

Literatur-Rundschau

Zwick, Reinhold, Evangelienrezeption im Jesusfilm. Ein Beitrag zur intermedialen Wirkungsgeschichte des Neuen Testaments, Studien zur Theologie und Praxis der Seelsorge 25, Würzburg: Echter 1998, 528 S., 64,00 DM.

Die Auseinandersetzung mit Religion im Film hat seit Beginn der 90er Jahre spürbar zugenommen. Reinhold Zwick, Professor für Alt- und neutestamentliche Exegese an der Katholischen Fachhochschule Freiburg, hat daran einen nicht unwesentlichen Anteil. In zahlreichen Aufsätzen, von denen einige auch in dieser Zeitschrift erschienen sind, hat Zwick (Film)Ästhetik und Theologie zusammenggebracht. In seiner jetzt veröffentlichten Habilitationsschrift legt Zwick eine Untersuchung zum Jesusfilm vor: So detailliert und methodisch reflektiert wie nie zuvor wird dieses klassische Genre des religiösen Films aus exegetischer Sicht analysiert.

Im ersten Hauptteil des Buches stellt Zwick eine ausführliche Darstellung der Geschichte und Rezeption des Jesusfilms vor. Im zweiten Hauptteil werden dann vier Beispiele des Genres genauer untersucht: Pier Paolo Pasolinis „Das Erste Evangelium – Matthäus“ (1964), Geor-

ge Stevens' „Die größte Geschichte aller Zeiten“ (1965), Roberto Rossellinis „Der Messias“ (1975) und Franco Zeffirellis „Jesus von Nazareth“ (1977). Die Legitimität einer exegetischen Analyse wird von Zwick einleuchtend begründet: Ob ein Film nun explizit auf den Forschungsstand eingeht oder nicht, die Exegese und der ungleich populärere Film treten in Konkurrenz zueinander (122), so daß die Kirche zur Stellungnahme aufgefordert ist, allein schon „aus der Verantwortung jenen Gläubigen gegenüber, die derartige Filme sehen und meinen, mittels ihrer nicht nur Inhalte, sondern auch die Botschaft der Evangelien bequem und in gefälliger Form mitgeteilt zu bekommen.“ (125). Auch der Exeget muß jedoch – so fordert Zwick – die strukturellen Bedingungen und Möglichkeiten des Films beachten und in seine Überlegungen einbeziehen. Wie dies gelingen kann, beweist Zwick in seinen Untersuchungen der vier Filmbeispiele.

Die bestechenden Einzelanalysen zeigen akribisch auf, wie sich die Filme zu ihren Vorlagen und zur exegetischen Forschung ihrer Zeit verhalten. Selbst für Kenner der Materie liefert Zwick eine Fülle an Material, die ohne Beispiel ist. So weist er u.a. in ausführlichen Übersichtstabellen

nach, wie umfangreich die Bearbeitungen sind. Bei Pasolini, dessen Film sich nur auf ein Evangelium stützt und als besonders textgetreu gilt, sieht man z.B. zahlreiche Eingriffe des Regisseurs: Auslassungen, die etwa die Hälfte des Perikopenbestandes betreffen, Kürzungen, Erweiterungen (Jesaja, Markus-Zitate) und Umstellungen im Handlungsgefüge. Daran ist Pasolinis subjektive Interpretation der Gestalt Jesu als ein „stark auf seine *Gegenwart* orientierter Religions- und Gesellschaftskritiker“ (180) klar abzulesen.

Die anderen Regisseure beschreiten den aus exegetischer Sicht problematischen Weg einer „*harmonisierende(n)* Bearbeitung“ (198), vor allem entstehen durch die unreflektierte Einbeziehung des Johannes-Evangeliums Schieflagen. Rossellinis Film, der von einer kargen Ästhetik geprägt ist, kommt immerhin manchen Vorstellungen der neueren Forschung entgegen (vgl. 207f), während Zeffirellis auf äußeren Effekt zielende Inszenierung, die die Synoptiker und das Johannes-evangelium unterschiedlos als historische Quelle verwendet, höchst problematisch erscheint. Für den Film von Stevens, der von der Kritik bisher überwiegend negativ beurteilt worden ist, bricht Zwick eine Lanze: Stevens' groß angelegtes Passions- und Mysterienspiel stelle den „nachösterlichen Charakter unverhohlen zur

Schau“ und sei „am Ende ehrlicher und unverfänglicher als Zeffirellis ‚Jesus von Nazareth‘ mit seinem halbherzigen Pseudo-Historismus.“ (301)

Als „Testfall für die inszenatorische und theologische Kompetenz (oder Sensibilität) seiner Autoren“ (302) untersucht Zwick in einem eigenen Kapitel die Wunderdarstellungen, bevor er sich im dritten Hauptteil den Jesus- bzw. Christusbildern zuwendet. Wenn man – so meint Zwick – vom Jesusfilm keine „(ohnein unmögliche) Totalität des Christuszeugnisses“ (357) einfordere, so ergäben sich für den Film zwei gangbare Wege der Darstellung: 1. der Weg über Stilisierung und Abstraktion und 2. der Weg über eine „*implizite oder indirekte Christologie*“ (360), d.h. durch die „Art und Weise wie er vom Menschen Jesus und dessen Anspruch erzählt“ (360). Dies eröffnet sogar besondere Möglichkeiten: „Indem ein solcher Film in erzählender, also einer seinen Vorlagen kongruenten Form von Jesus von Nazaret spricht, kann er zu einem künstlerischen Pendant einer narrativen Theologie werden ...“ (361)

Aus der Sicht der Exegese sind die Erwartungen an eine Darstellung Jesu im Film nach Zwick wie folgt zu umreißen: „Wenigstens zwei Momente müssten Profil gewinnen: 1) Der ungeheure *Anspruch*, der sich mit seinem Auftreten verbunden hat, und 2) die

Ambivalenz seiner Wirkung auf die Zeitgenossen.“ (363) Auf die Filmbeispiele bezogen, geht Zwick der Frage nach, inwieweit diese Möglichkeit, ein Jesusbild von „*beunruhigender, irritierender Präsenz*“ (366) zu schaffen, realisiert ist. Am besten sei dies – so meint Zwick – Pasolini gelungen in seinem „Film, der sich das Unbequeme seines Protagonisten zum Programm macht und selbst unbequem ist.“ (471)

Zwick zieht aus seinen Analysen nicht den Schluß, daß es den exegetisch korrekten Jesusfilm geben müßte: „Ein streng nach dem jeweils neuesten exegetischen Kenntnisstand zu erarbeiten gesuchtes Filmporträt des historischen Jesus würde aufgrund seines eklatant fragmentarischen Charakters elementare Zuschauer-Erwartungen an eine zusammenhängende Handlung und stimmige Psychologie der Akteure herb enttäuschen.“ (349) Ein historisierender Ansatz ist nach Zwicks Auffassung durchaus möglich – „unter zwei Bedingungen: wird er gewählt, dann sollte zum einen seiner Inszenierung der ‚Vorbehalt‘ der subjektiven Sehweise einformuliert sein. Zum anderen sollten doch wenigstens einige der elementarsten Ergebnisse der historisch-kritischen Evangelienforschung beherzigt werden.“ (349) Zwick stellt dazu eine Liste von zehn Minimalforderungen an den historisierenden Jesusfilm auf (349-351). Zwicks

nachdrückliche Forderung, daß ein Jesusfilm immer auch herausfordernd sein muß, die Erwartungen der Zuschauer – und auch der Exegeten möchte man anfügen – durchbrechen darf oder sogar muß: „Ein widerständiger Film ist immer besser als ein erwartungskonformer.“ (351) Und ein Film kann seine spezifischen ästhetischen Mittel so einsetzen, daß Defizite kompensiert werden: „Wirklich ‚stimmen‘ kann ein Jesusfilm nie. Aufgrund der medialen Unterschiede muß er notwendig immer auf die eine oder andere Weise hinter den Evangelien zurückbleiben. Es ist freilich keine bloß theoretische Überlegung, sondern eine Erfahrungstatsache, daß Literaturverfilmungen solche Nachteile oftmals durch die Entwicklung neuer, filmspezifischer Ausdrucksqualitäten, die sie dann umgekehrt den wortsprachlich gebundenen Vorlagen voraus haben, teilweise ausgleichen können, so daß ein Weniger auf der einen durch ein Mehr auf einer anderen Ebene kompensiert wird.“ (142)

Zwicks Untersuchung ist ein schlagender Beweis dafür, wie anregend die Auseinandersetzung mit Filmkunstwerken auch für die Theologie sein kann. Die in jeder Hinsicht überzeugende Arbeit setzt Maßstäbe: Ohne Rekurs auf Zwick wird man in Zukunft keine theologische Auseinandersetzung mit dem Bibelfilm unternehmen können. Das Feld für weitere

theologische Untersuchungen ist mit diesem Buch eröffnet. Zwick bietet dazu eine Fülle an Hinweisen auf andere Filme, z.B. auf Scorseses „Die letzte Versuchung Christi“ oder Arcands „Jesus von Montreal“. Man wünscht sich, daß die Anregungen, die Zwick gibt, von vielen Theologen aufgegriffen werden.

Peter Hasenberg

John R. May (Editor): *New Image of Religious Film* (Communication, Culture and Theology), Kansas City 1997, 294 Seiten.

1993 veranstaltete der OCIC (Int. Kath. Filmbüro) in Rom ein internationales Symposium, dessen Vorträge nun veröffentlicht sind. Der Band versammelt 16 Essays namhafter Autoren der internationalen kirchlichen Medienarbeit, wobei die Artikel von Sylvain De Bleekere über die religiöse Dimension des kinematografischen Bewußtseins in der postmodernen Kultur und von Reinhold Zwick über das Böse im Kino der Gegenwart schon in *Communicatio Socialis* 1/94 erschienen sind und dort nachgelesen werden können.

Das Buch gliedert sich in sechs Kapitel. In Kapitel 1 („Developments in Criticism and Interpretation“) formuliert Ambros Eichenberger drei generelle Bedingungen für eine theologische Erneuerung der Filmkritik: eine anthropologische, eine Theologie des

Bildes und den subjektiven Faktor der Rezeption. Als spezifische Eckdaten einer theologischen Filmkritik sieht er die Suche nach Identität, die Notwendigkeit der Erlösung und das sakramentale Universum. John R. May nennt in „Contemporary Theories regarding the Interpretation of Religious Film“ fünf theoretische Kriterien zur Filminterpretation: Die religiöse Unterscheidungsfähigkeit, die religiöse Sichtweise, den religiösen Dialog, den religiösen Humanismus und die religiöse Ästhetik.

Im Kapitel 2 („The Changing Language of Religious Film“) beschäftigt sich Peter Hasenberg mit dem Religiösen im Film seit den 60ern und skizziert dabei die Änderungen in Gesellschaft, Kultur und Kino seit dieser Zeit. Neue Wellen (Frankreich, Großbritannien und Deutschland) schwappten in die USA über, wo das New-Hollywood-Kino entstand. Die Charakteristika der Neuen Wellen waren die Dominanz des subjektiven Standpunkts, die kritische Sicht der Gesellschaft und ein bewußter und kritischer Umgang mit konventionellen Erzählmustern und Genrestrukturen. Das kommerzielle Hollywoodkino wurde von der Jugendkultur, der wachsenden Bedeutung der Technik (Special Effects) und dem Genremix („Star Wars“) geprägt. Auch der religiöse Film veränderte sich: Viele Regisseure öffneten sich für theo-

logische Fragestellungen, nahmen aber keinen expliziten Bezug auf traditionelle Religionen, zumal religiöse Institutionen an Einfluß verloren haben. Regisseure wie Godard, Scorsese oder Arcand interpretieren das Neue Testament individualistisch, Jesus wird aus einem anderen Blickwinkel („Was kann er uns heute noch sagen?“) betrachtet. In Meilensteinen wie „2001“, „Star Wars“ oder „Blade Runner“ werden religiöse Themen popularisiert. „The Fisher’s King“ sei ein gelungenes Beispiel für kommerzielles Kino mit Anspruch. Peter Malones Essay „Jesus on the Screen“ geht auf verschiedene Jesus-Figurationen ein. Interesse erweckt der Artikel dadurch, daß manche Filme im europäischen Kulturkreis unbekannt oder bisher nicht in diesem Kontext interpretiert worden sind. Malone nennt z.B. satirische („The Ruling Class“) und Jesus-Filme, in denen sich Randgruppen auf ihn berufen (wie Schwarze in „Lilien auf dem Feld“). Im Horrorfilm könne Coppolas „Bram Stoker’s Dracula“ als intelligentes Beispiel gelten, wie durch Kreuze bzw. Kreuzigungen auf Jesus verwiesen wird, verbale Jesus-Bezüge finden sich in „Der Name der Rose“ (*Lachte Jesus?*). Während sich in Eastwoods Western („Ein Fremder ohne Namen“, „Der Texaner“, „Pale Rider“) Christus-Figuren fänden, erkennt Malone Anti-Christ-Figuren im Horrorfilm („Rosemaries Baby“, „Der Exor-

zist“, „Das Omen“). Darüber hinaus deutet Malone auch HAL in „2001“ und die tierischen Bestien in „Der weiße Hai“ oder „Die Vögel“ als Ausdruck des Bösen.

„Changes in Religious Consciousness“ werden in Teil 3 abgehandelt. Diane Apostolos-Cappadona lotet das Bild der Frau im zeitgenössischen religiösen Film aus. Exemplarisch geht sie auf „Die Zeit der Unschuld“ (männlicher Regisseur) und „Das Piano“ (weibliche Regisseurin) ein, die beide auf Romane von Frauen zurückgehen. Während Scorsese die Dichotomie von Eva und der Jungfrau in zwei weiblichen Protagonistinnen entfalte, bündele Campion diese beiden Pole von Weiblichkeit in einer Person, der Hauptdarstellerin Ada und stelle dadurch in Ada das Bild eines ganzen Menschen dar.

Teil 4 handelt von „Theological Reflection on Religious Film“. Joseph Marty stellt in „Incarnation of the Word of God – Relation, Image, Word“ fünf Thesen vor: Erstens seien die Bilder und Repräsentationen des Kinos weder disponabel noch wirklich. Das Kino forme zweitens durch seine symbolische Dimension den *homo religiosus*. Drittens sei das Kino ein Spiegel der religiösen Welt, die uns umgebe. Viertens gehört das Religiöse nicht nur zum Christentum, sondern auch zum Humanismus. Fünftens verkünde das Christliche das Religiöse und das Heilige. Michael Paul Gallagher

konstatiert in „Theology, Discernment and Cinema“, daß eine Beziehung von Theologie und Kunst sich gegenseitig befruchten könne, Beispiele hierfür seien „Little Buddha“, „Drei Farben“ und „Short Cuts“. Er postuliert, daß die nächste Phase der Theologie in nicht-theologischen und nicht-glaubenden Kreisen zu finden sein wird. Marjeet Verbeek beschäftigt sich in „Toward a Theology of Film Aesthetics“ mit der Frage, ob das Wahre, Gute und Schöne eine fruchtbare Auswirkung auf Filmemachen und Filmsehen haben kann. Basierend auf ihren Erfahrungen mit Filmerziehung geht sie von einer fragmentarischen Weltansicht aus. Mit Grözinger sagt sie: Das Wahre würde in der Kunst durch die Perspektive des richtigen Handelns, also im Guten, ausgedrückt. Die Kunst besitzt die Fähigkeit, das Wahre in fragmentarischer und subjektiver Weise zu offenbaren. In der Filmaesthetik zeigt sich die „Schönheit der Schöpfung“, z.B. in Tarkowskij's „Opfer“.

In Kapitel 5 werden „Developments in Mass Media Studies“ behandelt. Dabei lautet Henk Hoekstras Ziel für eine „Film Education in a Christian Perspective“ Menschen zu sensibilisieren für ein besseres Verständnis des Films und dessen Sprache und uns somit auch für die „Reise des Geistes“ zu befähigen. Robert A. White analysiert „The Role of

Film in Personal Religious Growth“. U.a. entwirft er ein Modell für die religiös-spirituelle Entwicklung der Symbole in den Massenmedien: Die sozial-psychologische Dynamik, der kulturelle Kontext, der Kontext der Krise und der zentral integrierenden Funktion von Symbolen, sowie die Beziehung zum Transzendenten durch paradoxe Symbole sind dessen Elemente. Johan G. Hahns erkenntnisreicher, aber - trotz Schaubilder - sehr komplexer Essay „A Methodology for Finding the Filmmaker's *Weltanschauung* (sic!) in Religious Films“ beginnt mit grundsätzlichen Bemerkungen zu Rezeption und Partizipation sowie zu Filmtheorie und Filmanalyse. Er beschäftigt sich mit der phänomenologischen Frage „Was ist Film?“ und benennt vier Elemente: Die erinnernde Analogie, die Objekte im Film, die Repräsentation der Wirklichkeit sowie die Versionen des Autors und des Zuschauers. Er analysiert Film als Drama, als Bild und als Erzählung, um sich danach mit „Film und Weltanschauung“ zu beschäftigen. Dabei wird seine Vision deutlich, daß die Wissenschaft dazu beitragen kann, eine humanere Welt zu schaffen.

Das Kapitel „The Religious Film in the Third World“ beschließt das Buch. Dabei unterscheidet Ray Kancharla (Indien) in der neueren nationalen indischen Filmgeschichte zwei Dekaden.

den (1971-80 und 1981-92), wobei in beiden Familie, Gesellschaft und Werte die Filme bestimmen. Außerdem hebt er die Bedeutung der Musik bzw. des Liedes für die indische Kinematografie hervor. José Tavares de Barros wirft einen Blick auf den lateinamerikanischen Film. Um 1960 wurde dieser vor allem durch Buñuel revolutioniert, im zeitgenössischen Film dominierten Plots wie Landverteilung und städtische Ungerechtigkeit, Straßenkinder, alles zugleich auch christliche Themen; weiter sind Evangelisation und indianische Kultur von zentraler Bedeutung. Auch das brasilianische Kino der 90er und Filme von Subiela entwickeln religiöse Dimensionen. Francois Vokouma schreibt über den Film in Afrika. Dabei betrachtet er die islamische und die christliche Perspektive, und geht dann auf die einheimischen animistischen Religionen ein, die keine Schwierigkeiten haben zu sagen: „Ich bin Animist, ich glaube an Gott.“

Eine Auswahlbibliografie, eine Kurzbiografie der AutorInnen sowie ein Index runden das Buch ab. Trotz der Themenfülle sind aus Sicht des Rezensenten einige Desiderata anzumerken. So ist die Mehrsprachlichkeit verwirrend, die Artikel sind in (teils amerikanischem, teils nicht leicht verständlichem) Englisch gehalten, einige Fußnoten und Literaturhinweise jedoch in der Originalsprache belassen. Z.T. ist von

Nouvelle Vague, z.T. von New Wave die Rede. Hasenbergs Arbeitsstelle wird als „Central Office for Media of the German Bishops' Conference“ bezeichnet, bei Zwick wird von der „Katholischen Fachhochschule Freiburg“ gesprochen. Auf Seite 234 sind gleich drei falsche Schreibweisen zu finden, statt (Abel) Ferrara heißt es Gerrara (281), Joel Shumacher (104) verliert ein „c“. „Van Gogh“ (1991) ist nicht von Louis Malle, sondern von Maurice Pialat.

Insgesamt bleibt ein zwiespältiger Eindruck, die Essays sind z.T. unbearbeitet übernommen worden. Trotz unterschiedlicher Qualität und (unvermeidlicher) Überschneidungen bringt es einige Erkenntnisse. Aus einem begrüßenswerten Ansatz wird durch eine wenig professionelle Umsetzung (englischsprachig, zu späte Veröffentlichung) nur ein Handbuch für den „Inner Circle“, das aber nicht zum Standardwerk taugt. Dazu fehlen z.B. Resümées der Essays in drei Sprachen (Englisch, Französisch, Deutsch), eine ausführliche Filmografie der erwähnten Filme und die Nennung einiger seit 1993 erschienener themenrelevanter Filme („Breaking the Waves“, „Der Priester“, „Broken Silence“) und Artikel (z.B. Zwick über „Natural Born Killers“). Der ausdrückliche Anspruch des Herausgebers, den Dialog zu diesem Thema durch die Publikation zu fördern, wird

eingelöst, aber die Chance, das Thema für ein größeres Publikum nachvollziehbar aufzubereiten, wurde leider verschenkt.

Wolfgang Luley

Georg Langenhorst, *Jesus ging nach Hollywood. Die Wiederentdeckung Jesu in Literatur und Film der Gegenwart*, Düsseldorf: Patmos 1998, 296 S., DM 39,80

Georg Langenhorst, ein Schüler von Karl-Josef Kuschel, beschäftigt sich schon seit langem mit Fragen von Religion und Literatur (seine Dissertation behandelt die Hiob-Rezeption in der Literatur des 20. Jahrhunderts). Hier nun weitet er sein Spektrum auf den Film, wobei im Text deutlich erkennbar bleibt, wo seine Wurzeln liegen. Ausführungen zur Jesusrezeption im Film sind für ihn sinnvolle „Seitenblicke“ (21), insofern bekannte Jesusrome verfilmt werden, Literaten Drehbücher zu Jesusfilmen schreiben und im religionspädagogischen Einsatz beide Medien eng miteinander verzahnt sind.

Die *Hinführung* (9-42) bietet dem Leser den Interpretationsrahmen für das Buch. Langenhorst konstatiert einerseits ein anwachsendes Interesse von Kulturschaffenden an der Person Jesu; andererseits reagierten die Kirchen „vielfach mit Abwehr oder hilfloser Ohnmacht, bestenfalls mit vorsichtiger Auseinan-

dersetzung, der es jedoch meistens an ästhetischer Kompetenz fehlt“ (13). Der Autor plädiert daher dafür, das Kunstwerk als solches zu beurteilen; um ein „Abklopfen der theologischen ‚Richtigkeit‘ der Darstellungen“ (18f) könne es im Umgang mit Kunst nicht gehen.

Langenhorst beschränkt sich weitgehend auf die (Roman-)Literatur der vergangenen 20 Jahre. Deshalb stellt er ein kurzes Kapitel voran (24-42), in dem er unter Bezug auf frühere Studien (Kuschel, Hurth u.a.) die Entwicklungslinien und Wendepunkte von Jesusromanen und -filmen skizziert. Schon hier stellt er verschiedene Ordnungskriterien vor, die später aufgegriffen werden, etwa die Unterscheidungen zwischen Evangelienparaphrase, direktem und indirektem Jesusroman und Jesus-Transfiguration.

Der *Hauptteil* (44-232) stellt Jesusromane und -filme der Gegenwart auf je ein bis zehn Seiten vor, teilweise durch längere Leseproben illustriert. Innerhalb der selbstgewählten Beschränkung (Genre, literarischer Anspruch, Sprache, Erscheinungsdatum) gelingt Langenhorst eine weitgehende Vollständigkeit. Ordnungsprinzip der Darstellung sind vier literarische Grundtypen, denen jeweils sowohl Romane wie Filme zugeordnet werden.

Der erste Grundtyp (44-70) ist die „Fiktionale Jesusbiographie“. Darunter fallen Bücher wie „Ein

Mensch namens Jesus“ von Gerald Messadié oder „Im Netz des Jägers“ von Raymund Schwager und Jesusfilme wie die Klassiker von Pasolini oder Zeffirelli.

Der zweite Grundtyp (71-132) präsentiert Werke, in denen biblische Gestalten um Jesus im Mittelpunkt stehen. Häufig zu finden sind dabei „Reizfiguren“ wie Judas, Maria Magdalena oder Paulus, aber auch seltenere Protagonisten wie Johannes der Täufer, der Evangelist Johannes (zu dem der Mainzer Neutestamentler Ludger Schenke 1997 einen „exegetischen Roman“ vorlegte), Maria und Josef oder Gottvater selbst.

Im Grundtyp drei (133-178) berichten fiktive Zeitgenossen über ihre Begegnungen mit Jesus. Dazu gehören so unterschiedliche Werke wie Stefan Heyms „Ahasver“, Patrick Roths „Riverside. Eine Christusnovelle“ (die einen breiten Raum einnimmt, weil Langenhorst sie – wie er mehrfach betont – für den „interessantesten und gleichzeitig umstrittensten Beitrag“ der letzten Jahre hält) und Gerd Theißens „Der Schatten des Galiläers“.

Grundtyp vier schließlich (179-232) schlägt ausdrücklich die Brücke zum Hier und Jetzt. Durch Kunstgriffe wie Zeitreisen oder Manuskriptfunde nimmt die heutige Deutung des Jesus-Geschehens dabei die zentrale Rolle ein. Auch hier ist die Vielfalt der vorgestellten Romane und Filme

beeindruckend. Sie reicht von Philipp Vandenberg's Klassiker „Das fünfte Evangelium“ über Barbara Woods „Prophetin“ bis zu Gore Vidals „Golgatha live“. Auch die Idee des „Jesus redivivus“, des wiedergeborenen Jesus, wird hier thematisiert sowie Jesus-ähnliche Figuren wie die Person des Daniel Coulombe im Film „Jesus von Montreal“ („Besser kann ein Jesus-Film nicht sein“; 206).

Der dritte Teil des Buches ist ein Ausblick (234-277), der zunächst Vermutungen darüber anstellt, wie die Renaissance des Jesus-Romans in der jüngeren Vergangenheit zu begründen sei. Für Langenhorst greifen mehrere Aspekte ineinander, so erstens die Blüte des historischen Romans überhaupt, zweitens das durch die populäre Qumran-Debatte neuerwachte theologische Interesse am historischen Jesus und drittens die Gegenreaktion auf die nüchterne historisch-kritische Exegese, die in dem Bewußtsein, im biblischen Zeugnis immer schon eine Deutung vorliegen zu haben, den „wirklichen Jesus“ aus dem Blick geraten ließ. „Vor lauter inkognito ging das Gefühl für den kognito verloren, vor lauter kritischer Distanz zu Jesus wuchs das Bedürfnis nach neuer – nachkritischer Nähe“ (239).

In dem Bewußtsein, „daß ein heterogenes Publikum verschiedene berechnete Erwartungen an

Jesuswerke herantragen darf“ (244) bleibt Georg Langenhorst mit der Bewertungen der Romane und Filme wohlthuend vorsichtig. Gleichwohl legt er vier Kriterien zur Bewertung von Jesusromanen und -filmen vor, wobei die ersten wohl ein Minimum darstellen: Die „ästhetische Stimmigkeit“, die das Werk in seiner literarischen bzw. filmtechnischen Qualität beurteilt und die „theologische Stimmigkeit“, die nicht eine lückenlose Einarbeitung exegetischer Einzelergebnisse meint, sondern ein gut recherchiertes Sachwissen. „Wie wir allgemein von dem Verfasser eines guten historischen Romans erwarten dürfen, daß er die historischen Quellen gut studiert, so darf man mit Fug und Recht eine ähnliche Erwartung auch an die Verfasser von Jesus-Romanen stellen“ (245). Anspruchsvoller sind die folgenden Kriterien. So erwartet der Autor von einem guten Jesus-Werk „Originalität“. Gerade bei einem vergleichsweise bekannten Stoff reiche Zusammenfassung, Paraphrase oder gar die Wiederholung von stereotypen Klischees nicht aus. „Perspektivische Verfremdung, sprachliche Eigenständigkeit, Aufsplitterung des Vorwissens, provokative Relecture sind hier Möglichkeiten und geradezu Forderungen, um ein interessantes Leseerlebnis zu ermöglichen“ (246). Wie interessant oder herausfordernd das Werk für die Rezipienten ist, ist schließlich

das vierte Qualitätskriterium. „Welche Reaktionsmöglichkeiten werden dem Leser und Zuschauer auf die fiktive Begegnung mit Jesus eingeräumt? Hat er den engen Spielraum, ein deutlich konturiertes Jesusbild nur nickend zur Kenntnis zu nehmen ... oder aber wird er selbst mit hineingenommen in einen Prozeß, in den sein eigenes Jesusbild letztlich einfließen muß, überprüft wird, auf der Waagschale liegt?“ (247).

Diese Beurteilungskriterien fließen im Hauptteil immer wieder ein und führen auch zu „Verrissen“. So schreibt Langenhorst zu Messadiés „Ein Mensch namens Jesus“: „Keine Quelle, die dabei nicht ausgeschöpft würde: Legenden, Mythen, apokryphe Schriften, spätere Traditionen und freie Phantasie ... Keine legendarische Ausschmückung, die hier nicht in aller Breite wiedergegeben würde. Keine noch so klischeehafte Provokation, die aus Effekthascherei nicht ausgelassen würde ... Keine Scheu, selbst in der Sterbestunde in die Psyche Jesu einzudringen“ (46f).

Das Buch schließt mit kurzen „Anregungen für den Einsatz in der religionspädagogischen Praxis“ (257-277), die eher ein Zugeständnis an seine Tätigkeit als Dozent für Theologie/Religionspädagogik an der Pädagogischen Hochschule Weingarten sind und keiner intensiveren Besprechung bedürfen. Denn auch ohne sie ist

das Buch außerordentlich hilfreich für alle, die in Schule, Katechese oder Erwachsenenbildung arbeiten; lesenswert ist es aber auch für alle, die selbst Leser sind. Die Rezensentin jedenfalls hat einige der vorgestellten Romane auf die Wunschliste für die nächsten Weihnachts- und Geburtsfeste geschrieben.

Susanne Kampmann

Michael Jäckel, Peter Winterhoff-Spurk (Hg.), *Mediale Klassengesellschaft? Politische und soziale Folgen der Medienentwicklung*, München: Verlag Reinhard Fischer 1996, DM 39,--

Zwar ist die ARD-Tagesschau immer noch das meist gesehene Informationsprogramm in Deutschland, doch ansonsten splittern sich die Rezeptionsgewohnheiten immer weiter auf. Manche Menschen informieren sich hauptsächlich über Zeitung, Fernsehen oder Hörfunk, andere nehmen On-Line-Dienste, Pay-TV und Special-Interest-Publikationen in Anspruch. Führt diese Mediendifferenzierung zu einer „medialen Klassengesellschaft“, zu einer Schicht der Gut- und Bestinformierten und einer anderen der Wenig- oder Nichtinformierten? Welche sozialen und politischen Auswirkungen wären zu erwarten?

Mit solchen Fragen setzte sich eine Medientagung auseinander,

deren Referate in überarbeiteter Form in diesem Band vorliegen. Heinz Gerhard (ZDF-Medienforschung) stellt zunächst anhand konkreter Zahlen die „Konturen der deutschen Medienlandschaft“ vor (17-30), wobei er in erster Linie die Ausdifferenzierungen im Fernsehsektor im Auge hat. Michael Jäckel und Andreas Reinold präsentieren Fallanalysen darüber, wer politische Information im Fernsehen nutzt bzw. meidet (31-55). Realistisch ist ihr Fazit, daß nämlich „die kontinuierliche Fernsehforschung viele Ergebnisse hervorbringt, aber auch viele Fragen offen läßt“ (52). Der Themenschwerpunkt Fernsehen schließt mit einem Beitrag von Hanne Landbeck, die das „Fernsehprojekt ARTE“ vorstellt (57-71). Als Kulturprogramm erreiche ARTE zwar nur eine kleine Zielgruppe, garantiere aber, daß auch weniger populäre Sendungen zu populären Sendezeiten ausgestrahlt werden. ARTE habe deshalb als kulturelles Spartenprogramm „seinen selbstverständlichen Platz mit einer der wichtigsten öffentlichen Aufgaben des ausgehenden Jahrhunderts“ (71).

Drei Beiträge beschäftigen sich mit anderen Massenmedien. Bodo Franzmann weist in seinem Beitrag über die „Soziologie des Lesens“ (73-88) nach, daß auch die Lesekultur noch einen Platz in den modernen Informationsgesellschaften hat. Gleiches gilt für den Hörfunk, der nach Ansicht von

Walter Klingler und Ines Müller (89-107) allerdings von der Gefahr bedroht ist, die Grundfunktion der Information zu verlieren. Mit Entwicklung und Nutzung von Online-Diensten beschäftigt sich Jochen Zimmer (109-132). Er schließt aufgrund der vorliegenden Nutzerdaten keineswegs aus, „daß sich das Medium nicht zu dem von der Branche erhofften Massenmedium entwickelt, sondern auf ein im Vergleich zu anderen Medien kleines Marktsegment beschränkt bleibt“ (131).

Drei weitere Beiträge nehmen die Medienentwicklung unter theoretischer Perspektive in den Blick. Frank Schwab stellt die „Wissensklufthypothese“ vor (133-147). Sie besagt, daß „Heterogenität und Distanz zwischen den sozialen Gruppen als Folge moderner Massenkommunikation verstärkt werden“ (134). Ein Gegenmittel sei, so Schwab, der verstärkte Einsatz von computerunterstütztem Lernen. Projekte wie „Schulen ans Netz“ könnten helfen, „medienpolitisch den Gefahren von drohenden Informati-

onsungleichheiten zu begegnen“ (144). In ähnlicher Weise plädiert Peter Winterhoff-Spurk dafür, dem subjektiven Gefühl der Überforderung durch neue Medien und zuviel Information durch reduktive „Informations-Routinen“ zu begegnen. Michael Jäckel schließlich begreift den Rezipienten als Subjekt der Medienentwicklung und fragt kommunikationstheoretisch danach, was die Menschen mit den (neuen) Medien machen (149-175). Der Sammelband schließt mit einem Beitrag von Thomas Kleist, der die Medienpolitik ins Spiel bringt, bereits vollzogene (gesetzliche) Weichenstellungen beschreibt und weiteren Regelungsbedarf konstatiert.

Positiv zu vermerken ist, daß die Beiträge bewußt auf weitreichende Prognosen verzichten und sich auf verifizierbare Analysen beschränken. Wie die „Halbwertszeit“ solcher Analysen auf dem Hintergrund der rasanten Medienentwicklung einzuschätzen ist, muß jedoch offen bleiben.

SuK