

Ausdruck der Kultur – Protest gegen die Kultur

Das Jesus-Paradox in Filmen und Romanen der Gegenwart

Karl-Josef Kuschel

I. Jesus-Transformation im Film

Die letzten zehn Jahre brachten in der deutsch-, englisch- und französischsprachigen Kultur eine erstaunliche Wiederentdeckung der Gestalt Jesu - in Film und Literatur. 1984 bringt der französische Regisseur Jean-Luc Godard den Film „Marie und Joseph“ heraus. 1988 verfilmt der amerikanische Regisseur Martin Scorsese den Christus-Roman des griechischen Literatur-Nobelpreisträgers Nikos Kazantzakis, „Die letzte Versuchung Christi“. Im französischsprachigen Kanada kommt 1989 der Film „Jesus von Montreal“ in die Kinos, bei dem Denys Arcand Regie geführt hat. Diese Filme sind nur die Spitze eines Eisbergs der Jesus-Verfilmungen in unserer Medienkultur. Sie sind einerseits die letzten in einer breiten Reihe von Filmstreifen, die von „Jesus Christ Superstar“ (1972), „The Passover Plot“ (1974) bis hin zu Franco Zeffirellis „Jesus von Nazareth“ (1976) reichen. Und sie sind zugleich künstlerische Spitzenprodukte, die der Jesusgestalt auf eine eigenständig-kreative Weise Profil verschaffen.¹ Das sieht konkret so aus:

1. Die Filme von Godard – Scorsese – Arcand

In „Marie und Joseph“ konfrontiert *Jean-Luc Godard* die Botschaft von der Menschwerdung Jesu mit den Lebenszusammenhängen der modernen Welt. Marie, Tochter eines Tankstellenpächters, wird schwanger, obwohl sie unberührt lebt, und gebiert ein Kind. Ihr Freund Joseph, ein Taxifahrer, wehrt sich zunächst gegen die unerklärlichen Vorgänge, bis er sie allmählich akzeptiert. Mariologische und christologische Topoi werden aufgegriffen und auf eine stilistisch wie gedanklich eigenständige Weise gedeutet. Der Regisseur hat nicht blasphemische Polemik im Sinn, sondern will eine filmische Meditation vorlegen über das nicht verfügbare Geheimnis des Lebens. Sein Film ist für diesen großen französischen Regisseur Fortführung und Variation seiner vorausgegangenen Frauenporträts von „Das Tagelbuch der Nana S.“ bis „Vorname Carmen“.

In „Die letzte Versuchung“ ist *Martin Scorsese* dem Geheimnis von Jesu messianischem Selbstverständnis auf der Spur. Szene für Szene versucht dieser Film die Frage zu ergründen, was das für eine Gestalt sein muß, an die sich

Erlöser-Hoffnungen knüpfen, die den Opfertod am Kreuz nicht scheut, ja, die – auf der Grenze von Selbstbewußtsein und Wahnsinn – das gesamte Leiden der Welt auf sich zu nehmen bereit ist. Und zugleich wird in einer langen Traumsequenz die „letzte Versuchung“ dieses Menschen fiktiv durchgespielt: Was wäre gewesen, wenn Jesus sich seiner letzten Bestimmung, dem Opfertod am Kreuz, entzogen hätte? Was wäre gewesen, wenn Jesus ein bürgerliches Leben zu Ende gelebt hätte, verheiratet mit einer Frau und ausgestattet mit einer Familie, ruhig sterbend, alters- und lebenssatt, und nicht mit dem Schrei des Gehenkten? Dem unauslotbaren, unheimlichen Rätsel dieser Gestalt also ist dieser Film auf der Spur, und zugleich versucht er, Alternativen durchzuspielen, um festgeronnene Schemata aufzusprennen ...

Denys Arcand wählt in „Jesus von Montreal“ methodisch einen anderen Weg, ohne dadurch die Anstößigkeit der Jesusgeschichte zu verharmlosen. Der „Jesus“ aus der kanadischen Metropole Montreal wird von einem jungen Schauspieler namens Daniel Coulombe verkörpert, der vom Pfarrer einer katholischen Wallfahrtskirche auf den Hügeln der Stadt mit der Neuinszenierung des seit Jahrzehnten dort jährlich aufgeführten Passionsspiels beauftragt wird. Dazu soll er die angestaubten Texte des Stückes etwas „modernisieren“. Daniel holt sich zu diesem Zweck vier Freunde aus früheren Schauspieltagen, und in gemeinsamer Arbeit wird das traditionelle Stück so stark bearbeitet, daß von ihm schließlich kaum mehr etwas übrig bleibt als die allgemeine Spielidee eines im Park der Kirche handelnden Stationendramas mit reduziertem Figuren-

semble und einem Wechsel von Spiel und Kommentar. Aus dem ursprünglich lehrhaften religiösen Erbauungstheater wird jetzt eine dynamische Szenenfolge in der Tradition des epischen und dokumentarischen Theaters.

Doch das Stück erfährt beim Publikum nicht nur begeisterte Zustimmung, sondern auch empörte Ablehnung. Vor allem der Pfarrer der Kirche, Repräsentant des religiösen Establishments, ist zutiefst beunruhigt und will weitere Aufführungen verbieten. Aus Daniel, dem Jesus des Schauspiels, wird so, gewollt-ungewollt, ein Jesus redivivus im realen Leben. Das macht das stilistisch höchst Eindrückliche im Film aus: der wechselseitig erhellende Übergang von der Drama-Rolle zur dramatischen Le-

Ausdruck der Kultur – Protest gegen die Kultur

Der Autor

Karl-Josef Kuschel, geb. 1948; Studium der Germanistik und Theologie an den Universitäten Bochum und Tübingen; 1972 Staatsexamen; 1977 Promotion zum Dr. theol.; 1989 Habilitation; seit 1995/6 Professor an der Kath.-theol. Fakultät der Universität Tübingen und Akademischer Direktor für Theologie der Kultur und des interreligiösen Dialogs. Veröffentlichungen u.a.: *Jesus in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, Gütersloh/Zürich 1978; *Geboren vor aller Zeit? Der Streit um Christi Ursprung*, München 1990; „Vielleicht hält Gott sich einige Dichter...“ *Literarisch-theologische Porträts von Heine bis Handke*, Mainz ²1992; (zus. mit W. Groß) „*Ich schaffe Finsternis und Unheil!*“ *Ist Gott verantwortlich für das Übel?*, Mainz ²1995; *Streit um Abraham. Was Juden, Moslems und Christen trennt – und was sie eint*, München 1994; zahlreiche Herausgeberschaften, u.a. für die Reihe „*Theologie und Literatur*“ im Matthias-Grünwald-Verlag, Mainz. Anschrift: Sandackerstr. 2, D-72070 Tübingen, BRD.

bens-Rolle, von der „Fiktionalität“ des Jesus-Spiels zur „Realität“ des Lebens-Spiels. Als Daniel z.B. seine Freundin Mireille, die als Werbemodell Geld verdienen muß, bei ihrer „Arbeit“ abholt, ist

er über die entwürdigende Behandlung von „Modellen“ so erregt, daß er die Vertreter der Werbeindustrie wie einst Jesus die Tempelwechslers aus dem Saal jagt. Und auch der Konflikt mit dem Pfarrer spitzt sich zu. Gegen sein Verbot beginnt die Schauspielertruppe eine neue Vorstellung. Polizei wird gerufen, um das Spiel abzubrechen. Und zwischen den Schauspielern, denen sich einige empörte Zuschauer anschließen, und den Ordnungshütern kommt es zu einem Handgemenge, in dessen Verlauf das Kreuz, an das Daniel noch angebunden ist, umgestoßen wird und den Jesusdarsteller unter sich begräbt. Schwer verletzt wird er in ein Krankenhaus eingeliefert, doch dessen Notaufnahme ist völlig überlastet, und Daniel erfährt keinerlei ärztliche Betreuung. Im U-Bahnhof verschlechtert sich seine Verfassung dramatisch. Wie in *Trance* beginnt er apokalyptische Verse, Markus 13 entnommen, an die Adresse der auf den Zug wartenden Menschen aufzusagen. Mit den Worten „Das göttliche Gericht wird kommen“ bricht er zusammen. Eine seiner Freundinnen gibt seinen Körper für Organtransplantationen frei, und während seine Organe Kranken „neues Leben“ schenken, will auch schon die Kulturindustrie durch Gründung eines nach Daniel benannten Theaters aus dem spektakulären Fall Kapital schlagen ...

2. Das Paradox: Jesuskultur als Gegenkultur

Diese drei Filme zeigen auf je unterschiedliche Weise ein paradoxes Phänomen: Die Film-Kultur hat sich - gerade in ihren kreativsten und eigenständigsten Vertretern - der Jesus-Geschichte angenommen, und diese Film-Kultur löst

die Gegenreaktion einer religiös-kirchlich gebundenen Kultur aus. Der Kultur-Jesus wird zum Provokateur einer ganz bestimmten kirchlich-bürgerlichen Kultur. So gab es 1984 anlässlich der Aufführung von „Marie und Joseph“ *Protestdemonstrationen* traditioneller Katholiken vor französischen Kinos, die auch nach Deutschland übergriffen, als Godards Film in die deutschen Filmtheater kam. Ähnliches widerfuhr Martin Scorseses Film, da dieser Regisseur es sich getreu seiner literarischen Vorlage gestattet hatte, während des Schlußtraums Jesus in einer erotischen Beziehung zu Maria Magdalena zu zeigen. Schon in den USA sahen Christen durch diesen Film ihre „religiösen Gefühle“ verletzt.² In einigen Szenen sei die Grenze zur Blasphemie überschritten. Andere Kritiker, unter ihnen der amerikanische Publizist und katholische Theologe Andrew Greeley, sahen sich durch die Tatsache, daß Jesus hier eine Frau begehre und liebe, in keiner Weise herausgefordert. Die Frage „Could Jesus desire a woman?“ beunruhigte Greeley keineswegs. Wenn Jesus wahrer Mensch gewesen sei, dann könnte er auch eine Frau geliebt haben, argumentierte er. Der Film enthalte im Gegenteil eine tiefe religiöse Herausforderung; er sei kraftvoller und anspruchsvoller als der Roman, auf dem er basiere. Obwohl Scorseses Jesus nicht der Jesus der Bibel sei, gebe der Film Anstöße, in einer säkularen Kultur darüber nachzudenken, wer Jesus war und wofür er stand.³ Auch das *Time*-Magazine sah sich durch den Scorsese-Film veranlaßt, in einer eigenen Cover-Story die uralte Frage neu zu stellen: „Who was Jesus?“⁴ Ähnlich zwiespältig war die Reaktion in Deutschland. Eine der bekanntesten

Massen-Illustrierten bezeichnete Scorseses Produkt als „Skandalfilm des Jahres“ und brachte eine Titelgeschichte mit dem bezeichnenden Aufmacher „Darf Jesus eine Frau lieben?“⁵ Vor allem die Traumsequenz, in der Jesus mit Maria Magdalena schläft, eine Familie gründet und sich somit als Messias verweigert, hatte auch in Deutschland die Gemüter erhitzt. Selbst in seriöseren Organen wie der Wochenzeitung „DIE ZEIT“ kam es zu Pro- und Kontradarstellungen. Für die säkulare Mehrheitskultur in einem Land wie Deutschland war dabei die Reaktion eines prominenten Theaterkritikers von besonderer Signifikanz. Der Jesus-Film hatte bei ihm in der Tat genau das ausgelöst, was Andrew Greeley wünschenswert fand: nach langer Zeit eine neue Konfrontation mit einer Figur, die als Teil der eigenen religiösen Biographie längst eingeordnet, abgetan und überwunden zu sein schien. Doch diese Konfrontation führte nicht etwa zu einer Identifikation mit Jesus und seiner Sache, sondern zu einem neuen Sich-Wundern über die Zumutungen der christlichen Symbolik: ein gehenkter und gequälter Mensch als religiöses Grundsymbol! Wörtlich hatte der Kritiker ausgeführt:

„Seit ich Ministrant war, hat mich die Figur des Jesus von Nazareth nicht mehr beschäftigt. Nach und nach empfand ich ihn eher als unangenehm, etwas schrill, etwas schräg und ziemlich präpotent. Wenn später von religiösen Dingen die Rede war, dann meist im aufklärerischen Sinn, und das Gespräch drehte sich um historische oder kulturkritische Themen. Ich bin weit davon entfernt zu behaupten, daß mich Scorseses Film auf den Pfad religiöser Tugend zurückgeführt hätte. Aber er hat mich immerhin

dazu gebracht, über einiges nachzudenken: über die wahrhaft erschreckende Symbolik des Christentums (welche Religion sonst hängt in jedes Schulzimmer und in jeden Kindergarten einen blutüberströmten gefolterten Leib?); über die unbegreiflichen, kuriosen und eben doch anhaltend wirkungsmächtigen Geschichten, die über diesen Jesus in Umlauf sind; und darüber, daß ‚unter der heiligen Fabel und Verkleidung von Jesu Leben einer der schmerzlichsten Fälle von Martyrium des Wissens um die Liebe verborgen liegt‘ (Nietzsche).“⁶

Diese Jesus-Filme also sind Produkte einer postmodernen nachchristlichen Kultur, die zu einer traditionell religiösen Kultur querliegen. Sie sind als *Kulturprodukte gegenkulturelle Erscheinungen*. Sie zeigen die Ungleichzeitigkeit der sich überlagernden Kulturen, von der eine moderne Gesellschaft bestimmt ist.

Der Film „Jesus von Montreal“ ist hier besonders signifikant.⁷ Schon in der Story selber ist der Zusammenprall der Kulturen geschildert, zu dem es kommt, wenn man sich mit Jesus auseinandersetzt. Der Jesus-Schauspieler durchbricht die Rolle, die ihm vom kirchlichen Establishment zugedacht ist. Die Jesus-Geschichte, zu einem feierlichen Kult-Drama heruntergekommen, politisch verharmlost und gesellschaftlich entschärft, erweist ihre erneute Sprengkraft – gerade gegenüber einer traditionell christlichen Gesellschaft, die meint, mit der Jesus-Geschichte fertig zu sein. Das Medium Film partizipiert dabei selber an den Widersprüchen der modernen Gesellschaft. Es ist Ausdruck der Kultur und Protest dagegen zugleich; es bekämpft den Kulturbetrieb, dessen Teil es ist; es entlarvt die Mechanismen von Kommerzialisierung und Vermarktung

und ist zugleich auf diese angewiesen, um überhaupt wirken zu können.

II. Jesus-Transformation in der Literatur

Dieselbe paradoxe Struktur treffen wir auch im Raum der Gegenwartsliteratur.⁸ Ich möchte an drei kulturell unterschiedlichen Beispielen die exemplarische Bedeutung der Jesus-Geschichte für die Auseinandersetzung mit der jeweiligen Kultur verdeutlichen: an je einem Roman aus Paraguay, aus der früheren Sowjetunion und aus Portugal. Im interkulturellen Vergleich können Differenzen und Analogien sichtbar werden. Erkenntnisleitende Frage ist auch hier, wie Jesus, Produkt der jeweiligen Kultur, zugleich zu dieser Kultur querliegen kann: Ausdruck der Kultur und zugleich Transzendierung der Kultur.

1. Schauplatz Paraguay: Augusto Roa Bastos' „Menschensohn“

Der 1917 in Paraguay geborene Augusto Roa Bastos gilt als einer der bedeutendsten Schriftsteller Lateinamerikas.⁹ Sein Ruhm gründet sich nicht zuletzt auf den Jesus-Roman „*Menschensohn*“, 1959 in Buenos Aires erstmals veröffentlicht, in den 80er Jahren durchgesehen und überarbeitet.¹⁰ Diesem Buch wird von Kritikern der gleiche Rang zugemessen wie dem Schlüsselroman von García Márquez, „*Hundert Jahre Einsamkeit*“, da es in einem imponierenden Zeitfresko hundert Jahre eines Teiles lateinamerikanischer Geschichte exemplarisch präsentiert – am Beispiel Paraguay. Erzählt wird von gescheiterten Revolutionsversuchen, von Bauernaufständen, von menschenverschlingenden Kriegen, von

Jahrzehnten der Diktatur. Erzählt wird also eine Geschichte steter Ausplünderung und Unterdrückung der eingeborenen Bevölkerung, die Geschichte von Latifundienbesitzern und der bettelarmen Mehrheit der Landbewohner.

Augusto Roa Bastos, selber der bürgerlichen Klasse angehörend, schreibt einen Roman im Interesse der revolutionären Veränderung. Im Zentrum steht bei ihm der einfache Mensch, der „Menschensohn“ eben, und diese Figur ist niemand anderer als das unterdrückte, verspottete, vertriebene und eingeschüchterte paraguayische Volk. Ein Motto des Romans ist dem Buch des Propheten Ezechiel entnommen: „Du Menschensohn, wohnest unter einem ungehorsamen Haus.“ Es geht also um die Geschichte der Ängste und Leiden Paraguays, um die Widerstandskraft der Menschen angesichts ihrer physischen Ausrottung und ihrer moralischen Erniedrigung.

In diese Geschichte eingespielt werden *Symbole der Errettung*, voller Poesie und Schönheit, wie z.B. der lepröse Christus von Itapé. Er ist das Werk eines leprakranken gitarrespielenden Holzschnitzers, das nicht in die offizielle Kirche vor Ort getragen werden darf. Daher verehren ihn die Dorfbewohner im Freien auf einem Hügel. So wird gerade dieses Kreuz ein Zeichen des Widerstandes, ja ein Zeichen der Hoffnung. Eine der Figuren liefert den Schlüssel zum Verständnis des ganzen Romanes:

„Ich denke nicht nur an die beiden. Ich denke an die anderen, die in der gleichen Lage und bis zum Äußersten entwürdigt sind, so als sei der leidende, gequälte Mensch immer und überall der Einzige, schicksalhaft Unsterbliche. Es muß einen Ausweg geben aus dem ungeheuerli-

chen Wahnsinn, daß der Mensch von Menschen gekreuzigt wird. Sonst müßte man glauben, daß das Menschengeschlecht für immer verflucht ist, daß dies die Hölle ist und wir keine Erlösung erhoffen dürfen. Es muß einen Ausweg geben, denn sonst...“¹¹

Augusto Roa Bastos' Roman vom „Menschensohn“ ist also ein *moderner Passionsroman* mit einer befreiungstheologischen Pointe. Er liegt nicht nur quer zur politischen „Kultur“ seines Landes, widerständig gegenüber den Herrschenden, Gericht haltend über die Gewalt der Diktatoren und der sie tragenden herrschenden Klassen. Er liegt auch quer zur etablierten christlich-kirchlichen Kultur seines Landes. Ein symbolisches Zeichen dafür sind die immer wieder aufgegriffenen Riten der „wilden Religion“. Sie werden sichtbar, als die kirchlichen Autoritäten dem „leprösen Christus“ den Einlaß in die Kirche verweigern. Folglich entwickelt sich die religiöse Praxis der Menschen „im Freien“. Und dies ist dem Kult der einheimischen Bevölkerung sehr nahe, der ohnehin keine Gotteshäuser kennt, sondern „direkten“ Kontakt zu den Gottheiten hielt. Der Christus von Itapé ist Ausdruck der christlichen Kultur und Protestation dagegen zugleich.

2. Lebensraum Kirgisien: Tschingis Aitmatows „Der Richtplatz“

Noch in der damals existierenden Sowjetunion erschien im Jahre 1986 eines der umstrittensten Bücher, das dann auch international große Beachtung fand: der Roman des 1928 geborenen T. Aitmatow. Umstritten war das Buch nicht zuletzt deshalb, weil sein Autor wie kaum ein anderer sowjetischer

Schriftsteller zuvor es gewagt hatte, die sozialen Probleme der UdSSR, Alkoholismus, Drogenkonsum, alltägliche Gewalteskalationen, offen anzuprangern. Umstritten aber auch, weil in diesem Roman - in der Tradition des russischen Schriftstellers Michail Bulgakow - in einer Traumvision ein Dialog zwischen Pilatus und Jesus eingeblendet ist.

Der Autor dieses Buches ist in sich ein *interkulturelles Phänomen*. Er ist Kirgise und zugleich Produkt der multikulturellen früheren Sowjetunion, der er seine Ausbildung zunächst als Zootechniker, dann als Literat verdankt. Er ist Muslim, der sich dann der russisch-christlichen Geschichte öffnet und mit russischen Literaturpreisen ausgezeichnet wird. Er entstammt bäuerlich-kleinbürgerlichen Verhältnissen, und es gelingt ihm, in der Zeit der Perestroika zum Mitglied des Rates des Präsidenten aufzusteigen.¹² Und auch sein Roman ist schon von der Form her eine *interkulturelle Mischung*. Er hat eine kirgisische Ebene (die Geschichte des Hirten Boston), eine archaisch-animalische (die Geschichte der Wölfin Akbara) und, erstmalig in Aitmatows Schaffen, eine russisch-christliche - die Geschichte des aus dem Priesterseminar ausgeschlossenen Popen-Sohnes und Gott-Suchers Awdij Kallistratow, der in der Nachfolge Christi den Martertod am Kreuz erleidet und in dessen Fieberphantasien, wie in Bulgakows Roman „Meister und Margarita“, Christus mit Pontius Pilatus spricht. Awdij, der Ex-Theologe, ist in dieser Geschichte ein Journalist, der den Drogenanbau und -handel öffentlich anprangert und von der Drogen-Mafia verfolgt und gefoltert wird.

Die *Pilatus- und Jesus-Szene* wird denn auch von Awdij visionär geschaut, als er,

mißhandelt von den Drogenhändlern, mit dem Tode ringt. Zwischen Pilatus und Jesus werden genau die Fragen verhandelt, um die es dem Helden des Buches, um die es aber auch seinem Autor zu tun ist. „Jesus“ verkörpert den utopischen Überschuß in aller Kultur und steht für das Prinzip „Glück und Gleichheit für alle Menschen“. Er ist damit das Gegenprinzip zu Pilatus, der Verkörperung eines unausrottbaren Zynismus, der die Rebellen und Idealisten zu verspotten und zugleich ans Kreuz zu schicken pflegt. Ein Reich der Gerechtigkeit? Das kann es niemals geben! Das ist ein Hirngespinnst! „Jesus“ dagegen ist das Wunschbild des Menschen von sich selbst, das stets mit der brutalen Realität zusammenprallt; das zwar angesichts der Verhältnisse scheitert, ohne aber widerlegt zu sein.

Der Dialog zwischen Jesus und Pilatus weist zurück auf die Geschichte des Awdij selber. Dieser träumt nicht nur von Christus, er wird selber immer mehr von seinen Gegnern in die *Christus-Rolle* gedrängt. Schon vor dieser Vision war Awdij höhnisch als „neuer Christus“ bezeichnet worden, der gekommen sei, um die Menschen - in diesem Fall die Drogenhändler - von ihrem unwürdigen Dasein zu „erlösen“. Dabei ist sich auch Awdij darüber im klaren, daß die christliche Religion, seit uralten Zeiten in der Welt, nichts wirklich an den Zuständen der Erde geändert habe. Im Gegenteil: Habe nicht „die materialistische Wissenschaft den Espenpfahl in das Grab des christlichen Glaubens“ längst eingeschlagen, sei nicht die „militärische Überlegenheit“ die jetzt allein „vorherrschende Religion“?¹³

Und doch behält für diesen Jesus redivivus aus Kirgisien die Geschichte des Na-

zareners ihre widerständige Kraft. Das *Kreuz* wirkt in einer Unkultur von Brutalität und Unterdrückung, in einer Wolfsgesellschaft, in der das Gesetz des Stärkeren herrscht, als *kontrafaktische Gegenmacht der Ohnmacht*. Die Schlüsselstelle von Awdijs Jesus-Meditationen lautet:

„Und du, Meister, machst dich bereit zur grausamsten Hinrichtung, auf daß der Mensch sich für Güte und Mitgefühl öffne, daß er vernehme, was im Urgrund den Vernünftigen vom Unvernünftigen unterscheidet, denn mühselig ist der Weg des Menschen auf Erden, tief wurzelt in ihm das Böse. Erreichen wir etwa auf dem Weg das absolute Ideal - den Verstand, den die Freiheit des Denkens beflügelt? Und die erhabene Persönlichkeit, die in sich das Böse für alle Zeiten überwindet, so wie eine ansteckende Krankheit besiegt werden kann? Oh, wenn dies zu erreichen wäre! Mein Gott, welch eine Bürde hast du dir auferlegt, eine unverbesserliche Welt zu bessern?“¹⁴

Aber wie der visionär geschaute Jesus scheitert auch der Idealist Awdij, und in seinem Scheitern wird die zuvor ange deutete Christustypologie vollendet: Gefoltert und mißhandelt von den alkoholisierten Horden, wird er, der „neue Christus“, an einen Baum gehängt und ist nun seinem Christus zum Verwechseln ähnlich: „Sein Anblick erinnerte an einen Gehenkten oder einen Gekreuzigten.“¹⁵ Und bevor Awdij stirbt, erinnert er sich an ein Gebet zu Christus, das er als Junge gelernt hatte, ein Gebet um „die Rettung der Menschenseele“.¹⁶ Auch Tschingis Aitmatows Roman, entstanden in einer völlig anderen Kultur, ist ein *Roman des Widerstandes*. Denn die Probleme, die er spiegelt, sind denen La-

teinamerikas strukturell analog. In beiden Fällen geht es um die Erfahrung von Unterdrückung, Gewalt, Macht, Brutalität, kurz um die Mächte des Bösen, die in der Welt zu triumphieren scheinen. Und diese Mächte des Bösen stehen hinter den ewig scheinenden Passionsgeschichten der Menschheit, hinter den unausrottbar scheinenden Kreuzen der Weltgeschichte. Und doch vermögen auch diese „Höllen“ die in Jesus Christus verkörperte Realvision vom Menschen nicht zu widerlegen: daß es eine Zeit geben wird, in der der Mensch aufhört, der Wolf des Menschen zu sein, in der er sich erinnert, daß „alle Menschen zusammengenommen Gottes Ebenbild auf Erden“¹⁷ sind ...

3. Kontext Portugal: José Saramagos „Das Evangelium nach Jesus Christus“

Er gehört zu den bedeutendsten Autoren Portugals, der 1922 in eine Landarbeiterfamilie der Provinz Ribatejo hineingeborene José Saramago, der später als Journalist bei verschiedenen Lissaboner Zeitungen arbeiten wird, bevor er sich 1966 verstärkt der schriftstellerischen Tätigkeit zuwendet. Sein 1991 erschienener Jesus-Roman ist zwar ein Roman nach altem Muster.¹⁸ Denn Jesus erscheint in diesem Buch wieder einmal als Figur seiner Zeit in einer vom Autor historisierend nachgezeichneten geschichtlichen Umgebung. Das variiert vertraute Schreibmuster in der europäischen Literatur von Ernest Renans „Vie de Jesus“ (1863) bis Giovanni Papinis „Storia di Cristo“ (1921) und Max Brods „Der Meister“ (1953). Auch Saramago läßt Jesus selbst wieder zu Wort kommen. Er zeichnet ihn als „Mensch unter Menschen“: lebenshungrig und

voller Neugier, sinnenfroh und genießerisch, manchmal ängstlich und unsicher.

Und doch fällt eine Dimension der *Problematisierung Jesu* auf, die das traditionelle Erzählschema inhaltlich radikal aufsprengt. Da sind z.B. die Schuldgefühle, von denen der Saramagosche Jesus schon früh verfolgt wird. Wieviel Neugeborene hat der Tyrann Herodes um seinetwegen getötet? Diese Frage quält Jesus schon als Kind in düsteren Träumen. Und schon früh ist er ein Wahrheitssucher, verläßt aus diesem Grund sein Elternhaus, in dem er als einfacher Tischlerlehrling gedient hatte. Bei Betlehem lebt er vier Jahre das Leben eines Hirten, dann hält er sich unter Fischern am See Gennesaret auf. „Du wirst Macht und Ruhm erlangen“, wird ihm eines Tages in der Wüste aus einer Rauchsäule verkündet. Aber erst später erfährt er den Grund für seine quälende Unrast: Sein bisheriges Leben war eine Prüfung, denn er ist auserwählt von Gott.

Und da ist vor allem die Ebene der *Problematisierung Gottes*. Denn das spezifisch kulturkritische, ja Kultursprengende an diesem Jesus-Buch des portugiesischen Autors besteht darin, daß im Spiegel der Gestalt Jesu Gott selbst, sein Handeln in der Schöpfung und sein Verhalten gegenüber seinem Sohn Jesus, radikal in die Krise gerät. Was als Jesus-Roman begann, steigert sich zu einem Roman der Gotteskrise, ja der zynischen Gotteszweifel. Der Roman des Autors aus einer christlichen Kultur entzieht eben damit dieser ihre religiöse Legitimität. Diese besteht seit Jahrhunderten darin, die Jesus-Geschichte als Ausdruck des Willens Gottes, als Erlösungs- und Heilsweg zu schildern. Was mit Je-

Ausdruck der Kultur – Protest gegen die Kultur

sus geschah, beruht auf Gottes gnädigem Erbarmen und liebender Fürsorge. Diese selbstverständliche Übereinkunft sprengt der Roman auf. Gott selbst wird zur fragwürdigen Figur, da er im Zusammenspiel mit dem Teufel seinen Sohn Jesus dazu mißbraucht, mit Hilfe von dessen dramatischem und effektvollem Opfertod „vom Gott der Hebräer zum Gott der Katholiken“ aufzusteigen.¹⁹ Macht und Ruhm könne Jesus haben, aber nur nach dessen Tod; er sei nun einmal als „Lamm Gottes“ vorgesehen, dessen Tod Gott für seine universale Selbstdurchsetzung in der Menschheit brauche. Ändern werde sein Opfertod nichts, denn es folge „eine nicht endende Geschichte an Eisen und Blut, an Feuer und Asche, ein unendliches Meer an Leiden und Tränen“.²⁰

Und warum ist das so? Warum will sich Gott auf diese Weise durchsetzen? Das ist die Urfrage des Romans; sie aber bleibt unbeantwortet, und weder Jesus noch dessen Jünger können sie auflösen. Sie ist das bleibende Rätsel bis zum Tode Jesu am Kreuz, und der Samaritane Jesus stirbt, ohne daß er begreift, warum sein Tod am Kreuz so sein muß: „Jesus stirbt, stirbt hin, schon will ihn das Leben ganz verlassen, plötzlich tut sich über seinem Haupt der Himmel weit auf, Gott erscheint ..., er spricht, und seine Stimme hallt über die ganze Erde, er spricht, Du bist mein geliebter Sohn, an dir habe ich Gefallen gefunden. Da begriff Jesus, daß er so hinter das Licht geführt worden war, wie man das Lamm zur Opferbank führt, daß sein Leben und Sterben seit aller Anfänge Beginn vorgezeichnet gewesen war, ihm fiel ein, welch ein Strom an Blut und Erleiden von ihm ausgehen und die ganze Welt schwimmen werde, und in den offenen

Himmel auf, wo Gott lächelte, schrie er, Menschen, vergebt ihm, denn er weiß nicht, was er getan hat.“²¹

III. Das Paradox

Literatur und Film sind kritische Gespräche der Kultur mit sich selbst. Sind sie ästhetisch-kreativ, gelingt es ihnen, traditionelle Plausibilitäten in einer Kultur aufzukündigen, standardisierte Sehgewohnheiten zu konterkarieren und verfestigte Traditionen aufzusprengen. Große Kunstwerke sind deshalb immer Ausdruck ihrer Kultur und Widerstand in der Kultur zugleich, Kultur und Gegenkultur. Große Kunstwerke weisen deshalb immer eine paradoxe Struktur auf.

Dieses kulturelle Paradox läßt sich gerade an der Gestalt Jesu wie an kaum einer anderen exemplifizieren. Denn die Kunstwerke, die sich mit ihm beschäftigen, sind ebenfalls in höchstem Maße paradox: Sie zeigen Jesus als Teil der Kultur, aber zugleich machen sie bewußt, daß keine Kultur die Gestalt des Nazareners wirklich „aufzusaugen“ vermag. Sie zeigen Jesus als authentischen Ausdruck der Kultur, aber zugleich, daß keine Kultur seine Person zur Harmlosigkeit nivellieren kann. Ganz Bestandteil der Kultur, sprengt der Jesus der Literaten und Filmemacher diese Kultur zugleich.

Diese Kraft zur Inkulturation und zugleich zum Widerstand gegen die Nivellierung auf das Niveau der herrschenden Kultur ist von größter theologischer Relevanz. Denn dieses Zugleich von Kulturimmanenz und Kulturtranszendenz ist für Jesus und die Botschaft von ihm als dem Messias Israels und dem Kyrios der Welt von Anfang an charakteri-

stisch.²² Diese Kraft zur Transzendierung jeder Kultur aber ist Ausdruck der Hoffnung, daß die Kulturen – im Geiste

Christi – sich immer wieder als veränderbare Wirklichkeit erweisen.

Ausdruck der Kultur – Protest gegen die Kultur

¹ Einen guten Überblick über die internationale Film-Szene bietet: Religion im Film. Lexikon mit Kurzkritiken und Stichworten zu 1200 Kinofilmen, Köln, 2. Aufl. 1993 (Katholisches Institut für Medieninformation: KIM)

² Vgl. dazu National Catholic Reporter vom 26. August 1988.

³ A. Greeley, Blasphemy or artistry?, in: The New York Times vom 14. August 1988.

⁴ TIME vom 15. August 1988 (Who was Jesus? A startling new movie raises an age-old question).

⁵ QUICK vom 9. November 1988 („Der Skandalfilm des Jahres: Darf Jesus eine Frau lieben?“).

⁶ U. Greiner, in: DIE ZEIT vom 11. November 1988.

⁷ Vgl. dazu die Analyse von R. Zwick, Entmythologisierung versus Imitatio Jesu. Thematisierungen des Evangeliums in Denys Arcands Film „Jesus von Montreal“, in: Communicatio Socialis 23 (1990) 17-47.

⁸ Zum Jesus-Bild in der deutschsprachigen Literatur bis zu Beginn der 80er Jahre vgl. K.-J. Kuschel, Jesus in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur, Zürich/Köln 1978; ders., Der andere Jesus. Ein Lesebuch literarischer Texte, Zürich/Köln 1983. Für die 80er und 90er Jahre vgl. G. Langenhorst, Die literarische Wiederentdeckung Jesu in Romanen der 80er Jahre / Jesus im modernen Roman. Schriftsteller auf den Spuren seiner Zeitgenossen, in: Stimmen der Zeit 210 (1992) 751-760 u. 819-830.

⁹ Vgl. dazu R.B. Saguier, Augusto Roa Bastos und die zeitgenössische Erzählkunst Paraguays, in: Lateinamerikanische Literatur, hrsg. v. M. Strausfeld, Frankfurt/M. 1976, 167-183, bes. auch 426f.

¹⁰ Der Originaltitel des Romans lautet: Hijo de Hombre (1959), überarbeitet 1982. Die deutsche Ausgabe erschien unter dem Titel: Menschensohn. Aus dem paraguayenischen Spanisch von C. Meyer-Clason, Frankfurt/M. 1994 (Fischer-Taschenbuch).

¹¹ A. Roa Bastos, Menschensohn, aaO. 362.

¹² Vgl. dazu: T. Aitmatow, Karawane des Gewissens. Autobiographie, Literatur, Politik, Zürich 1988.

¹³ T. Aitmatow, Placha, Moskau 1986, dt.: Der Richtplatz. Aus dem Russischen von F. Hitzer, Zürich 1987, 244.

¹⁴ T. Aitmatow, aaO. 247.

¹⁵ T. Aitmatow, aaO. 299.

¹⁶ T. Aitmatow, aaO. 301.

¹⁷ T. Aitmatow, aaO. 226.

¹⁸ J. Saramago, O Evangelho segundo Jesus Cristo, Lissabon 1991, dt. Das Evangelium nach Jesus Christus. Aus dem Portugiesischen von A. Klotsch, Hamburg 1993.

¹⁹ J. Saramago, aaO. 423.

²⁰ J. Saramago, aaO. 437.

²¹ J. Saramago, aaO. 511.

²² Dies kann in diesem Zusammenhang nur angedeutet werden. Ausführlich begründet ist dies in: K.-J. Kuschel, Geboren vor aller Zeit? Der Streit um Christi Ursprung, München 1990.