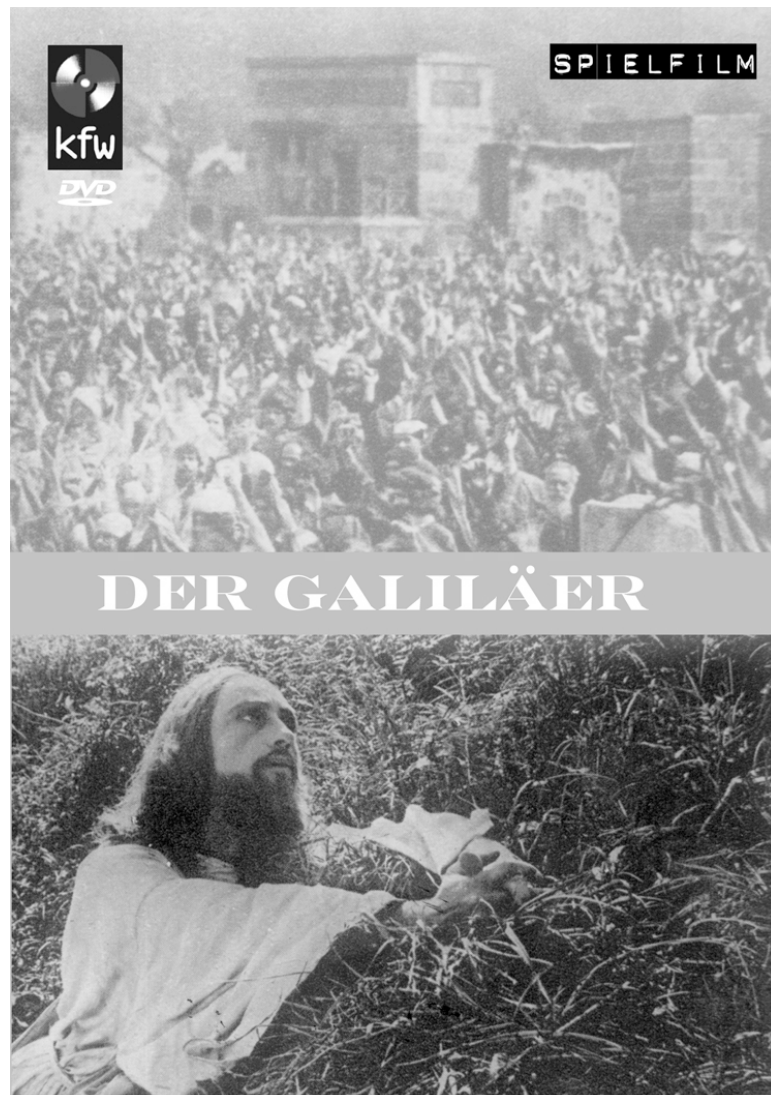


Arbeitshilfen



Katholisches Filmwerk

DER GALILÄER (S/W-STUMMFILM)

Deutschland 1921

Buch: Dimitri Buchowetzki, Stats Hagen

Regie: Dimitri Buchowetzki

Kamera: Arpad Viragh

Architektur: Erich Aey, Otto-Heinz Ploch

Techn. Teil: Willy Morree

Darsteller: *Adolf Faßnacht* (Jesus von Nazareth), Eva Gühne (Maria), Elsa Dietler (Magdalena), Ernst Hellbach-Kühn (Pi-latus), Ludwig Stiel (Kaiphäs), Fritz Rühling (Dathan), Ernst Hardt (Nathanael), Heinrich Spennrath (Johannes), *Georg Faßnacht* (Judas Ischariot), ca. 3000 Komparsen als Priester, Jünger, Händler, Römer, Soldaten, Volk

Produktion: Express-Film Co. GmbH Berlin

Produzent: Bernhard Gotthart, Robert Schwobthaler

Außenaufnahmen: Freiburg im Breisgau, anlässlich der Passionsspiele 1921

Zensur: 12.11.1921 Filmprüfstelle Berlin, 5 Akte, 1226 m, nach Kürzung 1173 m (40 Minuten)

Prädikat: Jugendfrei

Verleih: Express-Film Co. GmbH Berlin

Pressevorführung: Marmorhaus Berlin, 13.11.1921

Zur Rekonstruktion und Restauration des Films

Frühe deutsche Passionsfilme gelten auch heute noch als weitgehend unbekannt. Eine Ausnahme ist bestenfalls »INRI« von Robert Wiene (nur als Fragment erhalten). Zwei weitere deutsche Filme, der 1920 produzierte »Der Christus von Oberammergau« (Regie: Tony Attenberger) und der 1921 gedrehte Film *Der Galiläer* (Regie: Dimitri Buchowetzki) galten bisher als nicht auffindbar oder aber als nicht benutzbar.

Das Bundesarchiv-Filmarchiv entschloss sich 1994, ausgelöst durch die starke Gefährdung des Nitromaterials, zu einer umfangreichen Restaurierung der beiden letztgenannten Titel. Partner bei dieser Arbeit waren das Deutsche Institut für Filmkunde, Wiesbaden, und das Nederlands Filmmuseum, Amsterdam. Teilfinanziert wurde die komplizierte Restaurierung mit Mitteln aus dem europäischen »Projecto Lumiere«. Ein Dank gilt auch dem Katholischen Filmwerk, Frankfurt, das das Projekt ebenfalls finanziell unterstützte.

Voraussetzung für die Restaurierung war eine Materialabfrage unter Filmarchiven in aller Welt. Sie erbrachte folgendes Ergebnis:

Im Nederlands Filmmuseum, Amsterdam, fand sich eine Kopie unter dem Titel »Der Nazarener« in einer Länge von 1078 m und mit niederländischen Zwischentiteln. Die Zwischentitel sind identisch mit den Texten auf der deutschen Zensurkarte, die im Bundesarchiv ermittelt werden konnte. Die filmische Fassung selbst endet, wie die deutsche Zensurfassung, mit der Kreuzigungsszene.

Im Deutschen Institut für Filmkunde, Wiesbaden, war eine Fassung unter dem Titel »Jesus de Nazareth« in der Länge von 1054 m bekannt. Die französischen Zwischentitel halten sich sehr eng an den Bibeltext, der Film endet mit dem Beben der Erde und dem Zerreißen des Tempelvorhangs.

Die im Bundesarchiv-Filmarchiv Berlin 1994 aufgefundene Fassung stammt aus den Filmbeständen des Staatlichen Filmarchivs der DDR. Ausgangsmaterial dieser Fassung ist wiederum eine frühe Kopie aus dem Australian Filmarchiv, Canberra, mit dem Titel »The Passion Play« in einer Länge von 1679 m. Bei dem deutschen Material handelt es sich um eine Fassung, die 1925 für den Filmmarkt in den USA hergestellt wurde und zu Reklamezwecken mit einem kurzen Dokumentarfilm über die Passionsspiele in Oberammergau gekoppelt wurde. Die Kopie enthält einige, in anderen Fassungen nicht vorhandene Sequenzen, wie das Annageln des Körpers an das Kreuz oder die Auferstehung.

Eine weitere Fassung fand sich schließlich im Museum of Modern Art, New York, unter dem Titel »The Passion Play«. Sie ist im Wesentlichen mit der Kopie im Bundesarchiv-Filmarchiv identisch und wurde deshalb für die Rekonstruktion nicht benötigt.

Nach Prüfung aller Materialien wurde als Ausgangsmaterial für die Umkopierung das Material aus Amsterdam, auch wegen seiner farblichen Brillanz, ausgewählt. Einzelne inhaltlich identische, aber technisch bessere Szenen wurden dem Material »The Passion Play« entnommen. Als notwendig erwies es sich auch, die deutschen Zwischentitel neu zu setzen. Als Vorlage dazu diente die Zensurkarte aus dem Jahre 1921. Sequenzen, die in der deutschen Zensurfassung nicht enthalten waren oder aber von der Filmprüfstelle verboten wurden, fanden keine Aufnahme in die jetzt rekonstruierte und restaurierte Fassung.

Von Bedeutung war deshalb die Entscheidung der Filmprüfstelle, Berlin, vom 12.11.1921. Sie gab zwar den Film frei, verlangte aber die Kürzung um zwei Szenen im 4. Akt.

1. Der Körper des Judas hängt an einem Baum. - 3 Meter.

2. Die Schlusszene, die eine Bacchanal im Hause des Pilatus darstellt. Auf verschiedenen Ruhelagern liegen Männer, unter ihnen links im Hintergrund Pilatus, und kosen mit jungen Mädchen (teils Großaufnahmen). Es erscheint eine Tänzerin, die in der Mitte der Szene einen Tanz aufführt. - 50 Meter.

Der Galiläer gilt als ein Film, bei dem Tonung und Virage bereits als dramaturgisches Mittel eingesetzt wurden. Zeitungsberichte über die ersten Aufführungen vermerkten, dass der Film mit weltlicher Musik aufgeführt wurde. Passionsfilme waren in jener Zeit durchaus auch Export-Erfolge, vom *Galiläer* wurden zum Beispiel 35 Kopien unter dem Titel »Jesus de Nazareth« für den französischen und belgischen Markt hergestellt. Auch wurde der Film im Sommer 1922 einer Ausstellungskommission in Mailand vorgestellt und in der Klasse der historischen Filme mit einem Preis ausgezeichnet. Die Perforationsaufschrift der Kopie »The Passion Play« belegt, dass der Film wahrscheinlich noch im Jahr 1930 im Angebot war.

Die rekonstruierte Fassung wurde am 17. Februar 1996 in einer Sonderveranstaltung anlässlich der Berlinale im Kino Astor mit Musikbegleitung vorgeführt.

Literatur

- Althaus, Bärbel:* Der biblische Film. Zweiter Teil: Die Vielfalt der Darstellung des Lebens Jesu im Film (bibelnahe Verfilmungen) - Schriftliche Hausarbeit, vorgelegt im Rahmen der ersten Staatsprüfung für das Lehramt für die Sekundarstufe I am Fachbereich I (Kath. Theologie) der Universität - Gesamthochschule Paderborn, 1987, S. 95ff.
- Boll, Bernd:* Pulverdämpfe bei der Auferstehung. Freiburger Passionsspiele im 20. Jahrhundert, in: Zeitschrift des Breisgau-Geschichtsvereins »Schau-ins-Land«, 113. Jahreshft 1994, S. 149-181.
- Hampicke, Evelyn:* Der Galiläer. Ein Passionsfilm und seine Rekonstruktion, in: Newsletter der Stiftung Deutsche Kinemathek Berlin, Nummer 7/8, Juni 1996.
- H. (= Holba, Herbert):* Dimitri Buchowetzki, in: Herbert Holba u.a.: Reclams deutsches Filmlexikon, Filmkünstler aus Deutschland, Österreich und der Schweiz, Stuttgart 1984, S. 51f.
- Morsbach, Helmut:* Der wiederentdeckte Christus - »Der Galiläer«, in: Peter Hasenberg u.a. (Hrsg.): Spuren des Religiösen

im Film - Meilensteine aus 100 Jahren Filmgeschichte,
Mainz, Köln 1995, S. 73ff.

Der Galiläer, Deutschland 1921 - Programmzettel des Bundesarchiv-
Filmarchivs, Berlin 1996.

Helmut Morsbach

Kurzinhalt

Aufwendige, hinsichtlich Bildgestaltung, Montage, Bauten und Massenszenen filmhistorisch bemerkenswerte, aber auch glaubens- und mentalitätsgeschichtlich interessante Verfilmung des 1921/22 durch die Gebrüder Faßnacht auf einer Freilichtbühne in Freiburg i. Br. aufgeführten gleichnamigen Passionsspiels. In fünf »Akten« wird ein großer Bogen geschlagen vom Einzug Jesu in Jerusalem bis zu seiner - symbolisch angezeigten - Auferstehung, wobei die in ihrer Überhöhung blasse Christusfigur Adolf Faßnachts von dem ausdrucksstarken Judas Ischariot seines Bruders Georg überragt wird. Die ausgesprochen negative Zeichnung der Jerusalemer Priesterschaft macht den Film auch zu einem aufschlussreichen Dokument der antisemitischen Tendenzen zur Zeit seiner Entstehung.

Zur Entstehungs- und Rezeptionsgeschichte des Films

Nachdem sie während des Ersten Weltkriegs mit ihrem Tourneetheater durch die Lande gezogen waren und abwechselnd »Passionsspiele nach Art Oberammergau« und eine patriotische Revue des Titels »Ran an den Feind« gegeben hatten (Boll, S. 176 Anm. 6, S. 150), waren die Brüder Adolf und Georg Faßnacht Anfang 1921 mit einem monumentalen Passionsspiel-Projekt bei der Stadt Freiburg vorstellig geworden. Statt die dortige Lokal-Tradition religiöser Spiele, die im 17. Jh. zum Erliegen gekommen war, wieder aufleben zu lassen, wollten sich die Faßnachts - beide in Personalunion Schauspieler, Regisseur und Theaterdirektor - an den Erfolg der damals schon weltberühmten Oberammergauer Passion anhängen. Unter Vorspiegelung einer Herkunft aus einer traditionsreichen Oberammergauer Passionsspieler-Familie sowie des angeblichen Besitzes eines »Urtextes« des dortigen Spiels, gelang es ihnen mit Unterstützung des Freiburger Kaufmanns Bernhard Gotthart, ihres Geschäftspartners,

den Magistrat gegen manche Vorbehalte und Widerstände am Ende doch zur Förderung ihres Vorhabens zu bewegen. Vor allem die einheimische Wirtschaft hatte sich nachdrücklich für das Projekt eingesetzt, erhoffte sie sich doch in der allgemeinen ökonomischen Krise einen regen Passionspiel-Tourismus, vorab seitens einer finanzkräftigen internationalen Klientel. Alle zwei Jahre sollte »das alte Oberammergauer Passionsspiel mit dem Urtext«, freilich »in etwa fünfmal größerer Ausstattung« als in Bayern (Werbeheft/ADCV), die Besucher in Massen nach Freiburg locken.

Die Uraufführung auf der mit 200 Meter Breite und 100 Meter Tiefe als die »größte der Welt« angekündigten Freilichtbühne fand am 16. Juli 1921 statt.

Die hochfliegenden Erwartungen wurden jedoch herb enttäuscht: Die überhöhten Eintrittspreise hielten die einheimische Bevölkerung ab; das ausländische Publikum dagegen pilgerte weiterhin lieber zum »Original« als für teure Gesamtarrangements an die Dreisam zu fahren. Das finanzielle Desaster zeichnete sich bereits ab, als kaum ein Drittel der erwarteten 18 000 Zuschauer die beiden Premieren-Vorstellungen der ersten Saison besuchten - sofern sie nicht in einer der »Bier- und Weinwirtschaften« hängen blieben, denen man, »im Innern des Spielplatzes zuerst begegnete«, wie die »Freiburger Tagespost« monierte (zit. nach Boll, S. 161). - Bereits 1922, nach einer vorgezogenen, noch defizitäreren zweiten Spielzeit kam das Aus, während Oberammergau im selben Jahr mit über 300 000 Besuchern einen neuen Rekord aufstellte - und das *trotz*, Wirtschaftskrise und Inflation. Das Jerusalem auf der Freiburger »Breiten Wiese« am Sandfangweg wurde abgebrochen, und seine Überreste wurden verscherbelt (vgl. Boll, S. 163f).

Damit war auch der Traum des Mitinitiators Gotthart zerplatzt, der schon am Fuß des Schwarzwalds ein deutsches Hollywood hatte erstehen sehen. Gotthart war vor dem Ersten Weltkrieg Geschäftsführer der zunächst in Freiburg, später mit Hauptsitz in Berlin ansässigen kleinen Film-Produktionsgesellschaft »Express-Film«. Von Anfang an hatte er bei seinem Engagement für die Faßnacht-Passion eine Verfilmung derselben geplant und für sie schon im Vorfeld der Bühneninszenierung kräftig geworben. Der Passionsfilm sollte eine Kampfansage an den seinerzeit viel beklagten »Schundfilm« und ein Beitrag zum »sittlichen Wiederaufbau« (zit. nach Boll, S. 163) werden. Ganz ähnlich wie zwei Jahre später der Produzent von Robert Wienes »I.N.R.I.« (vgl. Zwick 1995a), stellte auch Gotthart heraus, dass ein solches Projekt nicht zuletzt der moralischen Reputation Deutschlands im Ausland sehr zugute kommen würde (vgl. Boll, S. 157).

Die Finanzierung kam schließlich zustande, und für die Regie konnte der seinerzeit populäre Exil-Russe Dimitri Buchowetzki (1885-1932) gewonnen werden. Buchowetzki hatte kurz zuvor mit »Danton« (1921) einen großen kommerziellen Erfolg errungen und war in Sachen Ausstattungsfilm zu einer starken Konkurrenz für Ernst Lubitsch avanciert (vgl. Sadoul, S. 152).

Die Dreharbeiten fanden während der ersten Spielzeit im Sommer 1921 statt, und zwar sowohl in den Bauten der Freilichtbühne als auch auf verschiedenen Außenschauplätzen in anderen Stadtteilen (z. B. die Einzugs-Szene) und in der Umgebung Freiburgs. Buchowetzki hatte weithin die Hauptdarsteller - unter ihnen etliche Schauspieler des Freiburger Stadttheaters - und das Statistenheer der Faßnacht-Inszenierung übernommen. Lediglich in den Rollen der Mutter Jesu und der Maria Magdalena wurden die Faßnacht-Töchter gegen Filmschauspielerinnen ausgetauscht. - Die mitwirkenden Freiburger Statisten suchte das Programmheft (ADCV), auf Oberammergau schielend, zu »archaisieren«, indem es sie vorstellte als »ein Volk, das, noch einfach, naiv und fromm, dem Gestaltungswillen des Regisseurs einen prachtvollen Stoff bot. « Ganz auf dieser Linie wurde später auch in der Filmkritik das Agieren der Einheimischen mit Prädikaten wie »ungekünstelte, gläubige Hingabe« und »Naivität« versehen und darüber gewisse Inszenierungsschwächen entschuldigt (»Welt-Film«, 5.12.1921). Der Film wurde anfangs unter dem seit den Anfängen des Films attraktiven Signet »Oberammergau« lanciert (vgl. »Der Film« Nr. 27,1921, S. 39). - Eine erste Pseudo-Oberammergau-Passion hatte der Amerikaner Richard Hollaman schon 1898 auf dem Dach eines New Yorker Hochhauses gedreht. - Wohl nach entsprechenden Urheberrechts-Protesten wurde der *Galiläer* später angekündigt als »Das Mysterium von der Erlösung der Menschheit« (»Der Film« Nr. 46,1921, S. 79) und am Ende noch etwas behutsamer als »Ein Mysterium in fünf Akten«, so der jetzige Untertitel. Dass man dabei bewusst an die altherwürdige Tradition des Mysterienspiels anknüpfen wollte, zeigt das Programmheft bei der Beantwortung seiner rhetorischen Frage:

»Soll Jesus auf der Bühne oder im Film dargestellt werden? Nun, jene Zeiten, die den stärksten und innigsten Glauben an ihn hatten, jene Zeiten, die so erfüllt und erhoben waren von dem Glauben an Ihn, dass sie so herrliche Dome schufen, wie sie heute kein Sterblicher mehr schaffen könnte, haben die Frage bejaht. Die Mysterienspiele, die Darstellung seines Leidens und Sterbens, sind bei uns der Anfang aller Theaterkunst gewesen. Und damit ist eine bejahende Antwort ganz allgemein ausreichend begründet. Auch für den Film, der besonders berufen erscheint, des Galiläers volkstümliche Gestalt klarzustellen. « Die Pressebetreuung

war beachtlich: In der Hoffnung auf wohlwollende Kritiken wurden Vertreter der führenden Berliner Fachzeitungen zu den Dreharbeiten nach Freiburg eingeladen und schrieben denn auch prompt freundliche Vorab-Berichte (vgl. »Der Film« Nr. 39, 1921, S. 39). Die Kritiken nach der Pressevorführung am 13.11.1921 waren ebenfalls durchweg günstig. Positiv hervorgehoben wurden v.a. die Regieleistung bei den Massenszenen, die Ausstattung und die bemerkenswerten Ansätze zu psychologischer Vertiefung, die man erkennen wollte.

Dennoch kam der Verleih des Films in Deutschland nicht richtig in Gang, vielleicht weil zur selben Zeit einige andere Bibelfilme den Markt okkupierten, vorab Giulio Antamoros »Christus« (1915), produziert von der populären italienischen »Cines«-Gesellschaft. Gotthart wollte deshalb den Deutschen Caritasverband (DCV) in Freiburg als Lizenznehmer gewinnen, indem er ihm einen stattlichen Reinerlös für wohltätige Zwecke vor Augen malte. Am 13. März 1922 paraphierte der damalige DCV-Generaldirektor Arthur H. Klieber einen Lizenzvertrag über immerhin acht Jahre und übersandte ihn dem DCV-Präsidenten Benedict Kreutz zur Unterschrift - verbunden mit einer Skizze der geplanten Filmauswertung: Die Premieren-vorstellungen sollten vom 31.3. bis 11.4. im Freiburger »Katholischen Vereinshaus« stattfinden und durch ein würdevolles Rahmenprogramm »sowohl in künstlerischer wie in religiöser Hinsicht möglichst vollkommen sein«; anschließend sollte eine Wanderkino-Gruppe mit dem *Galiläer* in Südbaden auf Tournee gehen, später eine zweite Gruppe in Norddeutschland (Brief von Klieber an Kreutz v. 14.3.1922/ADCV). Gespielt werden sollte ausschließlich in Gemeindesälen (o.a.), weil man nur hier die nötige Ehrfurcht gegenüber der Passionshandlung gewährleisten sah. Doch der Vertrag platzte: zum einen weil sich die öffentliche Meinung und gerade auch die breiter Kreise der Geistlichkeit gegenüber dem Freiburger Passionsspiel deutlich verschlechtert hatte (u.a. wohl auch wegen eines aktenkundig gewordenen ominösen Sittlichkeitsvorfalls in der Schauspieler-Garderobe während der ersten Saison); zum anderen weil angesichts des aufwendigen Rahmenprogramms, auf das man nicht verzichten zu dürfen glaubte, der mögliche Reingewinn äußerst gering zu werden versprach, ja eher noch ein Defizit zu erwarten war. - Schließlich organisierte Gotthart selbst als eigentliche öffentliche Premiere des *Galiläers* vier »Fest-Vorführungen« mit großem Orchester, die vom 14. bis 17. April 1923 in der Freiburger »Kunst- und Festhalle« stattfanden. Für die erste, wohltätigen Zwecken gewidmete Vorstellung hatte dann doch der DCV die Schirmherrschaft übernommen (»Freiburger Tagespost« v. 12.4.1923). Gotthart wollte den DCV im Sommer desselben Jahres zur Kooperation bei einer dann erneut unter das Vorzeichen »Wohltätigkeit« gestellten Filmtournee

durch die Vereinigten Staaten gewinnen, es ist nicht ersichtlich, ob es nach den wechselhaften Verhandlungen am Ende tatsächlich zu einer Zusammenarbeit kam. Sicher ist nur, dass der Film später in den USA verliehen wurde und teilweise auch im angrenzenden Ausland auf einige Resonanz stieß, v.a. in Belgien und Frankreich, wo er mit über dreißig Kopien zum Einsatz kam. In seinem Entstehungsland aber blieb der Erfolg des *Galiläer*-Films, wie schon der seiner Bühnen-Vorlage, deutlich hinter den Erwartungen zurück. In einer dreisprachigen, an ausländische Verleiher adressierten (undatierten) Werbe-Broschüre (ADCV) hebt Gotthart zwar hervor, dass der Film in Berlin - wann ist unklar - »am ersten Tag in drei großen Filmtheatern 13 ausverkaufte Vorstellungen hatte«, aber solch ein Erfolg dürfte selten gewesen sein. Sonst wäre *Der Galiläer* kaum so schnell in Vergessenheit geraten und hätte in der Filmgeschichte mehr Spuren hinterlassen.

Struktur und Inhalt

(im Vergleich mit der Bühnenfassung)

Bis auf die Auferstehung thematisiert die rekonstruierte Filmversion des *Galiläers* in großen Zügen denselben Handlungszusammenhang wie die Bühnenfassung. Die Filmhandlung gliedert sich in folgende Akte und Szenen:

(Die kursiv geschriebenen Szenentitel sind aus der Kopie übernommene Zwischentitel-Texte; alle übrigen Szenentitel sind von mir ergänzt; zum schnelleren Auffinden einzelner Szenen ist eine Zeitleiste beigegeben: 00.00 = Titelbild *Der Galiläer*):

Zeit Akt Szene

00.00		Vorspann
00.51	I	1 Aufregung in Jerusalem über das Kommen Jesu
02.10		2 <i>Der Markt im Tempel</i>
02.50		3 <i>Der Einzug</i>
05.27		4 Der Tempelprotest Jesu
08.24	II	1 <i>Der Abschied</i> (von Bethanien)
10.07		2 Beratung bei Kaiphas
11.05		3 Ankunft Jesu vor Jerusalem
12.15		4 Zwei Mitglieder des Hohen Rats bewegen Judas zum Verrat
12.35		5 <i>Das Abendmahl</i>
13.30		6 Entlohnung des Judas im hohepriesterlichen Palast
15.07		7 Abendmahl II: Ansage des Verräters

16.27	8	Todesbeschluss durch den Hohenpriester
16.58	9	Aufbruch des Verhaftungskommandos
17.24	III 1	<i>Im Garten Gethsemane</i>
22.16	2	Prozessvorbereitungen im Hohen Rat
22.35	3	Der von Schuld zerquälte Judas irrt durchs Gebirge
23.11	4	Prozess Jesu vor dem Hohen Rat
25.31	IV 1	<i>Jesus von Nazareth, er ist zum Tod verurteilt</i>
26.19	2	Der Hohe Rat berät seine Strategie gegenüber Pilatus
26.33	3	Judas in den Straßen Jerusalems
26.41	4	Judas fleht den Hohen Rat vergeblich um die Freigabe Jesu an
27.56	5	Der Hohe Rat mit Jesus bei Pilatus
28.36	6	Soldaten verspotten Jesus
29.01	7	Judas irrt vor seinem Selbstmord durchs Gebirge
30.43	8	<i>Vor dem Gefängnishof</i> (Abweisung von Maria und Magdalena)
31.07	9	Die Priester wiegeln das Volk gegen Jesus auf
32.05	10	Eröffnung des Prozesses gegen Jesus vor Pilatus
32.30	V 1	Ecce Homo
33.52	2	<i>Barabbas zum Tode verurteilt wegen Raub und Mord</i> (Barabbas in seiner Zelle)
34.06	3	Die Frauen und Johannes in Bethanien
34.20	4	Volksentscheid vor Pilatus
35.30	5	<i>Die beiden Mörder, verurteilt, zugleich mit Jesus den Kreuzestod zu leiden</i> (Abführen der beiden aus ihrer Zelle)
35.48	6	<i>Der Leidensweg nach Golgatha</i>
37.41	7	Kreuzigung und Tod Jesu
39.37	8	Schlusseinstellung: Der Auferstandene im Gegenlicht

Buchowetzki und sein Co-Autor Stats Hagen komprimierten die etwa fünfeinhalbstündige Bühnen-Passion auf ursprünglich ca. 60 Min. und gliederten sie in fünf Akte (der Rezensent der Freiburger Uraufführung berichtet von einer »einstündigen Vorführung«, in: »Freiburger Tagespost« v. 16.4.1923). Dabei erweiterten sie aber die 17 Szenen der Bühnen-Passion auf 35, gerechnet nach Wechseln zwischen den knapp zwanzig verschiedenen Schauplätzen. In der etwa 40-minütigen rekonstruierten Fassung, zu deren Verkürzung auch eine andere Filmlaufgeschwindigkeit beitragen dürfte, fehlen mindestens folgende Szenen oder Einstellungen, die in alten Kopien und/oder Kritiken bezeugt sind:

- *die Geißelung Jesu* (sie war in der Kopie der Pressevorführung noch vorhanden und wurde später - wohl unter dem Eindruck des negativen Kritikerechos - verkürzt auf die Verspottung Jesu im unmittelbaren Anschluss an sie);
- *das Annageln Jesu an das Kreuz*;
- *der erhängte Judas* (von der deutschen Zensur entfernt);
- *das Gastmahl des Pilatus* (von der deutschen Zensur entfernt).

Nicht belegt sind damit für die Verfilmung die folgenden Handlungen bzw. ganzen Szenen der Bühnenfassung (Szenentitel nach der Spielvorlage: zit. nach der Übersicht bei Boll, Seite 158, Seite 161):

- *Jesus schickt zwei von seinen Jüngern aus, das Osterlamm zu bereiten* (=Teil der 4. Szene der Bühnenfassung);
- *Judas fasst den Gedanken, seinen Meister zu verraten* (= Teil der 4. Szene);
- *Jesus wird von Petrus verleugnet* (= Teil der 8. Szene);
- *Herodes mit seinen Höflingen und Dienern verhöhnet und verachtet Jesum und sendet ihn zu Pilatus zurück* (10. Szene)
- *Jesus begegnet auf dem Kreuzweg seiner betrübten Mutter -einige Frauen von Jerusalem beweinen Jesum* (= Teile der 14. Szene);
- *Jesus wird am Kreuze noch verspottet* (= Teil der 15. Szene);
- *Die Kreuzabnahme* (16. Szene)
- *Jesus erhebt. Die Wächter des Grabes außer Fassung. Die Frauen besuchen das Grab. Ein Engel verkündet die Auferstehung* (Szene 17) - Die Auferstehung ist in der rekonstruierten Filmfassung nicht ungeschickt verdichtet auf eine - nur leider etwas kurze - symbolische Schlusseinstellung: eine Gegenlicht-Aufnahme Jesu, die offensichtlich die österliche Morgenröte anzeigen soll, wird begleitet von einem Zwischentitel, der als »Ausblick« ein eschatologisches Jesuslogion (Mt 24,35) zitiert.

Allein den Szenentiteln der Bühnenfassung nach zu urteilen, wurden manche Handlungen von Buchowetzki/Hagen auch anders motiviert. So geht beispielsweise in der Verfilmung die Initiative zum Verrat Jesu nicht mehr von Judas selbst aus, sondern vom Hohen Rat, der Judas anwirbt (vgl. 11/4).

Zur Gestaltung

I. Der Galiläer als historischer Ausstattungsfilm

Laut Programmheft habe Buchowetzki »zur Gestaltung dieses Filmdramas in den Darstellern der Freiburger Passionsspiele und in den dort geschaf-

fenen Bauten das beste Material gefunden. « Anders als die frühen Film-«Passionen» (prototypisch schon 1897 die der Gebrüder Lumiere; vgl. Zwick 1995b) ist *Der Galiläer* aber kein abgefilmtes Theaterstück nach der Art, dass die Kamera auf einer fixen, „idealen“ zentralperspektivischen Position im Zuschauerraum einer Guckkastenbühne verharren würde. Recht besehen ist Buchowetzki's Arbeit im strengen Sinn überhaupt keine Verfilmung der Freiburger Aufführung, sondern eine Spielfilmbearbeitung, die sich über die unvermeidlichen Kürzungen hinaus sowohl *inhaltlich als auch der szenischen Einrichtung nach* (z.B. hinsichtlich der Schauplätze) ein gutes Stück von der Bühneninszenierung entfernt hat. Zur Grundintention des Films bemerkt abermals das Programmheft: »*Der Galiläer* gibt im Unterschied zu früheren bekannt gewordenen Versuchen nicht Bilder zur biblischen Geschichte, sondern ein starkes packendes Drama, das den Zuschauer von Anfang bis zu Ende erschüttert und packt. Buchowetzki's *Galiläer* gehört dem Genre des aufwendigen historischen Ausstattungsfilms an, der in jenen Jahren neben dem »phantastisch-expressionistischen Film« und dem »Kammerspielfilm« eines der drei wichtigsten Genres war (Faulstich/ Körte, S. 38). Die Ausstattungsfilme befassten sich seinerzeit gerne mit christlich-biblischen Stoffen und übernahmen in diesem Fall u.a. die historistische Orientmalerei und die populären Bibelbilder von Gustave Dore, J. James Tissot, Julius Schnorr von Carolsfeld oder Gebhard Fugel. Filmgeschichtlich waren in Europa neben den Arbeiten von D. W. Griffith, voran »Intolerance« (1916) besonders die italienischen Großproduktionen »Quo vadis« (1913) und »Cabiria« (1914) die großen Vorbilder (vgl. Schenk). In der Hoffnung auf Erfolge auf dem internationalen Markt wurden sie nach dem Ersten Weltkrieg auch in Deutschland zu imitieren gesucht, von Regisseuren wie Ernst Lubitsch (»Madame Dubarry«), Joe May (»Veritas Vincit«) oder eben Dimitri Buchowetzki (vgl. Sadoul, S. 98ff, S. 151ff). Im Kielwasser der italienischen Geschichtsepen wollte »Expreß-Film« ihren *Galiläer* für eine Kinoauswertung in Europa, Amerika, Asien und Afrika empfehlen mit Werbe-Slogans, die nicht auf die religiöse Erbauung, sondern auf Schauwerte abhoben: mit Slogans wie »großes Monumental-Passions-Filmwerk« oder »Gewaltige Massenszenen. Mehrere tausend Mitwirkende. Stillechte Kostüme und Monumentalbauten. Herrliche Landschaftsmotive« (Programmheft). Nicht mehr werben konnte Gotthart mit dem zensurierten römischen Festgelage, mit dem eine weitere attraktive Ingredienz der italienischen Monumentalfilme aufgenommen war.

Die Massenszenen, die es vielen zeitgenössischen Kritikern besonders angetan hatten, machen, mit heutigen Augen gesehen, einen etwas zwie-

spältigen Eindruck: Passagen mit weithin unstrukturiertem Statistengewimmel wechseln mit stark durchgestalteten Bildern, die teils an liturgische Handlungen (z.B. in 1/3 als Jesus mit priesterlichem „Erhebet Euch«-Gestus die nach einer Blindenheilung in kollektivem Kniefall befindliche Menge aufstehen heißt), teils fast schon an Tanztheater-Choreographien erinnern (etwa bei blitzartigen gemeinsamen Bewegungsänderungen wie in 1/4). Überhaupt treffen oft Stilisierung und Realismus recht hart aufeinander. Wie in den großen italienischen Vorbildern (vgl. Schenk 152) sind für den Realismus neben den halbmassiven, dreidimensional ausgeführten Bauten und den um Detailtreue bemühten Kostümen vor allem auch die Außenaufnahmen an zahlreichen wechselnden Drehorten verantwortlich. Zumal wenn Windstöße durch die Szene fegen - wie es wiederholt der Fall ist - und Licht und Schatten spielen, gewinnen die Bilder eine reizvolle Lebendigkeit, die stellenweise sogar auf den späteren »poetischen Realismus« voraus weist. Mit dem natürlichen Ambiente schlagen sich die gespreizten, bisweilen zum »lebenden Bild« erstarrenden Bewegungen Jesu und seiner Anhänger, allen voran die des sehr androgyn angelegten Jüngers Johannes. Was Ausdruck von Erhabenheit sein soll, rutscht dabei mehr als einmal über die Schwelle zum Peinlich-Lächerlichen. Etwas erträglicher sind die »hieratisch« gemeinten Posen bisweilen dann, wenn sie im Bildaufbau Gemälden alter Meister nachempfunden sind oder solche explizit nachstellen. Etliche Beispiele finden sich etwa in der Kreuzigungsszene, am augenfälligsten aber ist das im Bibelfilm (und in Parodien wie Luis Bunuels »Viridiana« oder »Mel Brooks' verrückter Geschichte der Welt«) überaus beliebte „originalgetreue« Zitat von Leonardo Da Vincis »Abendmahl« (in 11/5). Es geht jedoch völlig am Film vorbei, ihn als auf diesem Bild basierend zu charakterisieren, wie es in der einschlägigen Filmographie von Campbell/Pitts (S. 100) der Fall ist, und wie dies unlängst M. Tiemann unbesehen von ihnen abgeschrieben hat (in seinem aus fremden Material zusammengestückelten, vorgeblichen Handbuch »Bibel im Film«, Stuttgart 1995, hier S. 35; auch der dt. Titel wird von ihm falsch mit »Passionsspiel« angegeben).

2. Kamera und Montage

In filmästhetischer Hinsicht am ansprechendsten sind zweifelsohne Kameraführung und Montage. Gegenüber der Bühneninszenierung, bei der sich das Auge etwas in der Weite des Areals verlor, hatte schon nach dem Besuch der Dreharbeiten der Kritiker der Fachzeitschrift »Der Film« wegen des »konzentrierenden Objektivs« der Kamera Vorteile für die Verfilmung erwartet (Nr. 39,1921, S. 39). Die Bildgestaltung des wenig bekannten

Arpad Viragh bedient sich - oft in raschen Wechseln - eines weiten Spektrums von Einstellungsgrößen: von panoramischen Überblicken (gerne in der Szenen-Eröffnung) bis zu Großaufnahmen. In Verbindung mit einer kreisförmigen Maske (oder »Kasch«, d.h. Teil-Abdeckung des Bildfeldes) dienen Großaufnahmen u.a. zur Exposition der Hauptfiguren. Das Privileg der ersten solchen Großaufnahme erhält Jesus (ihm folgen analoge Einstellungen von Judas, einigen Priestern, Maria und Magdalena sowie Pilatus). - Das ist insofern bemerkenswert, als Großaufnahmen Jesu noch lange danach vielfach als anstößig galten, bis dahin, dass sie nachträglich wieder aus Filmen entfernt wurden: so erging es 1953 der deutschen Verleihfassung von Julien Duviviers »(Das Kreuz von) Golgotha« (1935) - eine Maßnahme, hinter der das LIF die »Erkenntnis« vermutet, »dass ein Schauspielergesicht bei der Darstellung Jesu der Distanz bedarf.« - Neben den vielen Kreis-Masken und den zur Mitte oder auch zum Rand hin gezogenen Iris-Blenden, vorzüglich am Szenenanfang und -ende, finden sich gelegentlich auch vertikale und rechteckige Abdeckungen. Betonungen im Bildaufbau (z.B. Einzelfiguren in Gruppen) werden des weiteren erreicht durch Beleuchtungs-Akzente, z.B. durch markante Führungslichter (z.B. in 11/5) oder starke Hell-Dunkel-Kontraste, bis hin zur Positionierung von Figuren vor monochrom dunklen Hintergründen (z.B. in 1/4; 11/7). - Zur farbigen Tönung des Negativmaterials (Viragierung) als interpretativ wirksames Gestaltungsmittel s.u. Kapitel »Antisemitische Tendenzen«.

Die Kamera nimmt gerne Positionen in einer leichten Unteroder Obersicht ein und akzentuiert damit ihren Willen zu einer spezifisch filmischen, vom »Theaterblick« emanzipierten Perspektivierung. Gelegentlich sind die Achsenverschiebungen auch derart gesteigert, dass einen ihre Semantik förmlich anspricht: so beispielsweise als Judas bei seinem vergeblichen Versuch, den Hohen Rat zur Schonung Jesu zu bewegen (IV/4), durch eine starke Obersicht auch optisch zum »Wurm« in den Augen der Ratsherren erniedrigt wird, während diese ihrerseits durch eine korrespondierende Untersicht noch unsympathischer, noch überheblicher erscheinen.

Mit Kameratricks oder anderen Spezialeffekten geht Buchowetzki sparsam um, verfällt also nicht der schon damals gerade bei Bibelfilmen grassierenden »Wundersucht«. Außer den offensichtlich direkt in das Negativmaterial eingekratzten Blitzen im Kontext der Begleitwunder der Kreuzigung, finden sich nur zwei, mittels Doppelbelichtung realisierte »Visionen« der beiden Hauptfiguren: Jesus »sieht« am Ölberg sein Kreuz (III/I), wogegen der schuldbeladene Judas von einer Erscheinung des Beutels mit den Silberlingen gepeinigt wird (IV/7).

Völlig fehlen im *Galiläer* hingegen Kamera-Fahrten, obwohl sie Jahre zuvor schon in »Cabiria« wirkungsvoll zum Einsatz gekommen waren. Und nur in einer Szene kam ein langsamer Kamera-Schwenk zum Einsatz, als mit seiner Hilfe nacheinander eine Reihe von Ratsherren exponiert wird (11/6) - in einer Bewegung, die an die Richter-Porträts in Carl Theodor Dreyers späterer »Passion der Jeanne d'Arc« (1928) erinnert. - Dynamik schafft Buchowetzki auf andere Weise, freilich ohne dass sein Film dadurch eine durchgreifende Rhythmisierung erführe: durch häufige Wechsel der Kameraposition und für die damalige Zeit bisweilen ungewöhnlich schnelle Schnitte. So baut sich beispielsweise die ca. zweieinhalb-minütige Einzugs-Szene (1/3) aus 33 Einstellungen aus, die des Kreuzwegs (V/7, knapp zwei Minuten) aus immerhin 24. Neben der oft durch interessante Perspektivensprünge angereicherten konsekutiven Montage finden sich auch vereinzelt Parallelmontagen: so im II. Akt, bei der Verschränkung von Abendmahl- und Verräterhandlung; oder im IV. Akt beim Wechsel zwischen dem vom Volk gejagten Judas und der Beratung bei Kaiphas. Recht originell ist schließlich auch die Idee, die Prozesshandlung durch refrainartig eingelagerte Einstellungen zu strukturieren, die die Reaktionen der wenigen verbliebenen Anhänger Jesu thematisieren (IV/1.8.12). Ganz ähnlich wird später Roberto Rossellini in seinem Film »Der Messias« (1975) verfahren.

3. Zur Frage der musikalischen Begleitung

Der Rezensent des »Film-Kurier« (Nr. 266,1921) bekundete nach der Pressevorführung des *Galiläers* seine Dankbarkeit, dass der Film »erfreulicherweise ohne Orgel- und Gesangskonzert ablief«: es habe ihm bei der Bewertung des Films als Film geholfen, dass er nicht durch musikalische Untermalung zur »religiösen Kundgebung« stilisiert wurde. Dieser Umstand und das Stumme der rekonstruierten Fassung sollten freilich nicht vergessen lassen, dass *Der Galiläer* bei seiner kommerziellen Auswertung seinerzeit sicherlich mit Musikbegleitung vorgeführt wurde. Das entsprach nicht nur der allgemeinen Gepflogenheit - deshalb ja die Überraschung des Filmkritikers -, sondern geht auch aus dem Großinserat anlässlich der Freiburger Premiere hervor (»Freiburger Tagespost« v. 12.4.1923). Der Pressevorstellung nach zu urteilen, blieb die Wahl des »Sound-tracks« aber offensichtlich den örtlichen Veranstaltern überlassen, die dann auch auf »weltliche Musik« (s.o. Teil I) zurückgreifen konnten.

Musik hatte bereits bei der Bühneninszenierung eine bedeutende Rolle gespielt. Chöre und Orchester begleiteten die Vorstellungen; eine große Orgel war in die Bauten der Freilichtbühne integriert, der Schalltrichter

verborgen hinter dem Davidsstern am Palast des Hohenpriesters. Für die Premiereninszenierung hatte der Freiburger Komponist Franz Philipp eine Originalmusik geschrieben. Die aufwendigen Live-Musiken der wenigen späteren Aufführungen der Passion in Europa - so in Bologna, Antwerpen (1938) und 1946 auf dem zerbombten Freiburger Münsterplatz - komplizierten Werke (bzw. Auszüge) u.a. von Bach, Händel, Beethoven, Wagner und Mendelssohn (vgl. Boll, S. 157, S. 173f). - Daran könnte man sich auch heute bei der Suche nach einer geeigneten Musikbegleitung orientieren. Gut denkbar wäre auch, kontrapunktisch zu den Bildern eine stille, meditative Musik zu nehmen (z.B. Klavierwerke von Eric Satie).

Inhaltlich-theologische Aspekte

1. Das Verhältnis zu den neutestamentlichen Passionsdarstellungen

Die Berliner »Tägliche Rundschau« meinte in ihrer Kritik vom 16.11.1921: »Hier ist ein Werk entstanden, das sich im Gegensatz zu allen bisherigen Behandlungen dieses Stoffes eng an die Überlieferung in unseren Evangelien hält, das keinerlei Zusammenhänge willkürlich schafft, keinerlei Ausdeutungen vornimmt, sondern schlicht und packend die Passionsgeschichte des Heilandes im Bilde bringt.« Auch der »Film-Kurier« (Nr. 266, 1921) teilte die Auffassung, der Film lehne »sich eng an die Evangelien an«. Sie wurde in manchen Kopien - etwa der in Wiesbaden befindlichen - noch durch den Zwischentitel beigegebene Bibelstellen bestärkt. Gleichwohl ist die behauptete besondere Bibelnähe, so weit es um mehr als den groben Handlungsaufriß geht, unzutreffend. Ihr stehen eine Vielzahl von kleinen und größeren Änderungen der Inszenierung auf verschiedenen Niveaus entgegen, die dem Passionsgeschehen aufs Ganze eine eigenständige Kontur geben.

An erster Stelle wären hier die antisemitischen Töne (s.u. »Antisemitische Tendenzen«) zu nennen, die von der biblischen Überlieferung nicht gedeckt sind (vgl. z.B. Mussner; Smiga). Wie die Passionspiel-Tradition überhaupt ist auch die Inszenierung von Faßnacht/Buchowetzki eine *Evangelienharmonie*, wobei im Grundduktus die johanneische Version der letzten Tage Jesu tonangebend ist - also diejenige mit der ausgeprägtesten Tendenz einer Schuldzuweisung an die Juden. Bezeichnend für die johanneische Orientierung des Films ist auch, wie der Jünger Johannes in den Vordergrund tritt und alter Gewohnheit nach mit dem - in Johannesevangelium anonymen - »Jünger, den Jesus liebte« identifiziert wird. Typisch johanneisch bilden er bzw. der sog. Lieblingsjünger und die Mutter Jesu (zusammen mit Magdalena) die

„klassische“ Gruppe am Fuß des Kreuzes, während von den übrigen Anhängern nichts mehr zu sehen ist. Auch die den Bildern einformulierte Interpretation des Leidens als Erhöhung steht dem Johannesevangelium nahe. Abendmahl und Prozess vor dem Hohen Rat hingegen folgen der synoptischen Tradition (Mt, Mk, Lk). Etliche neutestamentliche Motive sind nicht ins Bild umgesetzt, sondern nur vermittelt Figurenrede in Zwischentiteln eingetragen, z.B. gleich in I/I die in Richtung der Lazarus-Episode (Joh 11, 1 ff) an Wundersamkeit deutlich gesteigerte Erweckung der Tochter des Jairus (Mk 5,21ff par).

Die aus den Evangelien vertrauten Umrisslinien sind permanent mit „apokryphen“, d. h. nicht biblisch bezeugten Handlungen und Worten durchsetzt: Manche Ausschmückungen, wie die im Jesusfilm beliebte Intensivierung der Freundschaft von Maria und Magdalena, fallen - eben weil gängige Übung - kaum in die Augen. Bei anderen Umgestaltungen wieder setzt sich *Der Galiläer* erstaunlich ungeniert über feste Traditionen hinweg: Während er bei den wenigen Jesusworten dem biblischen Text weithin recht treu bleibt, verändert er z.B. ausgerechnet die aus der Liturgie bestens bekannten Einsetzungsworte der Eucharistie (näher hin das sog. Kelchwort). Oder er lässt Jesus statt auf dem vertrauten, auch theologisch semantisierten Esel zu Fuß in Jerusalem einziehen, wobei dieser „Einmarsch“ mehr einem staatsmännischen Abschreiten einer Ehrenformation bzw. einem Defilee im Stadion gleicht. Und Jesus darf bei dieser Gelegenheit gleich noch eine spektakuläre Blindenheilung vornehmen, von der zwar die Bibel in diesem Zusammenhang nichts weiß, die aber hier als Aktion vor großem Publikum seiner Popularität als Wundertäter nochmals erheblich Auftrieb geben und die Menge in eine für Massenszenen geeignete Bewegung bringen kann.

2. Zu einzelnen Figuren

Judas

Die Judas-Handlung ist zu einem der Jesushandlung an Erzählzeit fast gleichwertigen Handlungsstrang ausgebaut - einerseits zwar offensichtlich mit dem Ziel, Georg Faßnachts Rolle auszubauen, andererseits aber doch auch mit gutem Gespür dafür, dass Judas bereits in den Evangelien die neben Jesus interessanteste narrative Rolle spielt. Wie in einigen späteren Jesusfilmen, etwa in »Jesus Christ Superstar«, ist auch bei Buchowetzki die Judasfigur am Ende sogar die ausdrucksstärkere, differenziertere und auch lebendigere Figur. - Dies stieß kirchlicherseits auf Bedenken: so bemerkte DCV-Generalsekretär Kuno Joerger im Zuge der Verhandlungen

um eine DCV-Beteiligung an der Amerikatournee, bei den Freiburger Vorstellungen hätten »verschiedene Persönlichkeiten« ihm gegenüber geäußert, »dass die Rolle des Judas ungebührlich stark hervortrete« (Brief an DCV-Generaldirektor Klieber v. 5.7.1923/ADCV; ferner, so Joerger, müsse man für den Fall der Kooperation »darauf dringen, dass die Streichungen und Textänderungen vorgenommen werden, die bereits vor 1 1/2 Jahren [bei den gescheiterten Lizenzverhandlungen] von uns vorgesehen gewesen sind. Z.B. ist der etwas sentimental dargestellte Abschied Christi von Maria Magdalena wesentlich zu kürzen; die Szene, in der Maria unter dem Kreuz niederfällt, ist völlig zu streichen, da sie allgemein Anstoß erregt. «).

Der spätere Verräter hat sich bei Buchowetzki seltsamerweise bereits beim Einzug von der Jesuschar abgesetzt und belauert sie aus den Reihen des Volkes. Auch bei der Einsetzung der Eucharistie lässt ihn der Film (anders als die synoptische Tradition) nicht zugegen sein. Ohne Kenntnis der Bibel müsste man Judas lange Zeit für alles andere als einen Jünger Jesu halten, erscheint er doch einzig in 11/7 im Jüngerkreis. Angesichts seiner von Anfang an akzentuierten Distanz zu Jesus, und angesichts seiner Exposition als diabolischer Finsterling sowie der Bereitwilligkeit, mit der er anfangs dem Verrats-Ansinnen Folge leistet, ist es psychologisch nicht recht einsichtig, weshalb er dann plötzlich zu Annahme der Silberlinge förmlich „verführt“ werden muss und später über das Todesurteil gegen »den Meister«, wie er ihn überraschend nennt, entsetzt ist. Das Bemühen um eine psychologische Vertiefung seiner Rolle, das die zeitgenössische Kritik herausgestellt hat, ist erkennbar, doch seine Realisierung kann nicht überzeugen. Gleichwohl gehören die Judasszenen zu den besten des Films, nicht zuletzt vom Bildaufbau her (vgl. z.B. die graphisch eindrucksvolle Einstellung in IV/7 mit der Silhouette des Judas in Untersicht auf einem Felsvorsprung gegen einen monochrom fahlgelben Himmel).

Jesus

Adolf Faßnachts Jesus bleibt um einiges blasser als der Judas seines Bruders. Im Aussehen entspricht Faßnachts Jesus dem damals verbreiteten Bildklischee der Nazarener-Epigonen, angereichert mit Zügen aus der altdeutschen Malerei: schulterlange, blonde, in der Mitte gescheitelte Locken, vergleichsweise langer, etwas dünner Vollbart, schmale Statur, durchgängig weißes Gewand. Vom Aussehen über die gravitatisch gemeinte Verlangsamung der Bewegung bis zum verklärten Blick ist alles an diesem Jesus auf Erhabenheit abgestellt. Er soll nicht wie jemand von

dieser Welt erscheinen. Da die Geißelung und das Annageln an das Kreuz aus dem Film herausgenommen sind, wird seine Abgehobenheit von allem Irdischen nicht durch Szenen eines drastischen Leidens-Realismus gestört, in dem sich andere Filme gerne ergehen. Mit allzu kräftigen Tönen werden diese Gewaltszenen aber ohnedies nicht inszeniert gewesen sein, zeigt Buchowetzki Jesus doch weder bei der »Ecce Homo«-Szene (V/I) noch als Gekreuzigter Spuren der Geißelung.

Die Wortverkündigung Jesu fällt in der Film-Passion praktisch vollständig aus. Nachdem jeglicher Rekurs auf die Predigt von der Gottesherrschaft fehlt, ist er allein über seine Wunder definiert sowie über kurze verbale Hinweise auf sein Eintreten für die Ehebrecherin oder auf Sabbat-Konflikte. Zu Beginn, anlässlich des Tempelprotests, demonstriert er noch eine fast magische Vollmacht, als er die Priesterschaft mit einem »Hinweg mit Euch« wie bei einem Exorzismus zurückprallen lässt. Diese Kraft-Demonstration unterstreicht am Ende nur die Freiwilligkeit, mit der er alsdann in die Rolle einer reinen Leidensikone wechselt, und sein Auftreten nur mehr bestimmt ist von Erdulden und Emotionslosigkeit - den Blick dabei immer wieder nach oben gewendet als Ausdruck der - wieder typisch johanneischen - engen Verbindung mit dem Vater. Kurzum: Der von Adolf Faßnacht vorgestellte Christus ist das genaue Gegenteil des »wahren Menschen«, wie ihn hatte Martin Scorsese (»Die letzte Versuchung Christi«) gestalten wollen. Treffend charakterisierte Buchowetzki Protagonisten ein zeitgenössischer Kritiker, der es dem Darsteller freilich noch als Verdienst anrechnen wollte, dass er »der Gestalt das - in diesem Fall störende - Lebendige nahm und seinen Christus visionär mit halb geöffneten Lippen und klagenden Augen« vorstellte (»Der Film«, Nr. 47, 1921, S. 44) - oder sollte man sagen: verstellte? - Aufschlussreich ist auch eine andere Kritikerstimme, die in diesem Christus die »Idee der Opferung« verkörpert sah, die so sehr »unserer Anlage« - also einem (ominösen) deutschen Nationalcharakter - entspreche (»Film-Kurier« Nr. 266, 1921). Mehr oder weniger latent nationale Töne begleiteten schon die italienischen Pioniere des historischen Ausstattungsfilms (vgl. Schenk, S. 150f, S. 154f). Jetzt tönte die »Welt-Film« (v. 5.12.1921):

»Wenn ein Christusfilm überhaupt Geltung und Berechtigung hat, so ist es »Der Galiläer«. Und dass er bei uns und aus uns geboren wurde, darauf können wir, kann die deutsche Filmindustrie mit Recht stolz sein. « (zit. nach Boll, S. 180 Anm. 86).

Die Mutter Jesu und Magdalena

Das Abgehobene der Christusfigur hat eine Parallele in der Zeichnung seiner Mutter: bleich, fahle Lippen und fast unsichtbare Augenbrauen, die Haare verdeckt unter einem nonnenhaften Tuch - so folgt sie als blutleere Heilige dem Weg ihres Sohnes. Wie die Mutter Jesu ebenfalls ganz in Weiß gekleidet, als Zeichen der - in ihrem Fall wieder gewonnenen - Unschuld und Reinheit, steht ihr die mit der Sünderin von Lk 7,36fr identifizierte Maria von Magdala zur Seite. Ihre Vergangenheit sollen offensichtlich das hüftlang wallende Haar und ihre volleren Züge anzeigen. Bruchlos auf die Erfüllung der Zuschauererwartung abgestellt ist auch die jeweilige Beziehung der beiden Frauen zu Jesus: Wie sehr ihn Magdalena liebt, soll ihr ebenso inniger wie ausdauernder Kuss seiner linken Hand beim Abschieds-Tableau in Betanien zeigen (II/I). Jesu Rechte freilich ruht auf seiner Mutter, die um das Geheimnis ihres Sohnes weiß und ihn deshalb - anders als Magdalena - etwas leichter ziehen lassen kann. Jesus selbst küsst aus eigener Initiative nur seine Mutter zart auf die Stirn, während er sich Magdalenas Umklammerung sanft aber bestimmt entzieht. Trotz solcher Differenzierungen zwischen den beiden Frauen (z.B. ist die Mutter Jesu auch die in ihrer Körperhaltung Aufrechtere), auf die Buchowetzki sorgfältig achtet, ist ihre Freundschaft bzw. Leidensgemeinschaft völlig ungetrübt.

Pilatus

Neben den hohepriesterlichen Kreisen (s.u. »Antisemitische Tendenzen«) ist allein noch Pilatus eine nennenswert entwickelte Figur. Dabei bleibt er in der vorliegenden rekonstruierten Fassung durchwegs innerhalb des bekannten, am nachdrücklichsten von Joh beförderten Vorstellungsmusters des Sympathisanten Jesu. Ganz römischer Aristokrat, im Unterschied zu seinen jüdischen Widersachern glatt rasiert und mit streng in Form gebrachten Haupthaar steht Pilatus sichtlich für Ordnung und Rechtschaffenheit und gibt geradezu eine Modellfigur des „homo politicus“ ab. Überzeugt von der Unschuld Jesu, ist er der irrigen Meinung, dass der Volksentscheid zwischen ihm und Barabbas zugunsten Jesu ausgehen würde. Eine interessante Verschiebung gegenüber dem aus vielen Passionsspielen vertrauten Handlungsschema hätte sich ergeben, wäre die Szene mit dem Bacchanal im Hause des Prokurators nicht von der deutschen Zensur herausgenommen worden: ein solches lockeres Festgelage kurz vor Schluss, der schnelle Wechsel also von Golgotha zur Lustbarkeit hätte das Mitgefühl des Pilatus nachhaltig relativiert und ihn vielleicht tatsächlich

profiliert als jenen »schwankenden Charakter, in dem sich Willenlosigkeit und römischer Cäsarenhochmut eint und dem ein Menschenleben am Ende ein Nichts ist«, als den ihn der Kritiker der »Welt-Film« (5.12.1921) beschrieb. So aber bleibt Pilatus ohne Tadel und lastet die Schuld am Tode Jesu noch schwerer auf den Juden.

Antisemitische Tendenzen

Die multimediale Wirkungsgeschichte des Alten und Neuen Testaments ist voll der »Manifestationen des Antisemitismus«, wie sie das 2. Vaticanum beklagt hat (Nostra Aetate 4). - Der Begriff »Antisemitismus« sei hier verstanden als Oberbegriff für »die verschiedenen geschichtlichen Formen der Judenfeindschaft« (Rothgangel, S. 13), in die neben oder hinter den religiösen Motiven in wechselnder Gewichtung auch wirtschaftliche, kulturelle, politische und rassistische Motive verflochten sind (vgl. ebd., S. 14f). - Antisemitismen finden sich auch in vielen Jesusfilmen, und das nicht nur, wengleich häufiger und expliziter in solchen aus der Zeit vor dem Holocaust. Zu ihnen rechnet auch *Der Galiläer*.

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« (Lange, S. 318): Die Denunzierung beginnt mit der Viragierung der Bilder. Sie ist in den Szenen im Hohen Rat weit stärker semantisiert als in den Jesusszenen mit ihren warmen, zumeist bräunlichen Farbtönen oder in den üblichen blau getönten Nacht-Szenen: 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. 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 seine baulichen Asymmetrien und Verwinkelungen signifikant, die durch die Bildkomposition und Ausstattungselemente wie den unruhigen Wandbehang weiter verstärkt werden.

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 (vgl. Rohrbacher/Schmid):

Die Physiognomie und das Mienenspiel der Ratsherren folgen ausnahmslos dem Stereotyp »hässlich und verschlagen«. Nach dem exponierenden und zugleich die Einzelgestalten ins Allgemein-Repräsentative weitenden Zwischentitel »Die Priester« wird der Zuschauer in 1/4 - und den folgenden Juden-Szenen - konfrontiert mit einem „ Schattenkabinett teils zusammen geduckter, teils von arroganter Selbstüberhebung strotzender Erzschurken: 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. Wenn in 11/6 Zwischentitel eine dieser sinistren Gestalten als »Nathan«, eine andere als »Rabbi« identifizieren - letzterer ist evtl. 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.

2. Narrative Verleumdung

Nicht nur ihr äußeres Erscheinungsbild, sondern auch ihre Handlungen lassen die Repräsentanten der jüdischen Religion extrem unsympathisch erscheinen. Ich möchte diese Dimension antisemitischer Motive als »narrative Verleumdung« bezeichnen. Sie beginnt mit dem ersten eigentlichen Auftritt der Gruppe um Kaiphas: in der Szene von Jesu Tempelprotest (1/4) 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 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 raffgierigen »Schacherjuden«.

Handfeste Eigeninteressen der Priesterschaft sind dann auch beim Prozess gegen Jesus in III/4 in den Vordergrund gerückt (schon dass Jesus über-

haupt 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 - die »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 so genannten 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! (1/4). Und von seiten des Volkes schlägt später noch Judas als dem Verräter Jesu wütender Hass entgegen, so dass sein Weg zum Hohenpriester einem Spießbrutenlauf gleichkommt (I V/I .3). - Auch 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. Auch wenn dieser Umschwung an die biblische Überlieferung anknüpft (Mk 15,11 par), kommt es im Film 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 zugegen - zugunsten des Barabbas ausfällt, begnügt sich *Der Galiläer* nicht damit, den ohnehin nur bei Mt bezeugten, unseligen »Blutruf« (27,25) aufzunehmen. Vielmehr intensiviert er in V/4 dieses Wort, das so viel Leid über das jüdische Volk gebracht hat, noch dahingehend, dass es nicht mehr als rituelle Selbstverfluchung der Juden, gesprochen im Bewusstsein, gerecht gehandelt zu haben, erscheint: Es ist hier vielmehr *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 und 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 vielleicht zuvorderst mit Blick auf die Juden gesprochen sein soll, weil das Kreuzigungspersonal als möglicher engerer Adressaten-Kreis dieser Vergebungsbitte kaum in den Blick kommt.

3. Zur Wahrnehmung der antisemitischen Tendenzen in der zeitgenössischen Kritik

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« (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 deutschen Presse die antisemitischen Züge völlig übergangen - sofern überhaupt wahrgenommen - wurden. Die Berliner »Tägliche Rundschau« (16.11.1921) glaubte dem *Galiläer* sogar attestieren zu dürfen: »auch in religiöser Hinsicht einwandfrei«.

Der Film wollte sich durchgängig 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 gibt die diesbezügliche Kritik seitens jüdischer Kreise im Vorfeld einer Aufführung in New York (1929), unbeschadet dass sie ihren Protest nach dem Besuch einer (wegen des ökonomischen Risikos wohl entschärften) Probevorstellung wieder zurückgezogen haben, (vgl. Boll, S. 172). 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« (ebd., S. 180 Anm. 95). 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 (zit. nach ebd., S. 181 Anm. 107). - Die Blindheit der zeitgenössischen Filmkritik mit Blick auf die antisemitischen Tendenzen des *Galiläers* mag heute, im Schatten des Holocaust, ein Ansporn sein, diesen Tendenzen umso sorgfältiger nachzugehen. Dass der Film auch im europäischen Ausland nicht nur problemlos durchging, sondern dort sogar relativ erfolgreich war (s.o.), bestätigt einmal mehr, dass der Antisemitismus in jenen Jahren kein spezifisch deutscher Wesenszug war.

Zum Einsatz des Films

Der Film kann im schulischen wie im universitären Bereich und in anderen Feldern der Bildungsarbeit eingesetzt werden. In der Schule ist er theoretisch für alle Altersstufen denkbar (vorzüglich im Religions- und Geschichtsunterricht), verlangt aber gerade mit Blick auf das in ihm vermittelte Judenbild eine sorgfältige Begleitung. Schüler der höheren Jahrgangsstufen werden sich eher für eine analytische Durchdringung gewinnen lassen, aber auch hier muss - z.B. durch eine geeignete Einführung zur Entstehungsgeschichte - dafür Sorge getragen werden, dass der Film ernsthaft und nicht nur als Kuriosum rezipiert wird. Filmgespräche oder Arbeitsaufgaben könnten u.a. die folgenden Fragestellungen aufgreifen:

Zur Ästhetik

- Womit wollte der Film wohl seinerzeit das Publikum fesseln? Was er scheint Ihnen noch mit heutigen Augen an der Gestaltung des Films eindrucksvoll? Was wirkt dagegen altbacken bis peinlich?
- Mit welchen filmsprachlichen Mitteln wird im *Galiläer* gearbeitet? (Untersuchen Sie darauf z.B. näher Kameraarbeit und Montage in den Szenen 1/3; IV/4 oder V/6.)
- Woran wird sichtbar, dass es sich hier um die Verfilmung einer Theaterinszenierung handelt? Und umgekehrt: Inwiefern hat sich die Filminszenierung von ihrer Vorlage emanzipiert? - Welche dramaturgischen und interpretativen Effekte verbinden sich mit der Viragierung (Farbtönung) des Negativmaterials? Versuchen Sie - etwa mit Hilfe von Symbol-Lexika oder Handbüchern zur Farbpsychologie - die Wirkung und Semantik der verschiedenen Farben zu präzisieren.

Zur Interpretation

- Welche *Intention* leitet die Inszenierung (Absicht zu erbauen, Setzen auf Schauwerte...)? Wie verhält sich diese Intention zur biblischen Überlieferung?
- Wie verhält sich die vorgestellte Handlung zur Evangelienüberlieferung?

- Welches *Christusbild* entwirft der Film (äußeres Erscheinungsbild, non-verbale Sprache, welche Bereiche seiner Wort- und seiner Tatverkündigung sind aufgegriffen)? Wie verhält sich dieses Christusbild zu den vielgestaltigen biblischen Bildern? Welchem Evangelium steht es am nächsten?
- Wie mag der Glaube beschaffen sein, dem sich das vom Film vorgestellte Christusbild verdankt bzw. an den es sich wendet?
- Charakterisieren Sie die *Judasfigur* und vergleichen Sie sie mit der biblischen Überlieferung. Beurteilen Sie die Judasfigur hinsichtlich ihrer psychologischen Plausibilität.
- Zeichnen Sie die *Mutter Jesu und Magdalena* nach und diskutieren Sie das mit Ihnen präsentierte Frauenbild.
- Welches Bild von den religiösen Führern der *Juden* entwirft der Film? Wodurch werden die Juden optisch in ein schlechtes Licht gerückt? Was lässt ihre Handlungen verwerflich erscheinen? Wie stellt sich der Film zur Frage nach der Schuld am Tode Jesu? Welche Rolle spielt die Jerusalemer Bevölkerung? Welche Pilatus? - Informieren Sie sich anhand neuer Jesusbücher (z.B. G. Theissen/A.Merz, Der historische Jesus, Göttingen 1996) über die heutige wissenschaftliche Beurteilung dieser Fragen.
- Existieren die im *Galiläer* vorfindlichen antisemitischen Stereotypen noch heute? Kann ein Film antisemitische Vorurteile fördern oder gar erst wecken? Welche anderen Bibelfilme oder sonstigen Filme kennen Sie, die Ihnen in dieser Hinsicht bedenklich erscheinen? - Was könnte umgekehrt ein Film positiv zum Abbau von derartigen Klischeebildern leisten (z.B. über die Betonung des Judeseins Jesu)? Kennen Sie Beispiele hierfür?

Interessant wäre auch ein *filmvergleichendes Arbeiten* - evtl. nur anhand einzelner Szenen. Für Filmvergleiche bieten sich unter den älteren Filmen die als kfw-DVD-Video gut zugängliche Passion der Gebrüder Lumiere an, unter den neueren Filmen entweder radikale Gegenentwürfe (z.B. hinsichtlich des Christusbildes: Scorsese) oder aber Filme mit gewissen Affinitäten, etwa »Jesus Christ Superstar«, der in einigen Zügen durchaus Parallelen aufweist (starke Judasfigur; Dämonisierung des Hohen Rats...).

Abkürzungen:

ADCV = Archiv des Deutschen Caritasverbandes e.V., Freiburg i.Br.; Akte CA XXII 28 A: »Laienspielwesen 1921-1956«.

LIF = Lexikon des Internationalen Films, hrsg. v. Kath. Institut für Medieninformation e.V. und der Kath. Filmkommission für

Deutschland, Reinbek bei Hamburg, 10 Bde. (u. Nachtragsbände), Reinbek bei Hamburg, 1987H.

Literatur:

Boll, Bernd: (s.o. Literatur zu Teil I).

Campbell, Richard H. / Pitts, Michael R.: The Bible on Film. A Checklist, 1897-1980, Metuchen, N.J. - London 1981

Faulstich, Werner/Körte, Helmut: Der Film zwischen 1895 und 1924: ein Überblick, in: Diess. (Hrsg.): Fischer Filmgeschichte, Bd. I: 1895-1924, Frankfurt/M. 1994, S. 13-47.

Lange, Günter: Unauffällige Antijudaismen in der christlichen Kunst, in: KatBl 120 (1995) S. 318-322.

Mußner, Franz: Traktat über die Juden, München 1979.

Rohrbacher, Stefan/Schmidt, Michael: Judenbilder. Kulturgeschichte anti-jüdischer Mythen und antisemitischer Vorurteile, Reinbek bei Hamburg 1991.

Rothgangel, Martin: Antisemitismus als religionspädagogische Herausforderung. Eine Studie unter besonderer Berücksichtigung von Rom 9-11 (Lernprozess Juden Christen, Bd. 10), Freiburg.Br.1995.

Sadoul, Georges: Geschichte der Filmkunst, Frankfurt/M. 1982.

Schenk, Irmbert: Die Anfänge des italienischen Monumentalfilms: Von »Die Eroberung Roms« (1905) bis »Cabiria« (1914), in: W.Faulstich/H.Korte (Hrsg.), Fischer Filmgeschichte, Bd. I, S. 150-167.

Smiga, George M.: Pain and Polemic. Anti-Judaism in the Gospels, New York: Paulist Press, 1992.

Zwick, Reinhold (1995 a): Friedensbotschaft in unfriedlichen Zeiten: »I.N.R.I.« (1923) von Robert Wiene, in: P. Hasenberg/W. Luley/Ch. Martig (Hrsg.), Spuren des Religiösen im Film. Meilensteine aus 100 Jahren Kinogeschichte, Mainz: Grünewald, 1995, S. 96-99.

Zwick, Reinhold (1995b): »Das Leben und die Passion Jesu Christi« nach den Gebrüdern Lumiere. Zur Geburt des Erzählkinos aus der religiösen Populärkultur des 19. Jahrhunderts, in: film-dienst, 48. Jg., Nr. 25 (1995) S. 10-13.

Reinhold Zwick

Weitere Jesus-Filme beim KFW:

Das Leben und die Passion Jesu Christi, Frankreich 1897, 14 Min., Produktion: Gebr. Lumiere,

Ernst und das Licht, Dänemark 1996, 12 Min., Produktion: M & M Productions, Dänemark

Jesus, Deutschland / Italien / USA 1999, 173 Min., LUBE, Italien

Jesus – Rebell oder Messias, Deutschland 1999, 45 Min., Atlantis-Film, Berlin, im Auftrag des ZDF

Kaiphas und Pilatus. Wer ist schuld am Tod von Jesus Christus?, Deutschland 2006, 44 Min., Tellux-Film GmbH im Auftrag des ZDF

DVD-Verleih:

Kirchliche und öffentliche AV-Medienstellen

DVD-Verkauf für nichtgewerblichen Einsatz durch:

Katholisches Filmwerk GmbH

Postfach 111152

60046 Frankfurt

Ludwigstraße 33

60327 Frankfurt

Telefon(069) 971436-0

Telefax(069) 971436-13

www.filmwerk.de

info@filmwerk.de

Herausgegeben vom Katholischen Filmwerk GmbH, Frankfurt/M.