. In: *German Quarterly* 78/1 (2005), S. 1-22, hier S. 3.), insbesondere das *Brixener Passionsspiel* von 1551 an, das nicht nur das jüngste Spiel in der Tradition der Vormoderne darstellt, sondern hin-

Das bittere Leiden unseres Herrn Jesus Christus

Glaubt man Mel Gibson, so hatte er bereits mehr als zehn Jahre vor der Entstehung des Films die Idee, die Passion Christi zu verfilmen. In dem von ihm verfassten Vorwort zum Drehbuch berichtet er von einer großen persönlichen Krise, in der er Kraft im Gebet fand und dabei die Idee zu diesem Film entwickelte.⁹ Grundlage für seine Verfilmung waren Gibson zufolge neben den vier Evangelien, insbesondere dem Johannes-Evangelium, zwei literarische historische Bearbeitungen: einerseits Clemens Brentanos *Das bittere Leiden unseres Herrn Jesus Christus*, das auf Visionen der stigmatisierten Augustinerin Anna Katharina Emmerick (1774-1824) zurückgeht und von Clemens Brentano, der sich in den Jahren 1819 bis 1824 ständig bei ihr aufhielt,¹⁰ niedergeschrieben wurde, andererseits die 1670 publizierten Visionen der spanischen Franziskanerin Maria von Agreda (1602-1665) mit dem Titel *Die geheimnisreiche Stadt Gottes*.¹¹ Vor allem die Visionen Anna Emmericks haben ihn offenbar tief beeindruckt: „The Dolorous Passion of Our Lord Jesus Christ von Saint Anne Catherine von Emmerich (1774‘1884) war ein anderes Buch, das mich fasziniert hatte.“¹² Im Übrigen stiegen nach der Premiere des Films in den Vereinigten Staaten die Verkaufszahlen für dieses Buch rapide in die Höhe, während es in Deutschland oder gar Europa relativ unbekannt ist.

sichtlich seiner Inszenierungsstrategien für diesen Vergleich mit Gibsons Verfilmung mehr als prädestiniert erscheint. Vgl. dazu Martin Fischer: *Das Brixener Passionsspiel 1551 im Kontext seiner Zeit. Edition – Kommentar – Analyse*. Wiesbaden 2015. (= *Imagines Medii Aevi* 36). Im Folgenden wird nach dieser Ausgabe zitiert.

- 9 Vgl. Thomas Langkau: *Filmstar Jesus Christus. Die neuesten Jesus-Filme als Herausforderung für Theologie und Religionspädagogik*. Münster 2007 (= *Literatur – Medien – Religion* 19), hier S. 76. Gibson bürgte mit seinem eigenen Vermögen für die Fertigstellung seines Kinoprojekts; vgl. dazu Kilb 2008, hier S. 169.
- 10 Anna Katharina Emmerick: *Das bittere Leiden unseres Herrn Jesus Christus*. Nach den Betrachtungen der Augustinerin von Dülmen aufgeschrieben und mit einem Lebensabriss der Begnadeten versehen von Clemens Brentano. Stein am Rhein 2006. Brentano hat in dieser Ausgabe auch kurz ihr Leben umrissen.
- 11 Mel Gibson in einem Interview 2004. Vgl. dazu Langkau 2007, hier S. 77.
- 12 Interview mit Mel Gibson; vgl. http://www.eref.de/news/medien/2004/passion-christi_mel-gibson-interview.htm; Stand 08.06.2015.

Eine Besonderheit des Films im Vergleich zu anderen Jesus- und Bibelverfilmungen¹³ ist sicherlich Gibsons Bemühen um Authentizität; so lässt er etwa die Akteure in aramäischer oder lateinischer Sprache sprechen. Kritik rief vor allem die extensive Darstellung körperlicher Gewalt hervor, die sich durch den ganzen Film hindurch zieht. Gibson sagt darüber selbst: „Ich wollte sie [die Passionsgeschichte, M.F.] so realistisch und so menschlich wie nur möglich darstellen. Der menschliche Aspekt der Geschichte war mir am wichtigsten. Denn damit kann jeder etwas anfangen.“¹⁴ Denn die vier Evangelisten berichten nur wenig von Gewalt gegenüber Jesus und halten ihre Schilderung zur Folter und Kreuzigung relativ kurz und reserviert,¹⁵ ganz im Gegensatz zu den Passionsspielen und zur Ikonographie der Vormoderne, in denen eine detaillierte Präsentation des Martyriums Jesu oder auch anderer Heiliger geboten wird.¹⁶ Die Gewaltkaskaden gegenüber Jesus in Gibsons Film stehen ganz in dieser Tradition,¹⁷ finden sich allerdings auch schon in epischer Breite in den Visionen der Anna Emmerick.

Während die spätmittelalterlichen bzw. frühneuzeitlichen und auch modernen Passionsspiele in der Regel die letzten sieben Tage Jesu, also das Geschehen der Karwoche, erzählen, und damit Jesus auch als Mensch präsentieren und ihm selbst die heilsgeschichtliche Deutung seines bevorstehenden Leidens ermöglichen, zeigt Gibson die letzten

13 Zur Geschichte der Jesusfilme vgl. Reinhold Zwick: *Evangelienrezeption im Jesusfilm. Ein Beitrag zur internationalen Wirkungsgeschichte des Neuen Testaments*. Regensburg 1995 (= *Studien zur Theologie und Praxis der Seelsorge* 25).

14 Mel Gibson in einem Interview mit der TV-Zeitschrift *TV today* 2004.

15 *Sie spien ihn an und nahmen das Rohr und schlugen damit sein Haupt*. (Mt. 27, 30); vgl. auch Mk 14,65, Lk 22,63, Joh 18,22 und 19,3. (Im Folgenden wird nach dieser Ausgabe zitiert: *Die Bibel. Altes und Neues Testament. Einheitsübersetzung*. Freiburg i. Br. 1980).

16 Vgl. zum Beispiel das Martyrium des heiligen Bartholomäus, Staatsgemäldesammlung, Neue Residenz Bamberg, sowie für den Bereich der Literaturwissenschaft Ursula Schulze: *Formen der Repraesentatio im Geistlichen Spiel*. In: *Mittelalter und frühe Neuzeit. Übergänge, Umbrüche und Neuansätze*. Hg. von Walter Haug. Tübingen 1999, S. 312-356, hier S. 331.

17 Auch in der theologischen Auseinandersetzung mit Gibsons Film wird eben diese Frage aufgeworfen, ob Gibsons extensive Gewaltdarstellung nicht in einer langen Traditionslinie seit dem Mittelalter steht: „Immer wieder begegnen Fragen wie: Liegt die explizite Inszenierung von brutalster Gewalt nicht auf der Linie alter und neuer Passionsdarstellungen in der bildenden Kunst? Inwieweit steht der Film in der Tradition der Passionsfrömmigkeit [ausgehend von der mittelalterlichen Kreuzesmystik]?“ (Zwick/Lentes 2004, hier S. 3).

zwölf Stunden Jesu und beginnt mit dem Gebet Jesu am Ölberg im Garten Gethsemane, im Übrigen eine direkte Parallele zu den Visionen Anna Emmericks. Das Licht des Vollmonds setzt Jesus in das Zentrum des Geschehens, der sich in seinen Gebeten der Versuchung durch den Teufel ausgesetzt sieht und sich unter dessen Einfluss dem drohenden Tod entziehen will. Jesus widersetzt sich den Verführungen; als sichtbares Zeichen zertritt er eine Schlange, die als direkter Verweis auf die Schlange der Verführung in der Paradiesgeschichte verstanden werden darf. Die Geschehnisse der Karwoche werden in der Retrospektive in ausgewählten Szenen der Leidensgeschichte eingeblendet. Mit Ausnahme jener einen Szene, in der Jesus als Zimmermann gezeigt wird und mit seiner Mutter Maria scherzt, werden so gut wie kaum menschliche Züge Jesu gezeigt.¹⁸ Generell ist Gibsons Jesus-Figur eher passiv inszeniert; ihre Redeanteile sind deutlich geringer als beispielsweise in den jeweiligen Passionserzählungen der Evangelien oder in den Passionsspielen.

Breiten Raum nimmt bei Gibson dagegen die Darstellung der Gewalt und der sadistischen (Schaden-)Freude seiner Peiniger ein und spätestens hier drängt sich die – berechnete – Frage danach auf, was eine filmische Bearbeitung der Passion Christi aus dem 21. Jahrhundert mit vormodernen Passionspielen zu tun hat.

Doch er wurde durchbohrt wegen unserer Verbrechen¹⁹

Für die Forschungsgeschichte des geistlichen Spiels spielt die Beschäftigung mit Gewalt eine eher marginale Rolle, obwohl es im mediävistischen Diskurs der letzten Jahrzehnte eine bereite Auseinandersetzung mit dem Phänomen Gewalt gegeben hat.²⁰ Als intrikat erweist sich insbesondere die Definition von Gewalt in historischer Perspektive.²¹

18 Nicht nur die Passionsspiele der Vormoderne, sondern auch moderne Inszenierungen wie in Erl oder Oberammergau sind bemüht, Jesus in Begegnungen mit seiner Mutter, Maria Magdalena oder mit Simon dem Aussätzigen beim Gastmahl als Mensch zu präsentieren. Allerdings stehen diese Szenen auch in direktem Zusammenhang mit seinem Leiden.

19 Jesaja 53,5.

20 Vgl. Jutta Eming: Sprache und Gewalt im spätmittelalterlichen Passionsspiel. In: Blutige Worte. Internationales und interdisziplinäres Kolloquium zum Verhältnis von Sprache und Gewalt in Mittelalter und Früher Neuzeit. Hg. von Jutta Eming und Claudia Jarzebowski.

Im Folgenden wird der Analyse von Gibsons *Passion Christi* der Gewalt-Begriff Manuel Brauns und Cornelia Herberichs zugrunde gelegt, die „nur solche Vorgänge als Gewalt anzusprechen, die Menschen betreffen und eine körperliche Dimension besitzen“.²² Sie schließen damit unter anderen Akte seelischer Gewalt aus. Gewalt richtet sich im geistlichen Spiel vor allem gegen den Körper Christi und mitunter auch gegen den seiner Jünger.²³ In den Passionsspielen wurde körperliche Gewalt entweder real vollzogen oder simuliert. Da die Bühnen- und Regieanweisungen in den seltensten Fällen ein verlässlicher Indikator sind, muss man zur Beantwortung der Frage, wie in den Spielen Gewalt inszeniert wurde, vor allem auf die Performanz der Sprache setzen.²⁴ In den Spie-

Göttingen 2008 (= Berliner Mittelalter- und Frühneuzeitforschung 4), S. 31-52, Eming 2005 (Anm. 8) sowie Jan-Dirk Müller: Das Gedächtnis des gemarterten Körpers im spätmittelalterlichen Passionsspiel. In: Körper – Gedächtnis – Schrift. der Körper als Medium kultureller Erinnerung. Hg. von Claudia Öhlschläger und Birgit Wiens. Berlin 1997 (= Geschlechterdifferenz & Literatur 7), S. 75-92. In den letzten Jahren widmete sich vor allem Manuel Braun der Darstellung von Gewalt in der Literatur des Mittelalters, vgl. Manuel Braun: *violencia und potestas. Mediävistische Gewaltforschung im interdisziplinären Feld.* In: Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur 127 (2005), S. 436-458 und Manuel Braun und Cornelia Herberichs (Hgg.): *Gewalt im Mittelalter. Realitäten – Imaginationen.* München 2005. Das Fächerspektrum reicht dabei von der Archäologie über die Geschichte, der Judaistik und der Islamwissenschaft, der Philosophie, der Kirchen-, Rechts- und Kunstgeschichte bis hin zu den verschiedenen Philologien.

- 21 Vgl. dazu z. B. Wilhelm Heitmeyer/Hans-Georg Soeffner: Einleitung: Gewalt. Entwicklungen, Strukturen, Analyseprobleme. In: *Gewalt. Entwicklungen, Strukturen, Analyseprobleme.* Hg. von Wilhelm Heitmeyer und Hans-Georg Soeffner. Frankfurt/Main 2004, S. 11-17, hier S. 11.
- 22 Braun/Herberichs 2005, hier S. 15f. Diese Definition bildet in der Forschung weitestgehend die Basis für die Untersuchungen zur Gewalt im geistlichen Spiel.
- 23 Für eine textimmanente Interpretation der Passionsspiele erscheint es durchaus noch gewinnbringender, den Gewalt-Begriff um eine zusätzliche Komponente zu erweitern, nämlich um den Aspekt der Herrschaft, der allerdings im Film Mel Gibsons kaum eine Rolle spielt, liegt der Fokus doch deutlich auf der Präsentation physischer Gewalt.
- 24 Eine Ausnahme stellt das Donaueschinger Passionsspiel dar, das zum Teil sehr ausführliche Regieanweisungen beinhaltet. Zur Darstellung von Gewalt in den Tiroler Spielen vgl. u. a. Martin Fischer: *Schawet, wie disser mensch ist gestalt – Sprache und Gewalt im Sterzinger Passionsspiel.* In: *Das Geistliche Spiel des europäischen Spätmittelalters.* Hg. von Cora Dietl und Wernfried Hofmeister. Wiesbaden 2015 (= JOWG 20), S. 342-357 sowie ders.: *Das Brixener Passionsspiel 1551.* (wie Anm. 8). Vgl. die kurze und prägnante Skizzierung des Performanz-Begriffs von Ingrid Kasten (Performativität. In der Schwebe. In: *Walther von der Vogelweide und die Literaturtheorie. Neun Modellanalysen von „Nemt, frouwe, disen kranz“.* Hg. von Johannes Keller und Lydia Milkautsch. Stuttgart: Reclam 2008 (= RUB 17673), S. 76-92, v. a. S. 76-79.) sowie Uwe Wirth (Hg.): *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften.* Frankfurt/Main 2002.

len kann nur durch die Sprache – anders als im Film – verdeutlicht werden, was mimetisch wohl kaum umsetzbar gewesen sein dürfte.

*vnd greiff in Nun gar thapffer an*²⁵

Während der Film auf eindrückliche Formen der Inszenierung körperlicher Gewalt zurückgreift, ist die Verhaftung Jesu in den spätmittelalterlichen Spielen nicht einheitlich gestaltet. Im *Frankfurter Passionsspiel* wird Jesus geschlagen, gestoßen und verspottet und bereits von Beginn an mit körperlicher Gewalt konfrontiert:

*Nu nemend sj den saluator aber zu / hand mit
grossem gespöt rouffen / vnd schlachen vnd facht
mosse an / vnd spricht
Nu wolan wolan tritt vff die füß
das man din nit dala warten müß
lug wie schlicht er so gemacht
bistu der so den tempel brach (FP, V. 2245-2248)*²⁶

Ähnlich gestaltet findet man die Szene auch im *Donaueschinger Passionsspiel*:

*Erst nu fallent di iuden alle den / Saluator mit grossem geschrey an /
doch sind yesse mosse israhel vnd / malchus allwegen ze vordrist inn /
zebinden vnd werffent in vff / das ertrich vnd mit dem so inn / die selben
vier binden facht / mosse an vnd spricht (DP, V. 2142a-f)*²⁷

Im *Brixener Passionsspiel* dagegen verläuft seine Gefangennahme noch relativ ruhig und die Juden beschränken sich auf verbale Gewaltandrohung. So fordert der Jude Lada:ca die anderen Juden dazu, Jesus gefangen zu nehmen:

*vnd greiff in Nun gar thapffer an
On alle barmung last in nit Entgan. (BriP, V. 1211f)*

Gewalt würde ihm nur widerfahren, wenn er sich den Juden widersetze, wie es der Jude Cadoica verdeutlicht:

25 BriP., V. 1211.

26 Die Hessische Passionsspielgruppe. Edition im Paralleldruck. Hg. von Johannes Janota. Bd. 1: Frankfurter Dirigierrolle, Frankfurter Passionsspiel. Tübingen 1996. Im Folgenden wird nach dieser Ausgabe zitiert.

27 Das Donaueschinger Passionsspiel. Nach der Handschrift mit Einleitung und Kommentar hg. von Anthonius H. Touber. Stuttgart 1985 (= RUB 8046). Im Folgenden wird nach dieser Ausgabe zitiert.

Nun Raich heer baide hendt.
 das wirß auf den Ruckhen hinden
 mit gueten strickhen mugen binden
 hab stil oder ich stoß dir in die Riczenn
 das dir das bluet her für thuett spriczenn. (BriP, V. 1255-1259)

Ob Jesus auf der Bühne direkter körperlicher Gewalt ausgesetzt war oder ob diese nur angedroht wurde, muss offen bleiben. Nach der Verhaftung wird Jesus zum Hohen Rat geführt; auf dem Weg dorthin widerfährt ihm keinerlei zusätzliche Bedrohung. Ganz anders verhält es sich dagegen bei Gibson, der schon den Beginn der Gefangennahme Jesu mit Gewaltausübung verbindet, da Jesus bereits hier – analog zum *Donaueschinger* und *Frankfurter Passionsspiel* – von den Juden malträtiert wird. Die Situation eskaliert; Jesus wird auf dem Weg zum jüdischen Rat kopfüber von der Brücke über den Bach Kidron gehängt und kann von den jüdischen Schergen nur mit Mühe wieder hochgezogen werden; eine Szene, die Gibson direkt aus Emmericks Visionen übernommen hat:

Als sie aber auf die Mitte der Brücke gekommen waren, übten sie ihre Büberei mit größerer Bosheit an ihm aus. Die Schergen stießen den armen gefesselten Jesus, den sie an den Stricken hielten, über mannshoch von der Brücke in den Bach Kidron nieder, wobei sie mit Schimpfworten sprachen, da könne er sich satt trinken. (S. 125)²⁸

Auf dem Weg zum ersten Verhör bei Pilatus nimmt in allen vormoderne Passionsspielen die Gewalt gegen den Körper Jesu zu, wie es unter anderem die Spielanweisungen des *Brixener Passionsspiels* (*Nun fuern s: Jesum zu Pilatum vngestimlich das er falt vnter wegen*; BriP, V. 1539a/b) und die folgenden Verspottungen durch die Juden (*Rauffen* (BriP, V. 1544), *vnter die augenspe:ben* (BriP, V. 1547) und *stössen mit fuessen* (BriP, V. 1549)) manifestieren. Auch hier verfährt Gibson in Anlehnung an Emmerick vollkommen anders. Seine Jesus-Figur ist bei der Ankunft bei Pilatus mit einem stark geschwellenem Auge und Striemen am Körper schon

28 Anna Katharina Emmerick: Das bittere Leiden unseres Herrn Jesus Christus. Nach den Betrachtungen der Augustinerin von Dülmen aufgeschrieben und mit einem Lebensabriss der Begnadeten versehen von Clemens Brentano. Stein am Rhein 2006. Im Folgenden wird nach dieser Ausgabe zitiert.

entstellt und von Schmerzen gezeichnet.²⁹ Pilatus weist im Film auf diesen Umstand hin, wenn er die Hohepriester fragt: „Bestraft ihr immer eure Gefangenen bevor sie verurteilt sind?“ Auch hier orientiert sich Gibson offenbar an Emmericks Visionen: *Wie habt ihr den Menschen so elend zugerichtet? Ihr fangt früh an zu schinden und zu schlachten.* (S. 174)

*das Ier Im gebt sträjch genueg*³⁰

Den ersten Höhepunkt der Gewaltdemonstration im Brixener Passionspiel stellt die von Pilatus verfügte Geißelung Jesu dar. Pilatus begnügt sich mit der Nennung der Folterinstrumente und verbindet dies mit der (letztlich vergebliehen) Hoffnung, dass die Juden Jesus anschließend frei lassen würden:

Se:tt das dem nit anderst ist
 So fuertt in pald hin zu diser frist.
 vnd gäyselt In mit scharpffen Ruetten
 So thuet ier nach der Juden muetten.
 vnd furtt in alsdan her wider an
 Vile:cht Lassen s: In darnach gan: (BriP, V. 1916-1921)

Die von Pilatus angeordnete Marterung Jesu wird auf der Bühne nun gestisch und verbal gezeigt. Drei Ritter des Pilatus führen diese Geißelung durch. Wie diese allerdings realisiert wurde, erfährt man aus den Spielanweisungen nicht. Gewalt wird den Zuschauern hier nur über das Medium der Sprache angezeigt. Die Akteure verbinden die Schläge gegen Jesus mit Absichtsäußerungen, ihm genügend *schlägvnd sträch* (BriP, V. 1949) zu geben, um ihn zum Verstummen bringen (*stillen* (BriP, V. 1936)) zu können. Bei der Dornenkrönung setzt sich dieses Verfahren fort. Die Krone wird ihm *in das haubt mit krafft* (BriP, V. 2090) gedrückt, um das Eindringen der Dornen zu verstärken. Wenn Pilatus mit den Worten *Ecce homo; Schaut wie diser mensch ist gestalt* (BriP, V. 2126) den gemarterten, geschundenen Körper Jesu zeigt, ist der erste Höhepunkt

29 Bei Emmerick heißt es: *Er war von den schrecklichen Mißhandlungen dieser Nacht ganz entstellt, ein schwankendes Jammerbild, mit zerrauftem Haar und Bart, bleichem, von Schlägen geschwellenem und gebräuntem Antlitz.* (S. 168).

30 BriP., V. 1944.

der Schmerzdemonstration erreicht, „der in der Bildkunst als selbständige Ikone des Schmerzensmannes existiert“.³¹

Mit einer Dauer von gut zehn Minuten nimmt die Geißelung eine zentrale Rolle in Gibsons Film ein. Die römischen Soldaten überbieten sich in ihrer Grausamkeit gegenüber Jesus; Geißelhiebe gegen Jesus werden laut mitgezählt, ansonsten kommt die Szene ohne Worte aus. Die Freude am Quälen ist den Soldaten buchstäblich ins Gesicht geschrieben. Gibson gestaltet diese Szene mit Nahaufnahmen, wie es auch schon bei *Braveheart*³² zum Einsatz kam. In Verkehrung der historischen³³ und auch biblischen Grundlage wohnen die Juden dieser Szene bei und werden mit dem Teufel in Verbindung gebracht, tritt doch währenddessen in der Schar der Juden zweimal die Verkörperung des Teufels auf, auch mit entsprechender musikalischer Ausgestaltung.³⁴ Die wohl grausamste Sequenz dieser Szene, in der sich die Geißelhaken in die Haut Jesu bohren und Hautfetzen herausreißen, hat Gibson aus Brentanos Bearbeitung übernommen; sie ist also ebenfalls nicht seine Erfindung.³⁵ Bei Anna Emmerick heißt es:

Die beiden folgenden Schergen schlugen Jesus mit Geißeln. Es waren dies an einem eisernen Griffe befestigte kleine Ketten oder Riemen, an deren Spitzen eiserne Haken hingen, und sie rissen ihm damit ganze Stücke Fleisch und Haut von den Rippen. (S.196)

Verstärkt wird die Evokation von *compassio* bei den Zuschauern vor allem durch die weinende Mutter Jesu und andererseits durch die Rückblenden, in denen unter anderem die Fußwaschung gezeigt wird sowie eine Szene, in der Jesus Worte des Beistands und Trostes zu seinen Jün-

31 Schulze 2003, hier S. 217.

32 Der Film erschien 1995 in den USA; Gibson ist nicht nur Produzent und Regisseur, sondern spielte auch die Hauptrolle. Vgl. dazu <http://www.imdb.com/title/tt0112573/>, Stand: 30.06.2015.

33 Die Verhaftung und Verurteilung Jesu findet vor dem Pascha-Fest statt; den jüdischen Gesetzten zufolge war es ihnen verboten, die Räumlichkeiten des Statthalters zu betreten, um nicht unrein zu werden. Wenn Gibson hier die Juden Zeugen des Geschehens werden lässt, transportiert er freilich eine eindeutige Botschaft, mit der er sich ein weiteres Mal in die Tradition der Passionsdarstellungen einreihet.

34 Die Film-Musik stammt von John Debney.

35 Vgl. Reinhold Zwick: Mel Gibson und Clemens Brentano „Das Bittere Leiden unseres Herrn Jesus Christus“. In: Die Passion Christi. Der Film von Mel Gibson und seine theologischen und kunstgeschichtlichen Kontexte. Hg. von Reinhold Zwick und Thomas Lentens. Münster 2004, S. 111-138, hier S. 125.

gern spricht. Im *Brixener Passionsspiel*³⁶ betont der Prophet David in seiner Rede vor der Geißelung den großen Schmerz Jesu, dessen Zeugen die Zuschauer nun werden:

Ich hab zuvor auch geret Im geÿst
 der 38 psalm es ausweÿst.
 das Christus ist zu der gäÿslung berajtt
 sein schmercz und sein grosses Laidt.
 Ist Im gewesen vor seinen Augen
 das ier iecz wol mügt anschauen. (BriP, V. 1922-1927)

*nim hin den hamer in die handt*³⁷

Zwar Jesus wird im *Brixener Passionsspiel* auch auf dem Kreuzweg mit Verspottungen, Schlägen und Stößen konfrontiert; den Höhepunkt der Gewalt stellt letztlich wie erwartbar die Kreuzigung dar. Wie die Kreuzigung auf der Bühne letztlich durchgeführt wurde, können wir den Regieanweisungen nicht entnehmen. Die Folterwerkzeuge werden als „*arma* des Quälens“³⁸ aufgezählt und dem Publikum gezeigt. Den Soldaten genügt es auch nicht, Jesus auf das liegende Kreuz zu nageln, zusätzliche Handlungen sollen seine Schmerzen intensivieren: So sind die Löcher am Kreuz zu weit auseinandergebohrt, weshalb die Arme und Füße Jesu gestreckt werden, sodass seine Adern reißen:

nim hin den hamer in die handt.
 vnd streckh Im aus die armen
 Las diern Nur nit Erparmen. (BriP, V. 2501ff)

Reckh Im sein arm von dem pachen
 Das Im all seine adern krachen (BriP, V. 2512f)

Gibsons Realisierung der Kreuzigung, die wiederum in Teilen aus Brentanos Bearbeitung der Visionen Emmericks übernommen wurde, steht ganz in der Tradition der spätmittelalterlichen und frühneuzeitlichen Passionsspiele. Wie im Brixener Spiel lässt Gibson die Folterinstrumente durch die römischen Soldaten zeigen. Auch das Motiv des Spannens der Gliedmaßen findet sich hier in einer einschlägigen Szene: So be-

36 Das Auftreten der Propheten stellt eine Besonderheit des Brixener Passionsspiels innerhalb der Tiroler Spielegruppe dar.

37 BriP., V. 2501.

38 Schulze 2003, S. 218.

schimpft einer der Soldaten die anderen als unfähig und zeigt ihnen, wie man diese Aktion richtig durchführt.³⁹

Mel Gibson setzt sich hier übrigens auch selbst in Szene: Die Hand, die die Nägel bei der Kreuzigung hält, ist seine Hand. Gibson will analog zu den spätmittelalterlichen Spielen deutlich hervorheben, dass es sich dabei nicht nur um die Imitation der historischen Passion handelt, sondern dass Jesus stellvertretend für alle Menschen sein Leid auf sich nehmen musste und sich das Geschehen zum Zeitpunkt der Betrachtung erneut abspielt.

Ich gebrauchte Seine Wunden, um meine zu heilen⁴⁰

Die Veranschaulichung der Passion Jesu im Passionsspiel soll vor allem Mitgefühl bei den anwesenden Zuschauern bewirken. „Auf dieses Zentrum soll der Zuschauer emotional ausgerichtet werden, er soll den Schmerz und die Erniedrigung, die Christus erfährt, in identifizierender Annäherung wahrnehmen“.⁴¹ So ermahnt Essayas die Zuschauer vor der Kreuzigung: *Secht all den Jamer vnd schmerzen vnd last euch geen das zu hertzen.* (BriP, V. 2476f). Als Hauptakteurin der emotionalen Klagen tritt unter dem Kreuz die Mutter Jesu in Erscheinung, die – wie der Precursor und auch die eingeschobenen Zwischenreden der Propheten auch – mit ihren direkten Anreden an die anwesende Christenheit die Grenze zwischen Schauspielern und Publikum aufhebt und das Erlösungsgeschehen als präsent imaginiert.⁴² Der anwesenden Christenheit wird angekündigt, dass Jesus auch für ihre Schuld *sein heiligstes pluuet vergoß* (BriP, V. 3246), um sie *von aller Nott* (BriP, V. 3271) zu erlösen.

39 Bei Emmerick wird das Spannen des linken Arms ebenfalls sehr ausführlich beschrieben: *Nach der Annagelung der rechten Hand unseres Herrn fanden die Kreuziger, daß seine linke Hand, die auch auf den Kreuzarm festgebunden war, nicht bis zu der Stelle des Nagelloches reichte, das sie wohl zwei Zoll vor den Fingerspitzen gebohrt hatten; sie banden daher die Stricke an seinen linken Arm allein und zogen, sich mit den Füßen gegen das Kreuz stemmend, so heftig an diesem Arm, bis die Hand die Nagelstelle erreichte. [...] Sie rissen ihm die Arme ganz aus den Geweben [...].* (S. 251f)

40 Interview mit Gibson (vgl. Anm. 14).

41 Schulze 2003, S. 225.

42 Vgl. Christoph Petersen: Imaginierte Präsenz. In: Das Theater des Mittelalters und der frühen Neuzeit als Ort und Medium sozialer und symbolischer Kommunikation. Hg. von Christel Meier u. a. Münster 2004b. (= Symbolische Kommunikation und gesellschaftliche Wertesysteme 4), S. 45-61, hier S. 54.

Mel Gibson übernimmt teilweise die Empathie-Fähigkeit der Frauen und erweitert diese um eine weitere Inszenierungsstrategie. Im Vergleich zu den geistlichen Spielen – nicht nur zu den historischen, sondern auch zeitgenössischen Neuinszenierungen wie in Erl⁴³ – bleibt Maria Magdalena bei Gibson ziemlich blass. Viel stärkere Anteilnahme bewirken – man möchte fast sagen logischerweise – die Gottesmutter, aber auch Claudia, die Frau des Pilatus, die bei Gibson relativ oft in Szene gesetzt wird, im Gegensatz zu den Passionsspielen, wo sie meistens nur einen kurzen Auftritt hat. Sie warnt ihren Mann vor einer Verurteilung Jesu und verfolgt die Geißelung und Präsentation des gegeißelten Jesus mit versteinertes und tief betroffener Miene. Die ergreifendste Aktion Claudias ist sicherlich die Szene, in der sie Maria und Maria Magdalena weiße Leinentücher reicht, sodass diese nach der Geißelung das Blut Christi aufwischen können.

Im Film wird *compassio* nicht zuletzt durch die Verbindung des aktuellen Geschehens mit retrospektiven Rückblenden evoziert, in denen Szenen aus dem Leben Jesu gezeigt werden. So wird der fünfte Fall Jesu unter der Last des Kreuzes, schon mit Blick auf Golgatha, mit der Rückblende auf die Bergpredigt und vor allem auf die Ausführungen Jesu zur Feindesliebe verbunden, während er in dieser Szene als gequälter und schon fast zu Tode geprügelter Mann präsentiert wird. Wie nahe Freud und Leid beieinander sind, zeigt die erste Rückblende bei der Kreuzaufnahme Jesu, wenn sein leidvoller Kreuzweg mit dem freudigen Einzug am Palmsonntag in Jerusalem parallelisiert wird.

Die wirkungsvollste Inszenierungsstrategie des Films besteht sicherlich in der Darstellung der körperlichen Gewalt gegen Jesus in *slow motion*, eine Strategie, die theatral auch der Regisseur der Erler Passionspiel im Jahr 2013 genutzt hat, der bei den zentralen Szenen des Kreuzweges und der Kreuzigung Standbilder verwendet und die „eingefrorene“ Szene mit einem speziellen Spotlight versehen hat.

43 Das Textbuch der Inszenierung von 2013 stammt von Felix Mitterer (Passion Erl. Theaterstück. Innsbruck 2013.), die Regie führte Markus Plattner, vgl. dazu <http://www.passionsspiele.at/>, Stand: 30.06.2015).

Das große Opfer auf Golgatha

So „lautete im 19. Jahrhundert der Titel des Oberammergauer Passionsspiels, ein Titel, der genauso gut über allen anderen Passionsspielen hätte stehen können.“⁴⁴ Diese Einschätzung Otto Hubers darf nicht nur für die neuzeitlichen Spiele Gültigkeit beanspruchen, sondern konstituiert ein Charakteristikum schon der Spiele der Vormoderne, in denen die *memoria* des Opfers eine besondere Rolle spielt. Die Folterknechte überbieten sich in ihren Aktionen gegenüber Jesus; Jesus, das Opfer schweigt abgesehen von den Kreuzesworten beharrlich und erträgt sein Schicksal geduldig. Die Umsetzung bei Mel Gibson steht ganz in dieser Tradition. Die Erniedrigung Jesu und sein Leid werden durch Nahaufnahmen und auf Grund entsprechender Länge der Szenen dem Filmpublikum deutlich vor Augen geführt. Als besonders demütigend kann die Amnestie des Barabbas verstanden werden, denn „[u]m diese beschämende Zurücksetzung zu verstärken und noch augenfälliger zu machen“⁴⁵, inszeniert Gibson Barabbas als schmutzigen adipösen Alkoholiker mit Schnapsnase, schlechten Zähnen und fettigem Haar. Die Freude über seine Freilassung zeigt Barabbas durch narrenhaftes und die jüdische Obrigkeit verspottendes Verhalten; inne hält er nur, als er den Blickkontakt mit Jesus sucht. Mit dieser Strategie zeichnet Gibson – und das zieht sich als roter Faden durch den Film – insbesondere die Hohepriester sehr negativ.

Wie in den Passionsspielen steht bei Gibson der verwundete Körper Jesu im als Zeichen für die Erlösung im Fokus und soll *compassio* hervorrufen. Ob dieses Ziel im Film allerdings erreicht wurde, lässt sich nicht beantworten, da dessen Rezeption offensichtlich sehr unterschiedlich ausgefallen ist, was letztlich freilich auch für die Passionsspiele Gültigkeit besitzt.⁴⁶ Zu dieser ambivalenten Rezeption trägt wohl auch die

44 Otto Huber: Wie jung ist der ältere Bruder? Ein Blick auf die Passionsspiele Oberammergaus anlässlich Mel Gibsons Passionsfilm. In: Die Passion Christi. Der Film von Mel Gibson und seine theologischen und kunstgeschichtlichen Kontexte. Hg. von Reinhold Zwick und Thomas Lentjes. Münster 2004, S. 9-43, hier S. 17.

45 Huber 2004, hier S. 18.

46 Im Spätmittelalter und der Frühen Neuzeit waren die Zuschauer auf Grund der Hinrichtungsspektakel in den Städten an den Anblick verwundeter und hingerichteter Körper gewöhnt, ähnlich wie das Betrachten extensiver Gewalt für ein modernes Fernseh- und Kino-Publikum längst nicht immer abschreckende Wirkung hat.

bewusst gewählte sprachliche Barriere bei. Generell – und hier kann man Thomas Lentes nur beipflichten – hat Jesus im Gegensatz zu den vormodernen Passionsspieltexten in Gibsons *Passion Christi* kaum subjektive Züge, was die Identifikation für das Filmpublikum mitunter durchaus erschwert.⁴⁷

Die Darstellung der Juden

Neben der extensiven Darstellung von Gewalt wurde Gibsons Verfilmung insbesondere für ihren deutlich erkennbaren Antisemitismus kritisiert.⁴⁸ Von den amerikanischen Juden wurde der Film allerdings kaum als antisemitisch eingestuft: „In fact, some American Jews, defining anti-Semitism as the racial policies of the Nazis, have been quick to say that the film is not anti-Semitic.“⁴⁹ Aber auch hier steht er in einer langen Traditionslinie, da „[v]iele – jedoch nicht alle – Jesusfilme antijüdische Motive auf[weisen], die bereits im Passionsspiel vorgebildet sind“ und damit „an die antijüdische Wirkungsgeschichte des Neuen Testaments an[knüpfen].“⁵⁰ Als Basis für die spätmittelalterlichen und frühneuzeitlichen Passionsspiele fungierte die Passionsgeschichte nach dem Johannes-Evangelium; damit wurde jene Fassung gewählt, die die Römer am stärksten entlastet und keine Differenzierung unter den Juden vornimmt. Auch das „Gros der Jesusfilme“ beruht auf der johanneischen Fassung der Passion Jesu, und durch „[d]ie unreflektierte Umsetzung der

-
- 47 Thomas Lentes: *Blut – Echtheit – Imagination oder: Von der Wahrheit des Erzählens*. In: *Die Passion Christi. Der Film von Mel Gibson und seine theologischen und kunsthistorischen Kontexte*. Hg. von Reinhold Zwick und Thomas Lentes. Münster 2004, S. 44-59, hier S. 54f.
- 48 Der anachronistische Terminus ‚Antisemitismus‘ wird in zahlreichen historischen und auch literaturwissenschaftlichen Publikationen sowie insbesondere in vielen theologischen Analysen synonym für Antijudaismus verwendet. Eine Differenzierung scheint dringend geboten, auch wenn das bei Gibson wohl eher schwer fällt. Zur Darstellung der Juden in den vormodernen Passionsspielen vgl. z.B. Edith Wenzel: «Wucherer und Gottesmörder». In: *Insenzierte Judenfeindschaft im Passionsspiel des Spätmittelalters*. In: *Fremdbilder – Selbstbilder. Imaginationen des Judentums von der Antike bis in die Neuzeit*. Hg. von René Bloch u. a. Basel 2010, S. 135-153.
- 49 Alan F. Segal: *The Jewish Leaders*. In: *Jesus and Mel Gibson's the Passion of the Christ*. Hg. von Kathleen E. Corley. London 2004, S. 89-102, hier S. 91.
- 50 Matthias Blum: Art. ‚Jesusfilme‘. In: *Handbuch des Antisemitismus. Judenfeindschaft in Geschichte und Gegenwart*. Bd. 7. Literatur, Film, Theater und Kunst. Hg. von Wolfgang Benz. Berlin u.a. 2015, S. 190-191, hier S. 190.

überwiegend negativ gefärbten, typisch johanneischen Rede von ‚den Juden‘ in die Filminszenierung [wird] dann die Tendenz zur Kollektivierung der Schuld am Tode Jesu [verstärkt].“⁵¹ Wie in den meisten spätmittelalterlichen und frühneuzeitlichen Passionsspielen fällt auch bei Gibson die negative Charakterisierung des Hohen Rates sowie breiter Schichten des jüdischen Volkes⁵² auf, indem ihnen die Verantwortung für den Tod Jesu zugeschoben wird und die Römer davon entlastet werden. In der *Passion Christi* sind die Juden und ihre Hohepriester Zuschauer der Geißelung und Kreuzigung, im *Brixener Passionsspiel* scheinen sie an diesen Aktionen durchaus aktiv beteiligt gewesen zu sein; gerade bei der Kreuzigung fällt eine Differenzierung zwischen römischen Soldaten auf der einen und Juden auf der anderen Seite mehr als schwer. Pilatus ist sowohl im Spiel als auch bei Gibson positiv gezeichnet; sein Dilemma wird bei Gibson etwa im Gespräch mit seiner Frau Claudia deutlich artikuliert: Er kann letztlich nur die falsche Entscheidung treffen und sieht sich bei der Verurteilung Jesu als Opfer jüdischer Erpressung.

Während in vielen vormodernen Passionsspielen die Juden durch ihre Kleidung, ihre Gebärden oder durch eine verballhornte Sprache diffamiert werden,⁵³ fallen Gibsons Juden vor allem durch ihre beeinträchtigte Physiognomie auf: Kaiphas wird mit schlechten gelben Zähnen und Annas mit einem fratzenhaft wirkenden Gesicht präsentiert. Ein gängiges Klischee, nämlich der Vorwurf der Geldgier, wird von Gibson ebenso bedient: Wie in vielen Passionsspielen muss auch Gibsons Judas jede für seinen Verrat erhalten Münze einzeln vom Boden aufheben. Seine Schuld wird ihm im Film sehr rasch vor Augen geführt, wenn er kurz nach der Verhaftung Jesu in dessen Augen blicken muss, nachdem dieser von den jüdischen Schergen kopfüber von der Brücke über den Bach Kidron gestürzt wurde. Judas sieht bereits in dieser Szene verzerrte und dämonenhafte Fratzen und verfällt dem Wahnsinn. Die Inszenierung

51 Zwick 1997, hier S. 230.

52 Die Inszenierung der Juden variiert von Spiel zu Spiel. Im *Donaueschinger* und *Frankfurter Passionsspiel* treten die Juden sehr aggressiv auf; im *Brixener Passionsspiel* wird die Negativzeichnung durch die enorm hohe Zahl sprechender Juden deutlich manifestiert. Zur Darstellung der Juden im *Brixener Passionsspiel* vgl. Fischer: *Das Brixener Passionsspiel*.

53 So tanzen die Juden im Alsfelder Passionsspiel beispielsweise zur Demonstration ihres Unglaubens um das Goldene Kalb.

seiner Verzweiflung, die in den Selbstmord mündet, zitiert die Visionen der stigmatisierten Nonne Anna Emmerick: Judas flüchtet vor einer Schar Kindern, die ihn verfolgen und bedrohen, und er erhängt sich schlussendlich mit einem Strick.⁵⁴ Die Nähe zwischen Judas und dem Teufel wird dem Filmpublikum sowohl visuell als auch akustisch deutlich gezeigt, tritt doch hier erneut die Verkörperung des Teufels auf, die schon zu Beginn des Films am Ölberg bzw. in der Schar der jüdischen Obrigkeit bei der Geißelung Jesu in Szene gesetzt wurde. Den Strick für seinen Selbstmord findet er an einem zähnebleckenden, mit Maden bedeckten Tierkadaver, der zugleich für Vergänglichkeit und das Böse steht. Mit einem szenischen Bruch lenkt der Regisseur in der anschließenden Szene das Geschehen vom Bösen hin zum Guten, wenn das Gespräch zwischen Claudia und ihrem Mann Pilatus gezeigt wird, in dem Jesus als heiliger Mann bezeichnet und das Dilemma des Pilatus geschildert wird, der sich mit dem „dreckigen jüdischen Pöbel da draußen“ konfrontiert sieht. Die Schuld der Juden am Tod Jesu führt Gibson seinem Publikum deutlich vor Augen, wenn in der Todesstunde Jesu ein Erdbeben den Tempel zerstört und Teile des Tempels in Brand setzt,⁵⁵ was – ähnlich wie beim Ende des Judas – zur Verzweiflung der Hohenpriester führt.

Nach fast zwei Stunden andauernder Gewaltinszenierung endet der Film mit der Auferstehung Jesu, bei der in Nahaufnahme die Wundmale seiner Hand und damit der Sieg des Guten über das Böse – verkörpert durch die Juden – präsentiert wird. Diesen Dualismus von Gut und Böse führt Gibson in mehreren Szenen vor Augen. So bestraft eine Krähe den linken Schächer am Kreuz, der lautstark die Erlösungsfähigkeit des Gottessohnes in Frage stellt, und hackt mehrmals in sein rechtes Auge, das traditionell als Auge der Erkenntnis gilt.

54 *Ich sah ihn wieder wie einen Rasenden im Tale Hinnom laufen, ich sah den Satan in furchtbarer Gestalt an seiner Seite, der ihm alle Flüche der Propheten über dieses Tal, wo die Juden einst ihre eigenen Kindern den Götzen geopfert, in die Ohren flüsterte, um ihn zur Verzweiflung zu bringen.* (S. 166)

55 Hier dürfte Gibson das Matthäus-Evangelium zitiert haben, das im Gegensatz zu den anderen drei Evangelien die Todesstunde Jesu ausführlich schildert: *Da riss der Vorhang im Tempel von oben bis unten entzwei. Die Erde bebte und die Felsen spalteten sich.* (Mt., 27,51).

Fazit

Der Vergleich der ausgewählten Szenen aus Mel Gibsons *Passion Christi* mit den spätmittelalterlichen und frühneuzeitlichen Passionsspielen konnte auffallende Parallelen hinsichtlich der Präsentation und Inszenierung von Gewalt bzw. der Darstellung der Juden nachweisen, freilich aber auch die entscheidenden Unterschiede in der konkreten Realisation. Die umfangreiche Darstellung der Gewalt gegen Jesus im Film ist keine Erfindung Mel Gibsons und auch nicht vorrangig den Erfordernissen aus Hollywood geschuldet, sondern steht – insbesondere auch auf Grund der Rezeption der von Clemens Bretano niedergeschriebenen Visionen Anna Emmericks – ganz in der Tradition der spätmittelalterlichen und frühneuzeitlichen Passionsspiele. Während die Passionsspiele bei der Inszenierung von Gewalt hauptsächlich auf die Performanz der Sprache setzen und wir über die konkrete Realisation auf der Bühne weitgehend nur Vermutungen anstellen können, kann Gibson in seiner Verfilmung den Fokus auf die Darstellung physischer Gewalt legen. Der Wirkeffekt dürfte in beiden Fällen der gleiche gewesen sein. Bei der genauen Analyse des Films und des Passionsspiels treten weitere Gemeinsamkeiten, etwa hinsichtlich der Darstellung der Juden zu Tode, womit Gibsons Film an das Johannes-Evangelium und dessen Rezeption in den einschlägigen Passionstraktaten und Passionsspielen bzw. in den Jesusfilmen anknüpft und ganz im Zeichen der *longue durée* des Antijudaismus steht. Wie gezeigt werden konnte, ordnet sich Gibsons Film letztlich in die lange Traditionsreihe der Passionsspiele ein und kann unter mediävistischen Gesichtspunkten weder eine Ausnahme noch einen Tabubruch darstellen.

Es bleibt zuletzt die Frage, wie und ob Mel Gibsons Film im Kontext von Mittelalter-Rezeption zu verorten ist. Zu verweisen ist hier v.a. auf die jüngere Diskussion um den Begriff der ‚Mittelalter-Rezeption‘ bei Mathias Herweg und Stefan Keppler-Tasaki, die letztlich nur primäre Rezeption, d. h. Rezeption unter direktem Rückgriff auf mittelalterliche Stoffe, Texte, Personen oder Ereignisse, als ‚Mittelalter-Rezeption‘ einstufen.⁵⁶ Selbstverständlich müssen Rezeptionsprodukte auf ihre Quel-

56 Herweg/Keppler-Tasaki trennen strikt zwischen ‚Mittelalter-Rezeption‘ und ‚Mediaevalismus‘, vgl. Mathias Herweg/Stefan Keppler-Tasaki: Das Mittelalter des Historismus. Umriss einer Rezeptionskultur mit Rückblicken auf den Humanismus. In: Das

len hin befragt werden und es ist im jeweiligen Einzelfall zu diskutieren, ob etwa die Rezeption einer Oper von Richard Wagner an sich als Basis für die Zuordnung zur ‚Mittelalter-Rezeption‘ ausreicht. Doch eine in dieser Form einschränkende Definition schließt letztlich den Blick auf Traditionslinien aus. Die Passion Christi basiert nun freilich auf biblischen Darstellungen (zeitlich gesehen also auf der Spätantike), doch zum einen ist gerade die Leidensgeschichte Jesu für das europäische Mittelalter in besonderer Weise kulturgeschichtlich prägend und zum anderen hat die Tradition des empathischen, körperlichen Mitleidens u. a. in den mystischen Erfahrungen insbesondere von Nonnen/Beginen des Mittelalters, aber auch den Passionsspielen, die auf einen reinigenden Effekt durch das Mit-Leiden zielen, ihren historischen Ort. Und auch die Rezeption solch immergerierenden Mit-Leidens hat im Mittelalter wie heute in Verbindung mit dem religiösen Glauben ganz entgegengesetzte Reaktionen hervorgerufen – wenn auch heute die inquisitorische Rolle der Kirche nicht mehr die gleiche ist. Denn, wie Peter Dinzeltbächer für die problematische Einordnung von mystischen Erlebnissen im (Spät-)Mittelalter beschreibt, „die Reaktionen der ‚Normalen‘, der nicht charismatisch Begabten, [waren] nicht einheitlich [...], sondern [...] im hier betrachteten Komplex [konnte] ein und dasselbe Symptom sowohl als Zeichen der Heiligkeit als auch als Zeichen der Ketzerei bzw. Hexerei ausgelegt werden [...]“.⁵⁷

Mittelalter des Historismus. Formen und Funktionen in Literatur und Kunst, Film und Technik. Hg. von Mathias Herweg und Stefan Keppler-Tasaki. Würzburg 2015 (= Rezeptionskulturen in Literatur- und Mediengeschichte 3), S. 9-39, hier S. 24f. Die (älteren) Kategorisierungen von Mittelalter-Rezeptions-Phänomenen ignorieren diese Unterscheidung von primärer und sekundärer Rezeption nicht, beziehen aber alle Formen mit ein; vgl. dazu u. a. Ulrich Müller (Formen der Mittelalter-Rezeption. Teil II. Einleitung. In: Mittelalter-Rezeption. Ein Symposium. Hg. von Peter Wapnewski. Stuttgart 1986 (= Germanistische Symposien Berichtsbände 6), S. 507-510, hier S. 508), Jürgen Kühnel (‚Produktive Mittelalterrezeption‘. Fragmentarische Beobachtungen, Notizen und Thesen. In: Mittelalter-Rezeption IV: Medien, Politik, Ideologie, Ökonomie. Gesammelte Vorträge des 4. Internationalen Symposions zur Mittelalter-Rezeption an der Universität Lausanne 1989. Hg. von Irene von Burg u.a. Göttingen 1991 (= GAG 550), S. 433-467, v. a. S. 433f. und S. 445) sowie Rüdiger Krohn (‚So erklärt und ergänzt die alte Zeit die neue, und umgekehrt.‘ Überlegungen zur mediävistischen Erforschung der Mittelalter-Rezeption. In: FORUM. Materialien und Beiträge zur Mittelalter-Rezeption. Bd. I. Hg. von R.K. Göttingen 1986 (= GAG 360), S. 187-214, hier S. 204f.).

57 Peter Dinzeltbächer: Mittelalterliche Frauenmystik. Paderborn u. a. 1993, hier S. 286.

Bibliographie

Primärtexte

- Die Bibel. Altes und Neues Testament Einheitsübersetzung. Freiburg i. Br. 1980.
- Das Donaueschinger Passionsspiel. Nach der Handschrift mit Einleitung und Kommentar hg. von Anthonius H. Touber. Stuttgart 1985 (= RUB 8046).
- Die Hessische Passionsspielgruppe. Edition im Paralleldruck. Hg. von Johannes Janota. Bd. 1: Frankfurter Dirigierrolle, Frankfurter Passionspiel. Tübingen 1996.
- Emmerick, Anna Katharina: Das bittere Leiden unseres Herrn Jesus Christus. Nach den Betrachtungen der Augustinerin von Dülmen aufgeschrieben und mit einem Lebensabriss der Begnadeten versehen von Clemens Brentano. Stein am Rhein 2006.
- Fischer, Martin: Das Brixener Passionsspiel 1551 im Kontext seiner Zeit. Edition – Kommentar – Analyse. Wiesbaden 2015. (= Imagines Medii Aevi 36).
- Gibson, Mel: Die Passion Christi. Deutsche Fassung der Constantin Film AG. München 2004.

Forschungsliteratur

- Bildhauer, Bettina/Bernau, Anke (Hgg.): Medieval Film. Manchester 2011.
- Blum, Matthias: Art. ‚Jesusfilme‘. In: Handbuch des Antisemitismus. Judenfeindschaft in Geschichte und Gegenwart. Bd. 7. Literatur, Film, Theater und Kunst. Hg. von Wolfgang Benz. Berlin u. a. 2015, S. 190-191.
- Braun, Manuel/Herberichs, Cornelia (Hgg.): Gewalt im Mittelalter. Realitäten – Imaginationen. München 2005.
- Braun, Manuel: violentia und potestas. Mediävistische Gewaltforschung im interdisziplinären Feld. In: Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur 127 (2005), S. 436-458.
- Dinzelbacher, Peter: Mittelalterliche Frauenmystik. Paderborn u. a. 1993.
- Eming, Jutta: Gewalt im Geistlichen Spiel: Das Donaueschinger und das Frankfurter Passionsspiel. In: German Quarterly 78/1 (2005), S. 1-22.
- Eming, Jutta: Sprache und Gewalt im spätmittelalterlichen Passionsspiel. In: Blutige Worte. Internationales und interdisziplinäres Kolloquium zum Verhältnis von Sprache und Gewalt in Mittelalter und Früher Neuzeit. Hg. von Jutta Eming und Claudia Jarzebowski. Göttingen 2008 (= Berliner Mittelalter- und Frühneuezeitforschung 4), S. 31-52.
- Fischer, Martin: Das Brixener Passionsspiel 1551 im Kontext seiner Zeit. Edition – Kommentar – Analyse. Wiesbaden 2015. (= Imagines Medii Aevi 36).
- Fischer, Martin: *Schawet, wie disse mensch ist gestalt* – Sprache und Gewalt im Sterzinger Passionsspiel. In: Das Geistliche Spiel des europäischen Spätmittelalters. Hg. von Cora Dietl und Wernfried Hofmeister. Wiesbaden 2015 (= JOWG 20), S. 342-357.

- Heitmeyer, Wilhelm/Soeffner, Hans-Georg: Einleitung: Gewalt. Entwicklungen, Strukturen, Analyseprobleme. In: Gewalt. Entwicklungen, Strukturen, Analyseprobleme. Hg. von Wilhelm Heitmeyer und Hans-Georg Soeffner. Frankfurt/Main 2004, S. 11-17.
- Herweg, Mathias/Keppler-Tasaki, Stefan: Das Mittelalter des Historismus. Umriss einer Rezeptionskultur mit Rückblicken auf den Humanismus. In: Das Mittelalter des Historismus. Formen und Funktionen in Literatur und Kunst, Film und Technik. Hg. von Mathias Herweg und Stefan Keppler-Tasaki. Würzburg 2015 (= Rezeptionskulturen in Literatur- und Mediengeschichte 3), S. 9-39.
- Huber, Otto: Wie jung ist der ältere Bruder? Ein Blick auf die Passionsspiele Oberammergau anlässlich Mel Gibsons Passionsfilm. In: Die Passion Christi. Der Film von Mel Gibson und seine theologischen und kunstgeschichtlichen Kontexte. Hg. von Reinhold Zwick und Thomas Lentes. Münster 2004, S. 9-43.
- Interview mit Mel Gibson: http://www.aref.de/news/medien/2004/passion-christi_mel-gibson-interview.htm; Stand 08.06.2015.
- Kasten, Ingrid: Performativität. In der Schwebe. In: Walther von der Vogelweide und die Literaturtheorie. Neun Modellanalysen von „Nemt, frouwe, disen kranz“. Hg. von Johannes Keller und Lydia Miklautsch. Stuttgart 2008 (= RUB 17673), S. 76-92.
- Kiening, Christian: Mittelalter im Film. In: Mittelalter im Film. Hg. von Christian Kiening und Heinrich Adolf. Berlin, New York 2006. (= Trends in Medieval Philology 6), S. 3-101.
- Kilb, Andreas: Sie hassten und sie schlugen ihn. The Passion of the Christ von Mel Gibson. Filmkritik in der FAZ vom 26.02.2004, abgedruckt in: Kinoblicke. Ausgewählte Filmkritiken. Hg. von Andreas Kilb. Berlin 2008, S. 168-171.
- Krohn, Rüdiger: „So erklärt und ergänzt die alte Zeit die neue, und umgekehrt.“ Überlegungen zur mediävistischen Erforschung der Mittelalter-Rezeption. In: FORUM. Materialien und Beiträge zur Mittelalter-Rezeption. Bd. I. Hg. von R.K. Göppingen 1986 (= GAG; 360), S. 187-214.
- Kühnel, Jürgen: ‚Produktive Mittelalterrezeption‘. Fragmentarische Beobachtungen, Notizen und Thesen. In: Mittelalter-Rezeption IV: Medien, Politik, Ideologie, Ökonomie. Gesammelte Vorträge des 4. Internationalen Symposiums zur Mittelalter-Rezeption an der Universität Lausanne 1989. Hg. von Irene von Burg u.a. Göppingen 1991 (= GAG 550), S. 433-467.
- Langkau, Thomas: Filmstar Jesus Christus. Die neuesten Jesus-Filme als Herausforderung für Theologie und Religionspädagogik. Münster 2007 (= Literatur – Medien – Religion 19).
- Lentes, Thomas: Blut – Echtheit – Imagination oder: Von der Wahrheit des Erzählens. In Die Passion Christi. Der Film von Mel Gibson und seine theologischen und kunstgeschichtlichen Kontexte. Hg. von Reinhold Zwick und Thomas Lentes. Münster 2004, S. 44-59.
- Müller, Jan-Dirk: Das Gedächtnis des gemarterten Körpers im spätmittelalterlichen Passionspiel. In: Körper – Gedächtnis – Schrift. der Körper als Medium kultureller Erin-

- nerung. Hg. von Claudia Öhlschläger und Birgit Wiens. Berlin 1997. (Geschlechterdifferenz & Literatur 7), S. 75-92.
- Müller, Ulrich: Formen der Mittelalter-Rezeption. Teil II. Einleitung. In: Mittelalter-Rezeption. Ein Symposium. Hg. von Peter Wapnewski. Stuttgart 1986 (= Germanistische Symposien Berichtsbände 6), S. 507-510.
- Petersen, Christoph: Imaginierte Präsenz. In: Das Theater des Mittelalters und der frühen Neuzeit als Ort und Medium sozialer und symbolischer Kommunikation. Hg. von Christel Meier u. a. Münster 2004. (= Symbolische Kommunikation und gesellschaftliche Wertesysteme 4), S. 45-61.
- Pfefferman, Naomi: Actress Defends Gibson's Jesus Film:
http://www.jewishjournal.com/arts/article/actress_defends_gibsons_jesus_film_20031003; Stand: 30.05.2015.
- Schulze, Ursula: Formen der Repraesentatio im Geistlichen Spiel. In: Mittelalter und frühe Neuzeit. Übergänge, Umbrüche und Neuansätze. Hg. von Walter Haug. Tübingen: Niemeyer Verlag 1999, S. 312-356.
- Segal, Alan F.: The Jewish Leaders. In: Jesus and Mel Gibson's the Passion of the Christ. Hg. von Kathleen E. Corley. London 2004, S. 89-102.
- Wenzel, Edith: «Wucherer und Gottesmörder». Inszenierte Judenfeindschaft im Passionsspiel des Spätmittelalters. In: Fremdbilder – Selbstbilder. Imaginationen des Judentums von der Antike bis in die Neuzeit. Hg. von René Bloch u. a. Basel 2010, S. 135-153.
- Wirth, Uwe (Hg.): Performanz zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt/Main 2002.
- Wulff, Hans Jürgen: Art. Blockbuster. In: Lexikon der Filmbegriffe (<http://filmlexikon.unikiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=92>; Stand: 30.06.2015).
- Zwick, Reinhold: Evangelienrezeption im Jesusfilm. Ein Beitrag zur internationalen Wirkungsgeschichte des Neuen Testaments. Regensburg 1995 (= Studien zur Theologie und Praxis der Seelsorge 25).
- Zwick, Reinhold: Antijüdische Tendenzen im Jesusfilm. In: *Communicatio Socialis* 30/3 (1997), S. 227-246.
- Zwick, Reinhold/Lentes, Thomas (Hgg.). Die Passion Christi. Der Film von Mel Gibson und seine theologischen und kunstgeschichtlichen Kontexte. Münster 2004.
- Zwick, Reinhold: Mel Gibson und Clemens Brentano „Das Bittere Leiden unseres Herrn Jesus Christus“. In: Die Passion Christi. Der Film von Mel Gibson und seine theologischen und kunstgeschichtlichen Kontexte. Hg. von Reinhold Zwick und Thomas Lentes. Münster 2004, S. 111-138.