

steller eines Theaterspiels sowie der Regisseur eines Filmes im Stande, die Kluft zwischen dem Publikum und einem «vollkommenen» Protagonisten zu überbrücken. Die Absicht des detailliert geschilderten Leidens ist es, den Zuschauern zu helfen, sich mit der Hauptfigur zu identifizieren.

Im indischen Kontext ist dieser Identifikationsprozess wesentlich, insbesondere wenn der Protagonist eine göttliche Person ist. Eines der Hauptziele, das ein indisches Kunstwerk verfolgt, ist die Person, die ein Bild, ein Theaterspiel oder einen Film betrachtet, zur Einheit mit dem Absoluten, mit Gott, zu bringen. Letztendlich stellt ein Kunstwerk im indischen Kontext einen Weg zur Glückseligkeit dar, ein Mittel mit dem die Rezipierenden – obwohl nur für einen winzigen Augenblick – die Einheit mit Gott erfahren können, die den Menschen von dem Elend der Welt, in dem sie leben, erlöst.

Interessant ist, dass beide Filmregisseure, Ramananand Sagar und P. Chandrasekhar Reddy, realisierten, dass sie ein Risiko eingingen als sie ihre göttlichen Protagonisten in großer Verzweiflung inszenierten. Deshalb erklärten beide auf ihre eigene Weise, dass dieses Leiden nicht die Göttlichkeit dieser Person zersetze, sondern im Gegenteil ihre Figuren erst dadurch wirklich göttlich seien. Deshalb könne man sich ihnen anvertrauen, wenn man durch Identifikation die Einheit mit ihnen erreichen wolle. Letztendlich werde man so Glückseligkeit und die Befreiung aus dem Elend erreichen.

Alle diese Aspekte betonen, wie sehr die indischen Jesusfilme – SHANTI SANDESHAM noch viel mehr als KARUNAMAYUDU – Teil der indischen Kultur sind.

In einem theologischen Sinne könnten beide als Beispiele der Inkulturation einer nicht-indischen Botschaft in eine indische Umgebung betrachtet werden.

Philippe Bornet

Verflochtener Jesus

SHANTI SANDESHAM im Spiegel einer globalen Religionsgeschichte¹

Auf den ersten Blick, könnte ein indischer Jesusfilm wie SHANTI SANDESHAM (BOTSCHAFT DES FRIEDENS, P. Chandrasekhar Reddy, IN 2004, Telugu für «Der Friedensbote») als der reine Import eines christlichen Themas auf indischem Boden erscheinen, vielleicht sogar mit missionarischen und neo-kolonialen Absichten. Doch wenn man genauer hinschaut, lässt sich ein solcher Film vor allem als ein Ort der Hybridität identifizieren: ein Ort, wo sich zwei Geschichten ineinander verflochten (englisch: *entangled history*), und zwar die Filmgeschichte und die Religionsgeschichte.

Seit Anbeginn sind Filme Produkte einer globalen Geschichte – eine Geschichte, die sich schon in den Reisen der Lumière Brüder am Ende des 19. Jahrhunderts beobachten lässt. Technische, künstlerische und diegetische Aspekte der Filmproduktion sind sofort Objekte einer globalen Zirkulation geworden. In Indien gab es schon 1896 Filmvorführungen. Und auch wenn einer der ersten indischen Filme A TRAIN ENTERING THE STATION IN MUMBAI (1897) ist (in Anlehnung an den von den Lumière Brüdern vorgeführten Film L'ARRIVÉE D'UN TRAIN EN GARE DE LA CLOTAY,² besteht diese Geschichte in keiner Weise aus bloßen Imitationen, sondern aus kreativen Neudeutungen, die bald ein sehr breites Publikum gefunden haben.³ Genau das gleiche gilt für die Religionsgeschichte zwischen Europa und Indien: Trotz post-kolonialen Ansätzen, die von der «Erfindung» des Hindu-

1 Für anregende und rücksichtsvolle Bemerkungen zu einer vorläufigen Version dieses Textes danke ich hier ganz herzlich Dr. Freek Bakker, Prof. Maya Burger, Natalie Fritz und Prof. Daria Pezzoli-Oligiati.

2 Vgl. Yves Thoraval, *Les cinémas de l'Inde*, Paris: Editions L'Harmattan 1998, 18.

3 Zur verflochtenen Geschichte der indischen Filmindustrie (insbesondere zwischen Indien und Deutschland), vgl. Kris Manjappa, *Age of Entanglement: German and Indian Intellectuals across Empire*, Cambridge MA/London: Harvard University Press 2014, 88-108. Dieser Ansatz wirkt sehr gut gegen die Reifikation einer «reinen» indischen filmischen Tradition (für eine Kritik siehe Philip Lutgendorf, *Is There an Indian Way of Filmmaking?*, *International Journal of Hindu Studies* 10, 3, 2006, 228-229).

mus im kolonialen Zeitalter sprechen, handelt es sich viel eher um das Ergebnis eines Interaktionsspiels zwischen mehreren Akteuren, die sich untereinander beeinflussen haben.⁴ Es gibt in diesem Sinne keine separaten Begegnungen zwischen Hinduismus, Islam und Christentum, sondern eine komplexe Zirkulation von Ideen und Praktiken, die sich durch eine Vielfältigkeit von Medien, und mithilfe eines religionsbezogenen Wortschatzes ausgedrückt haben.

Mit Film und Religion haben wir es sodann mit einer doppelten Verflechtung von Geschichte zu tun, und in diesem Aufsatz versuche ich, ein Paar Elemente dieser Geschichte zu entflechten, und zwar mit besonderem Augenmerk auf drei Aspekte:

Zunächst wird der ausgewählte Film im Rahmen einer indischen Tradition der medialen Jesus- und Passionserzählungen (literarische und filmische) kontextualisiert; dann wird der Film SHANTI SANDESHAM untersucht mit einem Fokus auf die verschiedenen Aspekte der dargestellten Jesufigur; schließlich stellt sich die Frage, inwiefern ein indischer Jesusfilm wie SHANTI SANDESHAM eine globale Religionsgeschichte widerspiegelt.

Die verflochtenen Geschichten von Religion und Film

Die Bibel als Purāṇa

Auch wenn es zahlreiche lokale Besonderheiten gibt, kann man feststellen, dass in Indien Traditionen üblicherweise nicht durch Bücher, sondern hauptsächlich durch mündliche Überlieferung und Performanz leben. In fast allen Regionen Indiens findet man professionelle Erzähler, die von Ort zu Ort gehen und Geschichten aufführen. Manchmal lesen sie aus Büchern, manchmal rezitieren sie auswendig oder sie improvisieren. Solche Aufführungen verfolgen sehr unterschiedliche Ziele, unter anderem dienen sie pädagogischen, religiösen oder sogar kommerziellen Zwecken; sie können populär oder elitär sein; sich an eine begrenzte oder breitere Gruppe richten. Typische Inhalte solcher Erzählungen speisen sich beispielsweise aus den *purānischen* und epischen Literaturen, wie dem *Mahābhārata* und dem *Rāmāyana*. Unter *Purāṇa* verstehen wir hier nicht nur eine Reihe von Büchern in Sanskrit, sondern eher ein literarisches Genre, das zahlreiche Werke, in Sanskrit sowie in verschiedenen einheimischen Sprachen, umfasst. Diese Texte sind nie stabil oder «eingefroren», sondern existieren in einer ganzen Reihe von Versionen und werden oft mündlich überliefert.

4 So David Lorenzen, *Who Invented Hinduism?, Comparative Studies in Society and History* 41, 4, 1999, 639: «If Hinduism was invented, it was invented by European and Indian scholars working in tandem.»

Der Erzähler-Verfasser kann leicht einen Text ändern, um ihn an die Erwartungen eines spezifischen Publikums anzupassen.⁵

Christliche Missionare haben schnell das Potenzial dieser Überlieferungstradition für das Ausbreiten ihrer eigenen Überzeugungen erkannt. Schon im 17. Jahrhundert hat der Jesuit Pater Thomas Stephens (1549–1619), der hauptsächlich in der Region von Goa aktiv war, einen einzigartigen Text in einer Art von Marathi verfasst, getitelt *Kristapurāna* (Verfassung 1614, erste Auflage 1616). Das war vielleicht der erste Versuch, Elemente aus dem Neuen Testament in ein *purānisches* literarisches Genre und mithilfe eines religiösen Wortschatzes zu übersetzen.⁶ Besonders bemerkenswert bei Stephens ist das Zurückgreifen auf zahlreiche Verfahren der *purānischen* Tradition sowie der Aufbau einer stark emotional aufgeladenen Atmosphäre: Das *Kristapurāna* besteht aus langen Episoden, deren Fokus auf die Entwicklung, die Emotionen und das Leiden von Jesus gerichtet ist. Außerdem ist es mit zahlreichen Metaphern, die auf gängige poetische Bilder anspielen (wie den Monsun oder die Blumengirlande) sowie mit Vokabeln wie «bhakta» (einem Standardbegriff für Krishna- oder Shiva-Verehrer) als Beschreibung für die Jünger Jesu ausgestattet. Stephens war sich der möglichen Ambiguität des Projekts bewusst: Die Strategie, christliche Texte mit lokalen Begriffen zu übersetzen, kann natürlich auch dazu führen, ein spezifisches Verständnis von Christentum als Teil des Vaischnavismus zu verbreiten. Um dies zu vermeiden, sprach Stephens nicht von Jesus als einem *avatāra* und hat auf Begriffe wie *śruti* (offenbarte Tradition, die Veden), *yajña* (Opfer) oder *punarjanna* (Wiedergeburt), die sehr stark mit einer brahmanischen Weltanschauung verbunden sind, verzichtet.⁷

Solche «Neuschreibungen» des neuen Testaments sind ungefähr 400 Jahre alt und haben eigenständige Traditionen ausgebildet, die bis heute wirken und auch filmische Darstellungen umfassen. Kürzlich konnte man in der *Times of India* lesen, dass die Passionserzählung in Marathi-Kirchen

5 Vgl. Ludo Rocher, *The Purānas*, Wiesbaden: Otto Harrassowitz 1986, 53–59.

6 Zum *Kristapurāna*, vgl. Jan Gonda, *A History of Indian Literature*, Bd. 9, Teil 4, Wiesbaden: Otto Harrassowitz 1977, 380–382. Die Sprache war offensichtlich von den klassischen Marathi-Werken von Jhānadeva und Ekanātha beeinflusst. Laut dem *Kristapurāna* selbst, wurde der Text als Antwort auf die Nachfrage von Konvertiten verfasst: «The Doctrina Krista which we are taught is no doubt of great value for an understanding of the nature of God. But we, the converts, would be greatly helped if you could bring out some puranas in Marathi with a Christian content on the lines of our old puranas, to serve as substitute for them.» zitiert in Gonda, *A History of Indian Literature*, 1977, 381.

7 Vgl. Nelson Falcao, *Kristapurāna, a Christian-Hindu Encounter*, Pune: Gujarat Sahitya Prakash 2003, 14–18.



8 Passionsspiel für Karfreitag 2013 in der Holy Cross Catholic Church, Guntur, Andhra Pradesh

gesungen wurde und zwar in der Version des *Kristapurāna*.⁸ Die emotionale Kraft der Aufführung wird besonders unterstrichen, was an Aby Warburgs (1866–1929) Konzept der «Pathosformel» erinnert: Die Passionserzählung lässt sich nicht auf eine rein semantische Dimension reduzieren, da sie Spuren einer heftigen Emotion enthält und eine starke emotionale Kraft auf die Zuschauer ausübt.⁹ In diesem Zusammenhang und im Vergleich mit weiteren Themen des neuen Testaments, ist die Passionserzählung (und die Kreuzigungsszene) ein besonders bedeutendes Thema, das oft als eigenständiges Spiel aufgeführt wird und das sich nicht nur an ein christliches Publikum richtet. Viele solcher Inszenierungen finden in Indien statt, wie dieses Beispiel einer katholischen Kirche in Guntur, Andhra Pradesh, zeigt (Abb. 8).

Von Oberammergau nach Mumbai: filmische Aneignungen der Passionserzählung

Auf einer formalen Ebene lässt sich diskutieren, inwiefern solche traditionelle Passionsspiele die Filmproduktionen beeinflussen haben. Es ist aber klar, dass heute Videos kursieren, die direkt während dieser Spiele gefilmt werden – wie man auf Youtube feststellen kann¹⁰ – und dass kommerzielle Produktionen, wie der Malayalam-Film *Jesus* (P.A. Thomas, IN 1973) als eine bearbeitete Aufnahme solcher Spiele erscheint.

8 Vgl. Ashley D’Mello, Christa Purana Still Moves Faithful to Tears, in: <http://time-sofndia.indiatimes.com/city/mumbai/Christa-Purana-still-moves-faithful-to-tears/articleshow/4390141.cms> [10.09.2015].

9 Zu diesem Begriff, vgl. Ernst H. Gombrich, Aby Warburg. An Intellectual Biography, Oxford: Phaidon 1986, 231–232. Siehe auch Peter J. Bränklein, Schreckensbilder der Passion. Einige Gedanken zur religionshistorischen Rekonstruktion von Gewalt, Kolonialismus und Christentum in: Vasilius Makrides / Jörg Rüpke (Hg.), Religionen im Konflikt, Münster: Aschendorff 2004, 45–60.

10 Zum Beispiel: <https://www.youtube.com/watch?v=e4HHmK7yUeo> [10.11.2015].

Auf der diegetischen Ebene, gehören solche Jesusfilme eindeutig dem Genre der «mythologischen Filme» an, vielleicht das älteste Genre in der indischen Kinoindustrie. Schon 1913 hat Dadasaheb Phalke (1870–1944) seinen Langspielfilm *Raja Harishchandra* gedreht – ein Werk, das wahrscheinlich auf einer französischen filmischen Darstellung des Lebens von Jesus beruht.¹¹ Phalkes Werk hatte natürlich nationalistische Untertöne: nicht der Prophet der Kolonialisten, sondern eine Figur der eigenen Mythologie – der König Harishchandra vom Mahābhārata – wurde zum Held erkoren. In der weiteren Entwicklung des «mythologischen Genres», hat die Passionserzählung nochmals eine spezielle Rolle gespielt. Sie hat einen weiteren einflussreichen indischen Regisseur inspiriert, nämlich Himanshu Rai (1892–1940), der später, 1934, mit Niranjan Pal (1889–1959) die Bombay Talkies (ein berühmtes und erfolgreiches Filmstudio in Mumbai) gegründet hat. Anlässlich eines Aufenthalts in Europa, erfuhr Himanshu Rai von den berühmten Passionsspielen in Oberammergau.¹² Vom Schauspiel beeindruckt, entschloss er sich dann mit Niranjan Pal, eine Reihe von Filmen über Propheten der Religionen zu drehen.¹³ Das erste Projekt *PREM SANYAS / THE LIGHT OF ASIA* (DIE LEUCHE ASIENS, Niranjan Pal / Himanshu Rai / Franz Osten, DE/IN 1925) handelte vom Leben des Buddhas Shakyamuni und der nachfolgende Film sollte sich mit der Passion Jesu beschäftigen, wurde aber nie konkretisiert. Wie der König Harishchandra und Jesus, wird auch der Buddha in Bezug zum Akt der Selbstopferung eingeführt. Dies hatte im Kontext der 1920er-Jahre wiederum eine starke politische Relevanz, aufgrund des Zusammenhangs mit zeitgenössischen Diskursen über den passiven Widerstand und den Kampf gegen die Unberührbarkeit.¹⁴ Man verfolgte mit diesen Produktionen aber

11 Vgl. Rachel Dwyer, *Filming the Gods: Religion and Indian Cinema*, London 2006, 22.

12 Zu den Passionsspielen von Oberammergau als «Vorlage für die klassischen Jesusfilme bis in die 1960er-Jahre», Thomas Langkau, *Filmstar Jesus Christus*. Die neuesten Jesus-Filme als Herausforderung für die Theologie und Religionspädagogik, München: LIT 2007, 88.

13 Manjapra, *Age of Entanglement*, 2014, 260–261. Der Hinweis, dass Rabindranath Tagore (der als Lehrer von Himanshu Rai gewirkt hatte) sich das Oberammergau Spiel anlässlich seiner Reise von 1921 in Deutschland angeschaut hätte, scheint nicht genau zu sein, da das Spiel in 1922 stattfand, wenn Tagore schon zurück in Indien war. Er besuchte jedoch das spätere Spiel von 1930 und hat in Folge einen Entwurf eines Drehbuchs (auf Englisch) verfasst (*The Child*), der nie als Film konkretisiert wurde, sondern in ein Gedicht umgesetzt wurde: Rabindranath Tagore, *Shishu Tirtha* in: Sisir Kumar Das (Hg.), *The English Writings of Rabindranath Tagore*. Volume 1, Poems, New Delhi: Sahitya Akademi 1994, 479–486 und 618.

14 Zur Benutzung der Figur Jesu in diesem Zusammenhang, Schouten, *Jesus as Guru*, 2008, 131–158.

auch das Ziel, ein breiteres indisches und europäisches Publikum mit kulturübergreifenden Themen zu erreichen, auf dass sich indische Filme in dem sich entwickelnden, globalen Filmmarkt erfolgreich positionieren könnten.¹⁵ Hier lässt sich die verflochtene Geschichte der indischen Kinoindustrie sehr gut beobachten.

Die spätere Entwicklung von «Talkies» (in den 1930er-Jahren) führte zu erheblichen Konsequenzen für die indische Filmindustrie: unter anderem entwickelten sich regionale filmische Traditionen in den jeweiligen Sprachen: Kannada, Malayalam, Tamil, Telugu und weitere. Dies hatte zur Folge, dass von dieser Zeit an Filme – inklusive Jesusfilme – die in diesen lokalen Sprachen gedreht wurden, oft regionale politische Interessen verfolgten und verteidigten.

SHANTI SANDESHAM im Kontext: Politik, Religion und Ästhetik

Wir kommen jetzt zum Film SHANTI SANDESHAM. Wie RAJA HARISHCHANDRA und PREM SANJAS gehört der Film eindeutig zum mythologischen Genre.¹⁶ Er stammt aber von der regionalen Telugu-Filmindustrie, die in Hyderabad ansässig ist, dem sogenannten Tollywood.

Jesus als Chefminister?

Noch spezifischer ist der Film SHANTI SANDESHAM das Produkt eines Studios in Hyderabad, das dem Hauptdarsteller des Films gehört. Dieser Schauspieler, Krishna Chattamaneni (auch unter dem Künsternamen *Superstar Krishna* bekannt), hat in mehr als 350 Filmen gespielt. Die Initiative, einen solchen Film zu drehen, kam wahrscheinlich sogar von ihm. Er hatte die Absicht, die Rolle von Jesus dazu zu benutzen, seine Rückkehr als Filmstar – nach zehn Jahren ohne bedeutenden Erfolg – anzukündigen.¹⁷ Während es durchaus üblich ist, dass erfolgreiche indische Schauspieler eine fast göttliche Dimension erreichen, so lässt sich hier die andere Seite der Interaktion beobachten: Eine bedeutende Rolle kann dauerhafte Konsequenzen für die Karriere eines Schauspielers mit sich

bringen.¹⁸ Das zeigt sich auch in der politischen Dimension südindischer Filme, die wir auch im Fall von SHANTI SANDESHAM berücksichtigen.

Im südindischen Kontext gehen Politik und Film oft Hand in Hand. Die gegenwärtige Chefministerin von Tamil Nadu (Jayalalitha Jayaram) ist eine ehemalige Schauspielerin. Und im Kontext von Andhra Pradesh, sei auf den Schauspieler Nandamuri Taraka Ramarao (1923–1996) hingewiesen, der mythologische Helden in Filmen gespielt hatte (unter anderem Krishna)¹⁹ und seine filmische Repräsentation eines *avatāra* für die Wahlkampagne durchaus benutzte (Abb. 9). Mit seiner Telugu Desam Partei, die sich als Opposition gegen die Kongress-Partei entwickelt hat, wurde er dann Chefminister von Andhra Pradesh und behielt dieses Amt mehr als zehn Jahre bis zum September 1995.²⁰

Auch wenn der Schauspieler Krishna Chattamaneni selbst keine politischen Absichten mehr hatte (nach einer kurzen Karriere in der Kongress-Partei), so scheint es, dass SHANTI SANDESHAM ein nicht völlig unpolitisches Werk ist. Es gibt tatsächlich mehrere Hinweise, die für eine politische Interpretation des Films sprechen. Faktisch hatte der Film seine Uraufführung gleichzeitig mit dem Beginn der Amtszeit des Politikers Veduguri Rajasekar Reddy (YSR, 1949–2009) als Chefminister von Andhra Pradesh im Juli 2004. YSR war ein anglikanischer Christ, Mitglied der Kongress-Partei und Chefminister von 2004 bis 2009. Auf einem Internetforum haben mehrere Teilnehmer dem Film vorgeworfen, dass er von staatlichen Steuern befreit



9 Nandamuri Taraka Ramarao als Krishna in *Mava Bazaar* (Kadri V. Reddy, IN 1957)

¹⁸ Vgl. Dwyer, *Filming the Gods*, 2006, 41: «Stars as gods, gods as stars».

¹⁹ In *Mava Bazaar* (Kadri V. Reddy, IN 1957).

²⁰ Vgl. Dwight H. Friesen, *Showing Compassion and Suggesting Peace in Karunamayudu. An Indian Jesus Film*, *Studies in World Christianity* 14, 2, 2007, 129 und Sara Dickey, *The Politics of Adulation: Cinema and the Production of Politicians in South India*, *The Journal of Asian Studies* 52, 2, 1993, 340–372.

¹⁵ Vgl. Manjapra, *Age of Entanglement*, 2014, 260.

¹⁶ Zum filmischen mythologischen Genre in Andhra Pradesh, vgl. Dwyer, *Filming the Gods*, 2006, 51–52.

¹⁷ Vgl. Freek Bakker, *The Challenge of the Silver Screen. An Analysis of the Cinematic Portraits of Jesus, Rama, Buddha, and Muhammad*, Leiden: Brill 2009, 224.



10 SHANTI SANDESHAM (00:23:17)

worden sei, ein Vorteil, der auf eine bestimmte staatliche Bevorzugung hinweise.²¹ Außerdem beschreibt sich der Regisseur P. Chandrasekhar Reddy selbst als einen Freund von YSR und hat kürzlich einen Film über dessen Leben gedreht.²² In diesem Zusammenhang scheint erwähnenswert, dass man im Vorspann den Namen von Avvaru Mallikarjuna lesen kann, einem Mitarbeiter von YSR, der sich für eine Gruppierung der Kongress-Partei, die Andhra Pradesh Backward Caste Maha Sabha, eingesetzt hat. Er hat dort die Interessen der unteren Kasten verteidigt – Sozialschichten aus denen viele Andhra Pradesh Christen stammen.²³

Es gibt dementsprechend zahlreiche Elemente in der filmischen Darstellung, die sich in diese Richtung interpretieren lassen. Die Figur eines exemplarischen, christlichen Helden, der die Welt rettet und gegen Gewalt kämpft, passt natürlich sehr gut zum Bild, das YSR von sich selbst verbreiten wollte: das Bild eines Politikers, der gegen Kommunalismus und Korruption kämpft und der sich gegen die Spaltung von Andhra Pradesh engagiert hat. Im Film wird Jesus zunächst als Leader einer christlichen Gruppierung dargestellt, wie das Kreuz in einer Szene verdeutlicht: das ist

21 Bewarsetalk:Secularism!,in:http://www.bewarsetalk.net/BTArchives/messages/15434/3800.html [11.11.2015]

22 JAGANNAYAKUDU (P.Chandrasekhar Reddy, IN 2014). Dazu: Now, Film on YSR's Family, in: <https://www.pressreader.com/india/deccan-chronicle/20130817/281771331837170> [11.11.2015]: «YSR was my friend for three decades but we'll try to be as objective as possible.»

23 Missionsstrategien in Andhra Pradesh zielten hauptsächlich auf die unteren Schichten der Bevölkerung ab, vgl. Geoffrey A. Oddie, Christian Conversion among Non-Brahmins in Andhra Pradesh, with Special Reference to Anglican Missions and the Dornakal Diocese c. 1900–1936, in: Geoffrey A. Oddie (Hg.), Religion in South Asia, London: Curzon Press 1977.

selbstverständlich ein grober Anachronismus, aber es stellt auch eine Möglichkeit dar, eine Identifizierung mit zeitgenössischen Figuren anzuregen (Abb. 10).

Wichtiger aber ist der soziale und bisweilen polemische Inhalt der Aussagen von Jesus: Der Film unterstützt eindeutig eine kritische Sichtweise auf das Kastensystem. Das sieht man klar in einer Szene, in der Jesus kommt, «um alle Probleme zu lösen» und als ein Anti-Kasten-Reformer dargestellt wird: ein Reformier, der zum Beispiel die Reinheitsgebote der hohen Kasten (die mit den jüdischen Hohepriestern identifiziert werden) heftig kritisiert (00:34:25). Für die soziale Gerechtigkeit opfert Jesus sich gar selbst und gilt deswegen als ein Prototyp des gerechten Herrschers – genau wie Phalkes RAJA HARISCHCHANDRA.

Es ist jedoch bemerkenswert, dass der Film trotz der politischen Unterstützung kein großer Erfolg war: Er wird auf Fachwebseiten sogar als «Flop» aufgeführt.²⁴ Diesen Misserfolg kann man vielleicht folgendermaßen erklären: Auf der einen Seite gab es schon einen anderen und in christlichen Kreisen sehr beliebten Telugu-Jesusfilm (KARUNAMAYUDU, MENSCH VOLL ERBARMEN, Vijaya Chander, IN 1978),²⁵ auf der anderen Seite ist es wahrscheinlich, dass der Film als christliche Propaganda empfunden wurde.

Jesus als Missionar

Dieser letzte Vorwurf ist nicht völlig unbegründet und im Vorspann lernen wir, dass SHANTI SANDESHAM von der Gospel Mission of India in Guntur gefördert wurde. In den späten 1980er-Jahren gegründet, wird diese Gesellschaft von Dr. Chandra und Lela Bose geführt und treibt evangelikal geprägte Kirchenarbeit und pädagogische Aktivitäten.²⁶ Eine weitere Person, die im Vorspann von SHANTI SANDESHAM erwähnt wird, ist Scott Alan Norling, der amerikanischer Pfarrer einer Pfingstgemeinde, der mit der gleichen Gospel Mission of India verbunden ist. In diesem Sinne ist SHANTI SANDESHAM relativ originell, da der Film nicht aus katholischen Kreisen stammt, sondern mit der Unterstützung von evangelikalen Gruppierungen entwickelt wurde. Diese Absicht wird in der Figur von Jesus selbst sicht-

24 Vgl. <http://www.idlebrain.com/news/2000march20/2004retrospect-movie.html> [11.11.2015].

25 Zu diesem Film, Freek L. Bakker, SHANTI SANDESHAM, a New Jesus Film Produced in India, Exchange 36, 2007, 430–444 und Dwight Frisen, How Karunamayudu (1978) Became an Evangelistic Tool. Implications for Understanding Evangelicals and Media, Exchange 41.2, 2012, 120–143.

26 Vgl. http://beheibiblecollege.edu.in/BBC/?page_id=80 [11.11.2015].



11 SHANTI SANDESHAM,
Bergpredigt, 00:42:46

bar, der nach dem Vorbild des Missionars, der gekommen ist, um die «alte Religion» zu reformieren, dargestellt wird: «Ich bin gekommen, um Ihren Geist von falschen Überzeugungen und der alten Religion zu reinigen» (Abb. 11).²⁷

Die gleiche Absicht wird auch in der Darstellung von Nikodemus und Josef von Arimathäa deutlich: Auf eine höchst pädagogische Weise erklären die beiden Figuren die echte und tiefe Bedeutung von Jesus' Taten – zum Beispiel der Passionsszene – für jene Personen, die mit der Geschichte nicht gut vertraut sind.

Doch der Film bezieht auch viele Inspirationen aus anderen Jesus-Filmen wie KARUNAMAYUDU oder dem Malayalam-Film Jesus, bei denen es sich nicht um rein evangelikale Produktionen handelt.²⁸ Auch wenn die Produktion von einer Gruppierung mit missionarischem Zweck unterstützt wurde, ist das Ergebnis weit von einer evangelikalen und wörtlichen Darstellung von Jesus' Leben entfernt. Wahrscheinlich aus diesem Grund haben sich Scott Norling und die Gospel Mission of India vom Endprodukt distanziert.²⁹ Zahlreiche Elemente bezeugen in der Tat die Anpassung an lokale religiöse und diegetische Formen, genau wie im Fall des *Kristapurāna*.

27 Für weitere Beispiele aus weiteren Filmen, siehe Freek L. Bakker, *The Image of Jesus Christ in the Jesus Films Used in Missionary Work*, Exchange 33, 4, 2004, 310–333.

28 Auch wenn die Projektionsrechte von einer in Indien tätigen amerikanischen evangelikalen Gesellschaft gekauft wurden (Dayspring International), wurde der Film ursprünglich mit keiner missionarischen Absicht produziert.

29 Vgl. Bakker, SHANTI SANDESHAM, 2007, 41. Zum Pfingst-Evangelikalismus in Süden und der moralischen Ambivalenz gegenüber modernen Medien in evangelikalen Kreisen, siehe Michael Bergunder, *The South Indian Pentecostal Movement in the Twentieth Century*, Grand Rapids: Erdmans 2008, 189: «In spite of the fact that the cinema represents by far the most popular leisure activity, it is not highly regarded from the moral point of view in conservative Hindu circles: in established Protestant churches an inquiry showed that over two-thirds held that going to the cinema was a sin.»

12 SHANTI SANDESHAM,
02:08:50



Jesus als Bhakta

Auf dem DVD Cover liest man, dass «der Film alles über Geburt [und Leben] von dem allmächtigen [sic!] Jesus Christus erzählt, mit wunderbaren Mirakeln in einer großartigen emotionalen Stimmung.»³⁰ Der Film bleibt diesem Versprechen treu und tatsächlich bilden Wunder und Emotion dessen Schwerpunkt. Dazu wird der ästhetische Wortschatz der südindischen *bhakti*-Traditionen benutzt und die Figur Jesus' erscheint als ein perfekter *bhakta*.

Zudem ist hier die Musik zu erwähnen: eine Art von *bhajans*, die von einem berühmten Musiker, Vandemataram Srinivas, der auch für die kommunistische Partei gewirkt hat, stammen.³¹ Zusammen mit der Musik entwickelt die bildhafte Inszenierung ein machtvolleres und emotionales Ambiente – insbesondere in Bezug auf die Darstellung des Leidens und des Gesichts von Jesus.³² Die Kreuzigungsszene in SHANTI SANDESHAM (sowie in KARUNAMAYUDU) geht über die biblische Diegese weit hinaus, indem das Annageln von Jesus ans Kreuz in einer höchst detaillierten Weise gezeigt wird, Glied für Glied, Nagel für Nagel (Abb. 12).

Dadurch wird beim Zuschauenden zweifellos Mitleid evoziert, genau wie im *Kristapurāna* mit der narrativen Amplifikation jedes einzelnen Elements von Jesus' Kreuzigung.³³

30 SHANTI SANDESHAM, DVD Cover (Movie Time Video).

31 Vgl. Bakker, SHANTI SANDESHAM, 2007, 62.

32 Vgl. Friesen, *Showing Compassion and Suggesting Peace in Karunamayudu*, 2007, 138 und Ravi Vasudevan, *Devotional Transformation. Miracles, Mechanical Artifice, and Spectatorship in Indian Cinema*, *Postscripts* 1, 2/3, 2005, 237–239.

33 *Kristapurāna* 48/49, übersetzt durch Nelson Falcao, Bengaluru 2012, 1331–1332: «By that the flesh, veins and joints, all broke. Blood spurted up forcefully. It was exceedingly painful. Jesus cried in agony. 14 Our Lady heard the sound of hammering. Pain shot up in her heart. With each strike, agony increased in her heart and soul. 15 Her face became like the clouds in the rainy season. Sobs of sorrow burst forth for her Son. She was sunk in the sea of sorrow. 16 They nailed one palm to the cross. They brought another nail and pierced the second palm and nailed. The agonizing pain doubled. 17 Then taking another long nail, two soldiers came forth. Putting



13 SHANTI SANDESHAM,
00:21:01

Darśan, also der visuelle Kontakt, ist für den Aufbau dieser Stimmung extrem wichtig: nicht nur der Blick Jesus' auf die Leute und die Umwelt, sondern auch umgekehrt, der Blick von den Leuten und der Umwelt auf Jesus.³⁴ Sogar Steine schmelzen und verneigen sich, nachdem sie sich das Opfer (Telugu *tyāgam*, «Hingabe») von Jesus angeschaut haben und auch der Ozean reagiert auf seinen Tod: Die Natur steht in Interaktion mit der Welt der Menschen und nimmt aktiv an dieser Stimmung teil. Das entspricht einem Topos der südindischen *bhakti*-Traditionen, der die personale und sensorische (besonders visuelle und auditive) Beziehung zur Gottheit als wesentlich betrachtet.³⁵ Diese Elemente geben dem Film seine ästhetische und emotionale Kraft.

Anzulegen sind zudem die Wunder, die Jesus getätigt hat sowie seine übermenschlichen Kräfte, denen im Film ein besonderes Augenmerk geschenkt wird. In der Szene der Hochzeit zu Kana wird das Weinmirakel als die einzige Möglichkeit dargestellt, die Ehre eines ganzen Dorfes zu retten. Um das Wunder zu vollziehen, benutzt Jesus seine Augen, was abermals auf die Dimension des *darśan* anspielt (Abb. 13).

Ein weiteres Beispiel für die Adaption ästhetischer und philosophischer Traditionen aus (Süd-)Indien stellen die Darstellung der Wiederauferstehung und der Himmelfahrt dar: Das sieht man am Ende von SHANTI SANDESHAM

foot upon foot, one held him tightly stretched. 18 The second hammered the nail, both his feet were joined to the cross. How painful it must have been, Jesus alone knows that. 19 In this way, the hands and feet of the merciful Son of God were nailed to the cross. The cross was all smeared in blood and the blood was soaked in the ground.» Dieses ist mit dem Lapidarstil der Evangelien zu vergleichen (Mt 27,35, Mk 15,27, Lk 23,23 und Joh 19,18).

34 Der erste Gesang des Films (SHANTI SANDESHAM, 00:24:45–00:26:46) folgt umgehend die Heilung des blinden Mannes und befasst sich mit dem Thema Augenlicht. Zum *darśan* im indischen filmischen Kontext, siehe Lutgendorf, *Is There an Indian Way of Filmmaking?*, 2006, 231–234.

35 Zu diesen Motiven in den südindischen *bhakti*-Traditionen, siehe Friedhelm Hardy, *Viraha-Bhakti: The Early History of Krishna Devotion in South India*, Oxford: Oxford University Press 2001, 466–468.



14 SHANTI SANDESHAM, 02:19:40

und noch klarer im Malayalam-Film *Jesus*³⁶, wo ein raketengleicher Jesus in den Kosmos aufsteigt (Abb. 14) – eine Darstellung die auf die übliche kosmische Dimension von Krishna anspielen mag sowie auf das Ende von Cecilie B. DeMilles Film *KING OF KINGS* (KÖNIG DER KÖNIGE, US 1927).

Ein Student einer evangelisch-theologischen Hochschule in Bangalore (dem United Theological College) hat seine Masterarbeit den Jesusfilmen gewidmet und sich sehr kritisch gegenüber diesen Tendenzen ausgedrückt. Er kritisiert die Darstellung von Jesus als ein *avatāra*, weil «Jesus als Mensch völlig vergessen wird und [...] wie ein seltsames himmlisches Wesen, das auf der Erde läuft, aussieht.»³⁷ Er bedauert, dass «die Kirche selbst zu einem grossen Teil für ein solch falsches Bild [sic!] von Christus verantwortlich sei, durch eine Betonung der göttlichen Seite Jesu.»³⁸ Das sei auch ein Zeichen der begrenzten Kontrolle durch die christlichen Kreise während der Filmproduktion, besonders wenn auf ein breites Publikum, wie das von Tollywood gezielt wird.³⁹

Tatsächlich waren längst nicht alle Produktionen so vorsichtig wie Pater Stephens mit seiner Adaption der Jesusgeschichte und so zeigt sich gerade an SHANTI SANDESHAM, dass das Narrativ entsprechend dem anvisierten Publikum überarbeitet werden kann.

36 Im Malayalam-Film *Jesus* gibt es sogar eine verwirrende Verwechslung zwischen der Wiederauferstehung und der Himmelfahrt.

37 J. Isaac Moon, *Image of Christ and Christians in Tamil Cinema*, Bangalore 1976, 16.

38 Moon, *Image of Christ*, 1976, 16.

39 Moon, *Image of Christ*, 1976, 14: «Tamil film producers, directors and story writers are mostly non-Christians. Only a handful of Christians have involved themselves in this field.»

Zum Schluss: SHANTI SANDESHAM als Produkt einer globalen Religionsgeschichte

SHANTI SANDESHAM ist ein ausgezeichnetes Beispiel für eine Religionsgeschichte die sich mit der Zirkulation von Medien auf globaler Ebene beschäftigt.⁴⁰ Der Film kann nicht auf eine «indische» Darstellung der Passionserzählung reduziert werden. Er ist auch kein reines Produkt evangelikaler Gruppierungen. Eher soll man ihn in der Kontinuität und im Hinblick auf eine «verflochtene» Religionsgeschichte betrachten.

Erstens gibt es die Darstellung der Passionsgeschichte als ein Purāna und die Übernahme in lokale «Erzähltraditionen» wie im *Kristapurāna*. Elaborierte Strategien der kulturellen Übersetzung zwischen Christentum und lokalem Vaischnavismus wurden schon auf dieser Ebene entwickelt und Begriffe wie «Religion», «Opfer», «Leid» oder «Sünde» wurden neu im lokalen Kontext gedeutet.

Zweitens sind Produkte von solchen Darstellungen eigenständige Traditionen geworden, mehr oder weniger nahe an den ursprünglichen (missionarischen) Absichten. Sehr oft sind sie eine Basis für theatralische oder musikalische Inszenierungen geworden und ziehen ein breites, auch nicht-christliches Publikum an. Mit seiner emotionalen Kraft hat die Passionserzählung hier ein besonders fertiles Feld gefunden.

Drittens hat sich die Kinoindustrie viele Inszenierungsstrategien von vor- oder extra-filmischen Performanzen ausgeliehen und viele Ausdrücke aus den südindischen *bhakti*-Traditionen wurden in die filmischen Inszenierungen übernommen. Europäische Vorlagen – wie die Passionsspiele in Oberammergau – haben ebenfalls einen großen Einfluss auf indische Regisseure ausgeübt.

Schließlich sind indische filmische Passionserzählungen mit Themen wie Selbstopfer, Gewaltlosigkeit oder sozialer Egalität in Resonanz getreten. Wenn in einer Vernakularsprache gedreht, wurden sie zusätzlich mit regionalen politischen und religiösen Interessen ausgestattet – mit dem

40 Für eine theoretische Skizze wie diese globale Religionsgeschichte aussehen kann, siehe Michael Bergunder, *Was ist Religion? Kulturwissenschaftliche Überlegungen zum Gegenstand der Religionswissenschaft*, Zeitschrift für Religionswissenschaft 19, 1/2, 2011, 54: «Mit den Erkenntnissen von Globalgeschichte, Orientalismuskritik und Postkolonialismus kann davon ausgegangen werden, dass sich der heutige globale Gebrauch von «Religion» mit einiger Plausibilität ins frühe 20. und späte 19. Jahrhundert zurückverfolgen lässt. Dabei gibt es sowohl Kontinuität und Diskontinuität als auch eine allgemeine gegenseitige Verflechtung.» Wie aber in unserem Beispiel deutlich gemacht, sind solche Prozesse sicher nicht spezifisch zum 19. und 20. Jahrhundert und sollen eher in der *longue durée* nachvollzogen werden.

Risiko, einen Teil des Publikums, der sich mit diesen Interessen nicht identifizieren kann, zu befremden.

Das alles lässt sich in indischen Jesusfilmen wie SHANTI SANDESHAM deutlich erkennen: die interkulturelle theologische Übersetzung, die Beziehung zu populären Spielen und performativen Handlungen, die Prozesse von lokalen Aneignungen – besonders auf der ästhetischen Ebene – und natürlich auch die sozio-politischen Untertöne. Die filmische Figur von Jesus und die Passionsgeschichte sind deshalb nicht nur ein Ort des interkulturellen Zusammentreffens, sondern auch ein Ort wo verschiedene Interessen und verschiedene Publika aufeinandertreffen können.