Existenzialtheologische Gegenwartskonstellationen von „Dead Man Walking“

Dr. Achim Hofmann (Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt a.M.)

Abstract

Im Mittelpunkt dieses Aufsatzes stehen ästhetische und Apparat-abhängige Analysen zum US-amerikanischen Spielfilm „Dead Man Walking“ (Tim Robbins, 1995), die fruchtbar auf systematisch-exegetische Überlegungen zum Johannesevangelium des evangelischen Theologen Rudolf Bultmann (1884-1976) bezogen werden. Das zentrale Ergebnis wird sein, dass der analysierte Film weniger Möglichkeiten von Vergebung darstellt, sondern vielmehr die Vergebungsbedürftigkeit seines Publikums betont.

Der Kampf ist zu Ende, Matthew Poncelet ist tot. Der Mörder und Vergewaltiger wurde hingerichtet. Wir sehen, wie sich zum Todeszeitpunkt leicht seine Augenlider öffnen. Der durchgängig zu hörende Signalton des EKG vervollständigt unsere audio-visuelle Wahrnehmung. Ein Klagelied ist zu hören. Unmissverständlich wird klar: Die Geschichte neigt sich dem Ende entgegen, der Film „Dead Man Walking“ steht kurz vor seinem Abschluss. Eigentlich müsste sich ein Gefühl des, wenn schon nicht glücklichen dann doch des geglückten Abschlusses einstellen. Nichts davon tritt ein. Poncelets Tod erscheint uns irritierenderweise ungerecht. Obwohl wir in etlichen Rückblenden und in den Aussagen der Opferfamilien von seinen schrecklichen Taten, die er gemeinsam mit einem weiteren Mann begangen hat, erfahren haben, hat uns sein Tod keine wirkliche Genugtuung verschafft. Dass sich das Siegesgefühl über das Böse nicht einstellt, dafür war maßgeblich eine Person verantwortlich: Die Ordensschwester Helen Prejean. Sie war die seelsorgerliche Begleitung von Poncelet in den Tagen vor seiner Hinrichtung. Die Gesprächsszenen zwischen Poncelet und Prejean bilden das Herz des Films. Sie sorgen dafür, dass sich nie ein Gefühl der Eindeutigkeit einstellt.

Dieser Aufsatz soll zweierlei herausstellen: Zum einen sollen die theologisch relevanten Schlüsselmomente des Films – als ästhetische Darstellungen von Nähe und Intensität – beschrieben werden, und zum anderen soll ihre existenzialtheologische Bedeutung für den Einzelnen dargelegt werden. Am Ende steht die These, dass der Film weniger von Vergebung als vielmehr von der Bedürftigkeit nach derselben handelt.

Zunächst nähern wir uns mit einigen Bemerkungen, besonders zu seiner Entstehung, dem Film.

1. Bemerkungen zur Entstehung sowie zur Story des Films

Der Kinofilm „Dead Man Walking“ aus dem Jahr 1995 basiert auf dem gleichnamigen Buch der Ordensschwester Helen Prejean. In diesem verarbeitete sie ihre Erfahrungen mit zwei zum Tode verurteilten Insassen, die sie Mitte der 1980er Jahre machte. Während dieser Zeit wurde sie zu einer erbitterten Gegnerin der Todesstrafe – ein Engagement, das bis heute anhält. Der US-amerikanische Schauspieler und Regisseur Tim Robbins adaptierte das Buch – nachdem seine damalige Lebensgefährtin und spätere Hauptdarstellerin Susan Sarandon ihm dieses empfohlen hatte – und legte das fertige Drehbuch den großen Hollywood-Studios vor. Nach Robbins‘ Angaben wurde es von allen abgelehnt – was, nach Robbins, vor allem an dem kontroversen Thema und seiner geplanten filmischen Darstellung lag. Denn die Story passt in keine dramaturgische Hollywood-Formel: Prejean kämpft weder erfolgreich für Poncelets Unschuld, verliebt sich nicht in ihn oder hilft ihm bei seinem Ausbruch, noch bekehrt sie ihn zu Jesus[1]. Stattdessen, so der US-amerikanische Filmkritiker Roger Ebert, „Sister Helen experiences all of

[1] Vgl. Ebert, Roger, Dead Man Walking, online in: https://www.rogerebert.com/reviews/dead-man-walking-1996 [28.12.2024].

the complexities, contradictions and hard truths of the situation, and we share them.“ [2] Von Beginn an wollte Susan Sarandon die Rolle der Ordensschwester übernehmen, für die sie schließlich im Jahr 1996 mit dem Oscar ausgezeichnet wurde. Die für ihre politischen und gesellschaftskritischen Äußerungen umstrittene Schauspielerin führte etliche Gespräche mit der Ordensschwester Helen Prejean. Schließlich wurde als Sarandons Gegenüber Sean Penn in der Rolle des verurteilten Mörders und Vergewaltigers Matthew Poncelet besetzt.

Der Film beginnt mit Poncelets Brief an Prejean, in dem er diese um Unterstützung bittet. Anschließend besucht die Schwester den Gefangenen im Todestrakt. Während mehrerer Treffen bauen die beiden ein interessantes Verhältnis zueinander auf: Zunächst steht Poncelets Bitte im Vordergrund, die juristischen Schritte zur Verhinderung seiner Hinrichtung zu gehen, wofür er Prejean benötigt. Dieser Bitte kommt sie nach – auch im Buch füllen die unterschiedlichen juristischen Vorgänge viele Seiten. In diesem Vortrag soll es jedoch nicht um eine gesellschaftspolitische oder moraltheologische Auseinandersetzung mit der Todesstrafe im Allgemeinen gehen. Vielmehr interessieren mich die Gespräche zwischen den beiden Hauptcharakteren, die von Robbins „mit unendlich geduldiger Unerbittlichkeit in ein Hochspannungs-Psychodrama“[3], so der SPIEGEL, getrieben werden. Sie ermöglichen uns, die Ambivalenz menschlichen Urteilens und persönlicher Fehlbarkeit zu verstehen.

Wir lernen auch die Seite der Opfer kennen: Während der Anhörung der Begnadigungskommission spricht Prejean mit dem Vater des ermordeten jungen Mannes, später trifft sie auch die Eltern des weiblichen Opfers. Auch diese Gespräche zeigen uns das erfahrene Leid und den Schmerz der „anderen Seite“. Vielen mag Prejeans Verhalten naiv vorkommen – jedoch ist es genau diese vorurteilsfreie Haltung, durch die die Gespräche einen radikal ehrlichen Grundton erhalten. Die Ordensschwester konfrontiert den verurteilten Mörder und Vergewaltiger mit seinen Taten, ohne dessen Würde zu verletzen. Am Ende sind all die Versuche, ihn vor seiner Hinrichtung doch noch zu retten, erfolglos – Prejean muss gemeinsam mit den Opferfamilien seine Ermordung mitansehen.

Ausschlaggebend für meine theologische Interpretation des Films ist – wie bereits angedeutet – die ästhetische Inszenierung der Gesprächsszenen, die nun im Mittelpunkt steht.

2. Filmästhetische Beschreibung: Die Kamera als ein Mittel zur Konfrontation

Insgesamt sehen wir acht Gespräche zwischen Prejean und Poncelet, wobei das letzte mit Poncelets Tod endet. Das für die folgenden Beschreibungen ausschlaggebende ästhetische Mittel ist die Größe der jeweiligen Kameraeinstellungen, wodurch Nähe und Distanz zum filmischen Geschehen gesteuert wird[4]. Die Groß- und Nahaufnahmen – die dominierenden Einstellungsgrößen während der Gesprächsszenen – lassen besonders die mimischen Reaktionen von Prejean und Poncelet erkennen[5]. Selten werden halbnahe oder amerikanische Aufnahmen eingesetzt. Die Gespräche finden meist in unterschiedlichen Räumen statt, wobei der Weg zu ihnen nicht gezeigt wird und ein Establishing-Shot meist ausbleibt. Die dementsprechende Orientierungslosigkeit lenkt jedoch die Aufmerksamkeit des Publikums auf das Gespräch der beiden – es ist letztlich egal, in welchem Raum sie sitzen und miteinander sprechen. Vielmehr geht es um die meist sich zugewandten Gesichter und vor allem um das, was

[2] Ebd.
[3] Autor unbekannt, Du sollst nicht töten, in: Der Spiegel 14 (1996), online in: https://www.spiegel.de/kultur/du-sollst-nicht-toeten-a-2a40243d-0002-0001-0000-000008907400?context=issue [28.12.2024].
[4] Vgl. Mikos, Lothar, Film- und Fernsehanalyse; 3. Auflage Konstanz/München 2015, S. 184.
[5] Vgl. ebd., S. 187.

sie noch trennt. Diese Trennung ist abhängig vom jeweiligen Raum – manchmal ist es ein engmaschiges Gitter, wodurch wir die beiden erblicken, manchmal eine Glasscheibe oder es sind – in der letzten Gesprächsszene vor der Hinrichtung – dicke Gitterstäbe. Die Materialität dieser Trennungen lenkt also – neben den Einstellungsgrößen – die Nähe und Distanz zu den Charakteren. Die Blicke der beiden treffen nie die voyeuristischen Blicke des Publikums, wodurch eine direkte Adressierung verhindert wird. Zu einem Großteil wird – im konventionellen Schuss-Gegenschuss-Verfahren – über die jeweilige Schulter das Gegenüber gefilmt. Es ist also zu jeder Zeit klar, wo sich die beiden Gesprächspartner – häufig sich gegenübersitzend – im Raum befinden.

Von den insgesamt acht wenden wir uns besonders drei Gesprächsszenen zu. Sie bilden anschließend die Grundlage für die existenzialtheologische Interpretation.

Abbildung 1: Nahaufnahme von Prejean (10:31)

Zunächst steht das erste Treffen von Prejean und Poncelet im Mittelpunkt meiner Betrachtung. Wir blicken über die Schulter der Ordensschwester und sehen vor allem ein engmaschiges Gitter, wohinter wir nur sehr undeutlich Poncelet erkennen und seine Stimme hören können (Abb. 2). Im Gegensatz dazu erkennen wir Prejeans Gesicht besonders gut (Abb. 1). Wir blicken zwar auch durch dasselbe Gitter auf sie – jedoch fokussiert die Kamera nun nicht das Gitter, sondern ihr Gesicht. Ihr offener Blick und ihre freundliche Art irritieren. Im weiteren Gesprächsverlauf betont die Schwester eine Gemeinsamkeit ihrer Lebenssituationen: „We both live with the poor.“[6] Anschließend sehen wir ihn zum ersten Mal

Abbildung 2: Undeutlicher Blick auf Poncelet (10:43)

Abbildungen 3-6: Ästhetische Gestaltung der Leugnung der Schuld (v.l.n.r.: 11:59, 12:00, 12:02, 12:51)

[6] Robbins, Tim, Dead Man Walking. The Shooting Script, New York 1997, S. 16.

ohne das Gitter und blicken in sein Gesicht: Bart und Haare sind auffallend ordentlich frisiert, seine eisblauen Augen wirken freundlich, sein Mund lächelt vorsichtig – ein Hauch von Sympathie wird ausgetauscht. In dem Moment, als Poncelet die Tat beschreibt, blinzelt Prejean mit ihren Augen, ein grelles Licht scheint sie zu blenden und wir sehen schwarz-weiße, kurze Detailaufnahmen seines Opfers: Ein nackter, dreckiger Körper, der im Wald zurückgelassen wurde (Abb. 3-4). Danach blickt die Kamera wieder auf die beiden – nun liegt jedoch ein grelles, weißes Licht auf dem engmaschigen Gitter und verstellt somit die Sicht in empfindlicher Weise (Abb. 5-6). Die zwischenzeitig aufgekommene Sympathie, die kurz entstandene emotionale Nähe zwischen den beiden wird gebrochen – Prejeans Vorstellung der begangenen Gewalttat verstellt ihren Blick auf ihn und unseren Blick auf die zwei. Neben der ästhetischen Gestaltung steht Poncelets Aussage als Auslöser der emotionalen Distanzierung im Mittelpunkt: Der Mann leugnet seine Beteiligung an der Tat. Diese Weigerung von jeglicher Verantwortungsübernahme wird in den ersten fünf Treffen in unterschiedlichen Variationen wiederholt und verschieden begründet.

Das nächste Treffen, das wir genauer betrachten wollen, ist das siebte, das in der 70. Minute beginnt. Nun trennt sie nur eine Glasscheibe voneinander: Die Kamera fängt beide Gesichter perfekt ein. Einerseits das aufgenommene Gegenüber, andererseits den Gesprächspartner, der in der Spiegelung der Scheibe deutlich zu erkennen ist (Abb. 7-8). Somit sehen wir ohne Verzögerung eine direkte Reaktion auf das Gesagte. Wir verschmelzen fast mit den jeweiligen Blicken. Nachdem religiöse Themen – das Lesen der Bibel oder die Bedeutung von Jesus – in den vergangenen Treffen immer mal wieder angesprochen wurden, führen die beiden hier einen tiefergehenden Dialog über Erlösung und Gnade. Es lohnt sich, sich diesen Ausschnitt im Original anzuschauen.

Abbildung 7: Blick auf Prejean mit Poncelets Spiegelung (70:36)...

Abbildung 8: ... und umgekehrt (71:04)

Nachdem Prejean ihn gefragt hat, ob er die Bibel gelesen hat, antwortet Poncelet: „I tried last night, but reading makes me want to sleep. I’m trying to stay conscious as much as possible. Look, I appreciate all the efforts to save me, but me and God have squared things away. I know Jesus died for us on the cross and will take care of me when I appear before God on judgment day.“[7] Darauf erwidert Prejean: „You know, Matt, redemption isn’t some kind of free ticket admission that you get because Jesus paid the price. You need to participate in your own redemption.“[8] Anschließend empfiehlt sie Poncelet die Lektüre von Kapitel 8 im Johannesevangelium: „You shall know the truth and the truth will make you free.“[9] Exegetische Bemerkungen werden das systematische Interesse an dieser Stelle für die theologische Interpretation des Films erhellen. Als evangelisch-lutherischer Theologe sehe ich bei Prejeans Einwand deutlich die Unterscheidung zwischen billiger und teurer Gnade im Sinne Dietrich Bonhoeffers am Werk[10]: Billige Gnade ist „Gnade als Schleuderware, verschleuderte Vergebung, verschleuderter Trost“, „Gnade ohne Kreuz“[11], wobei

[7] Ebd., S. 99.
[8] Ebd.
[9] Ebd.
[10] Vgl. Bonhoeffer, Dietrich, Nachfolge; 7. Auflage München 2019, S. 29-43.
[11] Ebd., S.30.

vor allem der Sünde und nicht dem Sünder Rechtfertigung zugesprochen wird[12]. Im Gegensatz dazu ist teure Gnade „die Gabe, um die gebeten“ werden muss, die den Sünder in den Mittelpunkt rückt und die in die Nachfolge Christi ruft[13].

Mit ihrem Insistieren endet diese Szene: „Matt, if you do die, as your friend, I want to help you to die with dignity, and you can’t do that, the way I see it, until you own up to the part you played in Walter and Hope’s death.“[14] Das Drehbuch vermerkt daran anschließend: „We HOLD on Matt.“[15] An dieser Stelle wird wieder deutlich, wie kompromisslos uns die Kamera die jeweiligen Gesichter zeigt (Abb. 9). Prejeans Blick ist die ganze Zeit auf Poncelet gerichtet, wogegen er sich immer wieder abwendet. Die Kamera wird von Robbins und seinem Kameramann Roger Deakins als ein Werkzeug zur Konfrontation eingesetzt, woraus die Intensität des Moments erwächst. Mit ihren weit geöffneten Augen spricht sie ihn direkt an, wogegen er ihrem Blick ausweicht, an der Zigarette zieht und der Konfrontation entkommen will.

Abbildung 9: "We HOLD on Matt" (74:31)

Die letzte Szene beginnt kurz vor Poncelets Hinrichtung. Der Verurteilte hat sein letztes Mahl zu sich genommen und sich von seiner Familie telefonisch verabschiedet. Die ganze Zeit war Prejean anwesend. Immer wieder bestand die Schwester während der Gespräche darauf, dass der Verurteilte Verantwortung übernimmt, was nun abschließend geschieht. Daher kann die nun in den Blick genommene Szene als Höhepunkt des Films bezeichnet werden.

Abbildung 10: Prejean nimmt ihm die Beichte ab (96:07)

Wieder ist interessant, was die beiden voneinander trennt: Diesmal sind es dicke Gitterstäbe, durch die die Kamera die jeweiligen Gesichter gut einfangen kann. Wichtig ist, dass zwischen den Stäben keine weitere Trennung mehr besteht. Zum ersten Mal können sich die beiden an diesem letzten Tag direkt ansehen. Poncelet lehnt sich an die Wand an und lässt seinen Kopf hängen, parallel zum Gitter sitzend. Prejean sitzt dagegen direkt am Gitter, ihm mit dem ganzen Körper zugewandt. Nach dem alle Möglichkeiten, doch noch vor der Todesspritze bewahrt zu werden, ausgeschöpft wurden, muss sich Poncelet seinem absehbaren Tod stellen. Zögernd, auf den Boden schauend und mit dünner Stimme, gesteht er Prejean seine Tat: „That boy, Walter…“, „Yeah, What Matt?“, „I killed him.“, „And

Abbildungen 11-12: Poncelet gesteht seine Tat (96:29, 96:35)

[12] Ebd., S. 29.
[13] Ebd., S. 31.
[14] Robbins, Dead Man Walking (s. Anm. 6), S. 99.
[15] Ebd.

Hope?“, „No ma’am.“, „Did you rape her?“, „Yes ma’am.“, „Did you take responsibility for both of their deaths?“, „Yes ma’am.“[16] Wie ein kleiner Junge, der etwas falsch gemacht hat, beendet Poncelet seine Sätze mit „ma’am“. Sein Geständnis wirkt glaubwürdig und wir sehen, wie der ansonsten überaus selbstbewusste und arrogante Mann unter Tränen verletzlich und schwach wirkt (Abb. 11-12). Anschließend erzählt Poncelet, wie er in der Nacht davor für seine Opfer gebetet hat. Das Drehbuch bemerkt dazu: „The silence is heavy. Prejean stands up and puts her hands against the metal screen door, getting as close to him as possible.“[17] Der Tiefe des Moments gewahr, sagt sie ihm: „Oh, Matt, there are spaces of sorrow that only God can touch. You did a terrible thing, Matt, a terrible thing. But you have a dignity now and no one can take that from you. You are a son of God, Matthew Poncelet.“[18] Lächelnd über die letzte Bezeichnung bemerkt er, dass er noch nie Sohn Gottes genannt wurde: „I’ve been called a son-of-a-you-know-what lots of times but never no son of God. I just hope my death gives their parents some relief. I really do.“[19] Kurz danach dankt er Prejean für ihre Liebe. Eine letzte Bitte vor seiner Hinrichtung habe er noch: Die Schwester soll ihm ein Kirchenlied vorsingen. Diese Momente des Trostes beenden die Szene und ihre gemeinsamen Gespräche. So nah kamen wir den beiden bisher nicht: Die Gesichter füllen die Einstellungen fast zur Gänze aus. Jeden Blick und jede Träne sehen wir ganz genau. Diese Großaufnahmen gestalten die Gegenwart, der sich das Publikum während der Rezeption aussetzt. Sie ist das ausschlaggebende Bindeglied zu meiner existenzialtheologischen Interpretation.

3. Von Angesicht zu Angesicht: Die Gegenwart menschlicher Fehlbarkeit[20]

Die Gegenwart, die durch die Großaufnahmen geformt wird, wird neben der genannten Filmästhetik auch durch die Apparate im Kinosaal bestimmt. Beide Bedingungen – die ästhetischen und die Apparat-abhängigen – stehen stets in einem Wirkungszusammenhang. Zwei Apparat-abhängige Bedingungen können herangezogen werden, um die Gegenwart im Kinosaal annäherungsweise beschreiben zu können: Die Unbeweglichkeit des einzelnen Kinobesuchers sowie die Unmöglichkeit der Überprüfung des Dargebotenen. Dabei beziehe ich mich auf den Aufsatz „Das Dispositiv: Metapsychologische Betrachtungen des Realitätseindrucks“ des psychoanalytischen Filmtheoretikers Jean-Louis Baudry.

In diesem Text vergleicht er den Kinosaal mit Platons Höhle aus seinem Höhlengleichnis und diskutiert einige Unterschiede und Gemeinsamkeiten. Auf der Basis von Freuds Theorieentwicklung der Psychoanalyse fragt er, „warum denn der Philosoph [Platon, A.H.] die Existenzweise des Menschen […] mit einer optischen Metapher […] darstellt, die bis in die kleinste Einzelheit das kinematographische Dispositiv ankündigt“ und warum Freud die Anordnung des psychischen Apparates ebenfalls mit einer optischen Metapher wiederzugeben versuchte[21]. Anschließend beschreibt er einige Ähnlichkeiten zwischen Kinosaal und Höhle[22], die als Apparat-abhängige Bedingungen vor allem die Passivität im Kinosaal genauer beschreiben.

---

[16] Ebd., S. 123f.
[17] Ebd., S. 124.
[18] Ebd.
[19] Ebd., S. 125.
[20] Dieser Abschnitt ist eine an den hier untersuchten Film angepasste Version des Kapitels „Apparat-abhängige Bedingungen des existenzialen Filmverstehens“ aus: Hofmann, Achim, Lichtspiele des Seins. Existenzialtheologische Filmhermeneutik, Leipzig 2024, S. 189-193.
[21] Baudry, Jean-Louis: Das Dispositiv: Metapsychologische Betrachtungen des Realitätseindrucks (1975), in: C. Pias (u.a.) (Hrsg.), Kursbuch Medienkultur. Die maßgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard, Stuttgart 1999, S. 381–404, hier: S. 382.
[22] Ebd., S. 385.

Besonders hebt Baudry bei dieser Parallelisierung die *Unbeweglichkeit der Gefangenen-Zuschauer*, wie er das Kinopublikum nennt, hervor, denn in „der Höhle sitzen die Gefangenen-Zuschauer unbeweglich; Gefangene sind sie, weil sie zur Unbeweglichkeit verurteilt sind: Sie werden daran gehindert, sich zu bewegen – durch Zwang oder Lähmung?“[23], fragt Baudry. Diese Apparat-abhängige Bedingung ist integraler Bestandteil der Passivität im Kinosaal, denn das Publikum ist während der Filmvorführung wie an den Sitz gekettet und wird dadurch gezwungen, die in völliger Dunkelheit aufscheinende Filmleinwand zu betrachten. Ebenso wie in Platons Höhle ist es im Kinosaal vollkommen finster. Die Folge ist, dass der Mensch kaum eine andere Wahl hat, als auf die Filmleinwand zu blicken und es ihm somit erschwert wird, sich aus der Rezeptionssituation zu entfernen. Die Aktivität des Kinopublikums wird unterdrückt, die Passivität wird verstärkt.

Die Unbeweglichkeit des Kinopublikums hat Auswirkungen auf den Realitätseindruck des jeweiligen Zuschauers. Baudry schreibt, gerade sie sei es, die eine Realitätsprüfung des Dargebotenen anfänglich aussetze, „die ihren Irrtum beschönigt und sie tatsächlich dazu bringt, das Stellvertretende für real zu halten, vielleicht [deren] Vorstellung, [deren] Projektion auf den Bildschirm, den die vor ihnen liegende Wand der Höhle darbietet und von dem sie den Blick nicht lösen [...] können.“[24] Diese anfängliche *Unmöglichkeit einer Überprüfung des Dargebotenen* zwingt das Publikum dazu, seine Rezeption zunächst als realistisch wahrzunehmen. Außerhalb des Kinosaals kann der Einzelne, was ihm begegnet, meist durch einen wiederholten Blick überprüfen. Dieser wiederholte Kontroll-Blick fällt im Kinosaal weg.

Sowohl die Unbeweglichkeit des Publikums als auch die Unmöglichkeit, die Realität überprüfen zu können, lassen die Großaufnahmen erst wirken. Das Publikum wird mit der Story des Films und mit ihren Akteuren radikal konfrontiert. Dabei erschaffen Robbins und Deakins mit der Kamera eine Nähe, die sich direkt auf das Publikum auswirkt – vor allem, weil wenige Ablenkungsmöglichkeiten im Kinosaal vorhanden sind und das Publikum über das Gesehene keine direkte Macht hat, z.B. durch Pausieren oder Zurückspulen. Es ist der Beziehung ausgesetzt, indem es in die Gesichter ihrer Akteure blicken muss. Die Fehlbarkeit von Matthew Poncelet und die Offenheit von Schwester Helen Prejean werden somit nicht aus der Distanz wahrgenommen – der Zuschauer wird vielmehr in die Konfrontation hineingezogen. Die Filmästhetik sowie die Apparate im Kinosaal ermöglichen eine Nähe, die sich auf das Selbstverständnis des Einzelnen auswirkt. Dieses Verstehen des eigenen Selbst kann nun theologisch interpretiert werden.

4. Der johanneische Dualismus als argumentativer Ausgangspunkt der existenzialtheologischen Interpretation

Die Grundlage für meine folgenden Überlegungen sind die Arbeiten des evangelischen Neutestamentlers Rudolf Bultmann, der in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts vor allem mit seinem Entmythologisierungsvortrag bekannt geworden ist. Besonders seine exegetischen Analysen zu der bereits genannten Bibelstelle – Joh 8, 32: „Dann werdet ihr die Wahrheit erkennen und die Wahrheit wird euch befreien.“ – stehen nun im Mittelpunkt[25]. Zuvor muss jedoch grundsätzlicher angesetzt werden: Wie sieht Bultmann den Menschen in seinem Selbstverständnis und in seinem Verhältnis zu Gott?

[23] Ebd., S. 386.
[24] Ebd., S. 387.
[25] Kritische Einwände gegen Bultmanns Johannesinterpretation bietet: Labahn, Michael, Johannes/Johanneische Theologie, in: Bultmann Handbuch, hg. von C. Landmesser, Tübingen 2017, S. 280-290.

Zunächst erläutert Bultmann, dass der Mensch im Johannesevangelium ein Fragender sei – ganz und gar bewegt von der Frage nach dem Sinn des Lebens[26]. Er will sich stets seines Selbst versichern, buchstäblich Sicherheit gewinnen über das ihm immer wieder durch die Finger Gleitende. In diese Situation hineingeworfen trifft er ständig Entscheidungen, die sein Leben betreffen. Nun kann es dazu kommen, dass der Mensch sich verirrt, die falschen Entscheidungen trifft und auf einen Holzweg gerät. Auf der einen Seite des johanneischen Dualismus wird hierbei von „Finsternis“ oder „Lüge“ gesprochen. Mit Bezug auf Joh 3,19 analysiert Bultmann, dass diese Finsternis jedoch kein „über der Welt liegender Schatten, ein Verhängnis“[27] sei, sondern ursprünglich und wesentlich zur Welt gehöre. Der Theologe zieht die Schlussfolgerung: „Eben dies, daß sich die Welt ihre Finsternis zu eigen macht, kann in dem Urteil ausgedrückt werden, daß die Menschen Blinde sind, und zwar ohne es zu wissen und wahr haben zu wollen [...].“[28] Jedoch gäbe es für den Menschen – nun auf der anderen Seite des Dualismus‘ verortet – auch die Möglichkeit, sich dem „eigentlichen Licht“ zuzuwenden, wodurch sich ihm sein „Weg“ erschließt[29]. Diese Möglichkeit wird ihm geschenkt und wird ihm zuallererst durch ein neues Selbstverstehen deutlich – als Geschöpf Gottes[30]. Maßgeblich dafür verantwortlich ist das in der Schöpfung wirksame Licht, das mit dem Kommen des Gottessohnes gleichgesetzt wird[31]. Erst durch den „Ruf des Offenbarers eröffnet sich ihm [dem Menschen, A.H.] die Möglichkeit, anders zu **sein**.“[32] Was es heißt, entweder in der Finsternis oder im Licht zu leben, werde ich nun anhand der unterschiedlichen Treffen von Prejean und Poncelet – auch mit Bezug auf Joh 8,32 – entfalten.

5. <u>Der Weg aus der johanneischen Finsternis und die vollkommene Selbstpreisgabe des Menschen als zentrale existenzialtheologische Interpretationsergebnisse des Films</u>

Erinnern wir uns an das erste Treffen zwischen den beiden: Besonders die Ästhetik – ein grelles Licht – war das beherrschende Mittel zur Verdeutlichung von Poncelets Schuld. Die Leugnung seiner Tat steht in diesem und den vier weiteren Treffen im Mittelpunkt. Nähe und Distanz werden durch die Großaufnahmen sowie durch die Trennung zwischen den beiden Gesprächspartnern – ist es ein engmaschiges Gitter oder nur eine Glasscheibe? – gesteuert. Auffällig war, dass der Regisseur Robbins und sein Kameramann Deakins während des ersten Treffens uns zunächst – durch das engmaschige Gitter – auf Distanz halten. Sie zeigen uns zwar in Momenten gegenseitiger Sympathie das kurze Lächeln des Mörders, was aber sogleich durch das beschriebene grelle Licht verfremdet wird. Das Publikum rezipiert dieses Spiel von unterschiedlichen Erscheinungen, indem es selbst beginnt zu fragen: Ist Poncelet wirklich der wahre Täter? Hat er sich in dem beschriebenen Maße schuldig gemacht? Oder hat er nicht eingegriffen, als der Andere die beiden Teenager umgebracht und vergewaltigt hat? Ist er zurecht zu Tode verurteilt worden? Die beiden Apparat-abhängigen Bedingungen der Gegenwart im Kinosaal – die Unbeweglichkeit des Publikums sowie die Unmöglichkeit der Realitätsüberprüfung – verstärken die Fragehaltung des Einzelnen.

Auch bei Joh 8,32 steht die Fraglichkeit des Daseins im Mittelpunkt. Hier wird jedoch spezifischer nach der Erkenntnis von Wahrheit und Freiheit gefragt: „Dann werdet ihr die Wahrheit erkennen und die Wahrheit wird euch befreien.“ Wahrheit – so Bultmann – meint nicht „die Erschlossenheit alles Seienden schlechthin im Sinne des griechischen Fragens nach der ἀλήθεια. Dem

[26] Vgl. Bultmann, Rudolf, Theologie des Neuen Testaments; 2. Auflage Tübingen 1954, S. 373.
[27] Ebd., S. 362.
[28] Ebd.
[29] Vgl. ebd., S. 364.
[30] Vgl. ebd.
[31] Vgl., ebd., S. 372.
[32] Ebd. (Hervorhebung so belassen).

Glaubenden wird nicht eine rationale Erkenntnis verheißen, kraft deren er den Schein, die traditionellen Meinungen und Vorurteile, durchbrechen könnte [...].“[33] Es geht hier also nicht um ein rationales, vom Dasein distanziertes Wissen, sondern um ein existenziales Wissen. Dieses orientiert sich „an der Frage nach der ζωή als dem eigentlichen Sein des um sein Sein besorgten Menschen, dem diese Frage aufgegeben ist, da er Geschöpf ist.“[34] Nach unserem eigentlichen Leben zu fragen meint natürlich nach Gott zu fragen. Hier wird also kein Wahrheits-, Freiheits- oder Gottesbegriff entworfen, sondern vielmehr die Fraglichkeit der einzelnen Existenz in den Mittelpunkt gerückt.

Die ästhetische Form der analysierten Szene versetzt uns – unter den genannten Apparat-abhängigen Bedingungen – in die Gegenwart existenzbezogener Fraglichkeit. Das Ringen um die Glaubwürdigkeit des Angeklagten wird verstanden als existenziale Fragwürdigkeit des Geschöpfs. Gerade in seiner Geschöpflichkeit versteht sich der Einzelne als potentiell fehlbar, schuldig und verloren. Es sind die aufgezählten Charakteristika, die das Geschöpf in seiner Bedürftigkeit nach Erlösung und Versöhnung ausmacht. Ständig danach fragend, ob man auf dem richtigen Weg ist, verirrt man sich und verstrickt sich in ein Netz aus Lügen, Vorurteilen und Schuld. In diesem Netz ist Poncelet während der ersten vier Treffen gefangen, was sich vor allem daran zeigt, dass er die Tat leugnet.

Existenzialtheologisch befindet sich der Angeklagte während dieser Szenen im Status der johanneischen Finsternis, die, neben der Fraglichkeit des Daseins, nun genauer erläutert werden soll. Immer wieder leugnet er seine Tat, schiebt die Schuld anderen zu und versucht, sich der Konfrontation mit seiner Vergangenheit zu entziehen. Diese Weigerung wirft ihm Prejean vor: „Stop blaming him [Vitello, der andere Beteiligte, A.H.]. You blame him, you blame the government, you blame the drugs, you blame blacks. You blame the Percys [Eltern des getöteten Mädchens, A.H.]. You blame the kids for being there. What about Matthew Poncelet? Where is he in this story? Just an innocent? Just a victim?“[35] Dieses Verhalten zeigt, dass Poncelet jegliche Schuld von sich weist, um sein Ego zu schützen. Er hat sich in dieser Lüge eingerichtet und ist blind für seine eigene Schuld und Fehlbarkeit. Mit Bezug auf Joh 8,32 ist er umfänglich in seiner Vergangenheit und seinem Ego gefangen.

Seine Lügen zeigen sich in der ästhetischen Darstellung: Wie bereits analysiert wird Prejean während ihres ersten Treffens von einem grellen weißen Licht geblendet. Das Opfer wird wenig später in kurzen schwarz-weißen Einstellungen gezeigt. Diese Einstellungen, die erweitert und an anderen Stellen des Films immer wieder eingebaut werden, zeigen dem Publikum deutlich, dass es Falschaussagen von Poncelet sein müssen, da am Filmende der wahrheitsgemäße Tatablauf gezeigt wird – jedoch nun in Farbe. Im genannten Bibelvers wird eben nicht dieser Status des Gefangen- und Verlorenseins beschrieben, sondern es wird vielmehr der Weg daraus aufgezeigt. Weitere existenzialtheologische Erläuterungen zu Poncelets johanneischem Welt-verfallen-sein sowie zu seinem Sünderstatus wären nicht sachgemäß, da der Film sowohl auf ästhetischer als auch auf der Ebene der Figur keine weiteren Anhaltspunkte bietet.

Joh 8,32 beschreibt den Übergang zum johanneischen Licht als ein Freiwerden von der jeweiligen Vergangenheit und des Egos[36]. Wie dieser Übergang aussehen kann, zeigt uns das letzte Treffen zwischen den beiden kurz vor Poncelets Hinrichtung. Dieser gesteht unter Tränen den Mord an dem Jungen sowie die Vergewaltigung des Mädchens. Die Großaufnahmen versetzen uns in die

[33] Bultmann, Rudolf, Das Evangelium des Johannes; 13. Auflage Göttingen 1953, S. 332.
[34] Ebd., S. 333.
[35] Robbins, Dead Man Walking (s. Anm. 6), S. 117.
[36] Bultmann, Das Evangelium des Johannes (s. Anm. 33), S. 335.

Gegenwart menschlicher Schuld – einer Gegenwart, aus der wir aufgrund der Kino-Situation nur schwer fliehen können. Die Dunkelheit im Kinosaal und unsere Unbeweglichkeit zwingen uns zur Konfrontation mit dem Dargebotenen. Diese Szenen von Verletzlichkeit und Schuld verstehen wir selbst als Preisgabe von Sicherheit und Kontrolle. Als sich Poncelet seinen Taten zuwendet, wendet er sich von all dem, was ihm davor Sicherheit gegeben hat, ab. Dass die Menschen eher in dieser Sicherheit und damit in der johanneischen Finsternis verbleiben wollen, beschreibt Bultmann als ihre „Schuld, da die Menschen sich nicht vorbehaltlos dem angebotenen Heil hingeben, d.h. sich nicht selbst preisgeben wollen und sich damit auf ihre Verlorenheit festlegen.“[37] Sich der Möglichkeit für Vergebung und Versöhnung zu öffnen kann nur durch das vollkommene Aufgeben von jeglicher Sicherheit und Kontrolle passieren – ein Geschehen, das wir in der beschriebenen Schlüsselszene in eindringlicher Ästhetik präsentiert bekommen. Den Mut aufzubringen und die Gewissheit zu haben, mit jener Selbstpreisgabe nicht in ein Nichts zu stürzen, sondern gehalten zu sein, ist die zentrale theologische Botschaft des Films. Dabei spielt Prejean als Akteurin eine wichtige Rolle: Einerseits bringt sie Poncelet dazu, Verantwortung für seine Taten zu übernehmen, andererseits verliert sie sein Menschsein nie aus dem Blick. In der Buchvorlage heißt es dazu, dass, ihn als Menschen zu sehen, nicht bedeute, das Böse in der Tat zu entschuldigen oder die Strafe zu verneinen[38]. „Ich wollte davon sprechen“, so Prejan, „daß Erbarmen stärker und gottgefälliger ist als Rache [...].“[39] Jene Menschlichkeit, die sich – existenzialtheologisch interpretiert – in der Geschöpflichkeit des Einzelnen zeigt und die wir mit der erläuterten Ästhetik und den Apparaten selbst als die unsrige verstehen können, kann als eine weitere zentrale theologische Botschaft des Films bezeichnet werden.

6. Fazit: Das auf Vergebung und Versöhnung angewiesene Geschöpf

Mit zwei Schlussfolgerungen will ich diesen Aufsatz über den Film „Dead Man Walking“ abschließen: Zum einen fällt auf, dass im Rahmen einer existenzialtheologischen Filminterpretation keine explizit versöhnungstheologischen Interpretationsperspektiven miteinbezogen wurden. Zum anderen wird das individuelle Verstehen des Einzelnen in den Mittelpunkt gerückt, um letztlich die Angewiesenheit des Menschen auf Vergebung und Versöhnung betonen zu können.

Ein Grund für die Abwesenheit explizit versöhnungstheologischer Perspektiven liegt in der hermeneutischen Grundausrichtung der Existenzialtheologie Rudolf Bultmanns. Sie verknüpft konsequent – nach dem Theologen Christof Landmesser – Glauben und Verstehen miteinander[40]. Verstehen im Rahmen einer nach Jean Grondin bezeichneten universellen Hermeneutik[41] ist stets ein Prozess aus Sicht des jeweils Einzelnen. Bei Bultmann – der sich maßgeblich auf die Daseinsanalyse Martin Heideggers stützt – wird der Einzelne zum Geschöpf, das sich entweder in der Möglichkeit des Unglaubens oder des Glaubens vorfindet. Jegliche Vergewisserung des Selbst oder der Welt wird demnach aus der Sicht des jeweiligen Daseins vollzogen.

Neben dieser „Jemeinigkeit des Daseins“[42] fungiert Gott bei Bultmann als das stets Unverfügbare. In der posthum veröffentlichten Vorlesung „Theologische Enzyklopädie“ heißt es dazu, dass Gott gleichsam nicht ‚still‘ halte, „er **steht nicht zur Verfügung**. Gott ist nicht mehr Gott, wenn er als

[37] Ebd., S. 332.
[38] Vgl. Prejean, Helen, Dead Man Walking. Sein letzter Gang, München 1996, S. 102.
[39] Ebd.
[40] Vgl. Landmesser, Christof, Hermeneutik und existenziale Interpretation, in: Bultmann Handbuch, hg. von C. Landmesser, Tübingen 2017, S. 373-382, hier: S. 373.
[41] Vgl. Grondin, Jean, Hermeneutik, Göttingen 2009, S. 11.
[42] Heidegger, Martin, Sein und Zeit; 19. Auflage Tübingen 2006, S. 42.

Objekt gedacht wird, das außerhalb des Denkens ist und diesem gegenübersteht.“[43] Die Unmöglichkeit einer Objektivierbarkeit Gottes führt dazu, dass jegliches Handeln Gottes – das Versöhnungs- oder Vergebungshandeln Gottes durch Christus eingeschlossen – in objektiver Weise nicht beschrieben werden kann. Es kann nur an seinen direkten Folgen annäherungsweise und streng aus der Sicht des Einzelnen plausibel gemacht werden. Konsequenterweise entzieht sich dem Filmanalytiker die konkrete Erläuterung von Versöhnung oder Vergebung allein im Hinblick auf den Film, denn genannte Begriffe gewinnen erst aus der Sicht des Einzelnen und mit Bezug auf seine Möglichkeiten des Glaubens oder Unglaubens ihre jeweilige Bedeutung.

Was die existenzialtheologische Filminterpretation betrifft, nimmt sie stets die Gegenwart im Kinosaal in den Blick und die kann ausschließlich aus der Sicht des jeweiligen Daseins verstanden werden. „Dead Man Walking“ formt diese Gegenwart mithilfe der Großaufnahmen sowie der beschriebenen Apparate, wodurch sie als die unsrige verstanden wird. Filmverstehen wird damit existenzialtheologisch zu einem Selbstverstehen und kinotheoretisch zu einem Verstehen der Kino-Gegenwart. Vor allem wird das Filmverstehen zum Verstehen der eigenen Geschöpflichkeit, die in „Dead Man Walking“ einerseits maßgeblich von der Sünde – der johanneischen Finsternis – bestimmt wird, andererseits jedoch im Angewiesensein auf Vergebung und Versöhnung erscheint. Es muss bei dieser Angewiesenheit bleiben, da in existenzialtheologischer Weise unklar ist, ob auf filmischer Ebene oder auf Rezeptionsebene tatsächlich Gott der Handelnde ist. Er bleibt ganz unverfügbar. Letzten Endes bleibt es eine ständige Aufgabe des Menschen, Vergebung oder Versöhnung auf den Weg zu bringen – ihr Gelingen kann jedoch nicht erzwungen werden. Das bleibt Gott überlassen.

[43] Bultmann, Rudolf, Theologische Enzyklopädie, Tübingen 1984, S. 55 (Hervorhebung so belassen).

Quellenverzeichnis

Autor unbekannt, Du sollst nicht töten, in: Der Spiegel 14 (1996), online in: https://www.spiegel.de/kultur/du-sollst-nicht-toeten-a-2a40243d-0002-0001-0000-000008907400?context=issue [28.12.2024].

Baudry, Jean-Louis: Das Dispositiv: Metapsychologische Betrachtungen des Realitätseindrucks (1975), in: C. Pias (u.a.) (Hrsg.), Kursbuch Medienkultur. Die maßgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard, Stuttgart 1999, S. 381–404.

Bonhoeffer, Dietrich, Nachfolge; 7. Auflage München 2019.

Bultmann, Rudolf, Das Evangelium des Johannes; 13. Auflage Göttingen 1953

Bultmann, Rudolf, Theologie des Neuen Testaments; 2. Auflage Tübingen 1954.

Bultmann, Rudolf, Theologische Enzyklopädie, Tübingen 1984.

Ebert, Roger, Dead Man Walking, online in: https://www.rogerebert.com/reviews/dead-man-walking-1996 [28.12.2024].

Grondin, Jean, Hermeneutik, Göttingen 2009.

Heidegger, Martin, Sein und Zeit; 19. Auflage Tübingen 2006.

Hofmann, Achim, Lichtspiele des Seins. Existenzialtheologische Filmhermeneutik, Leipzig 2024.

Mikos, Lothar, Film- und Fernsehanalyse; 3. Auflage Konstanz/München 2015.

Labahn, Michael, Johannes/Johanneische Theologie, in: Bultmann Handbuch, hg. von C. Landmesser, Tübingen 2017, S. 280-290.

Landmesser, Christof, Hermeneutik und existenziale Interpretation, in: Bultmann Handbuch, hg. von C. Landmesser, Tübingen 2017, S. 373-382.

Prejean, Helen, Dead Man Walking. Sein letzter Gang, München 1996.

Robbins, Tim, Dead Man Walking. The Shooting Script, New York 1997.

Die Screenshots wurden folgendem Datenträger entnommen:
Dead Man Walking (Blu-Ray Disc), erschienen am 14.06.2013, MGM/20th Century Fox, Laufzeit: ca. 122 Minuten

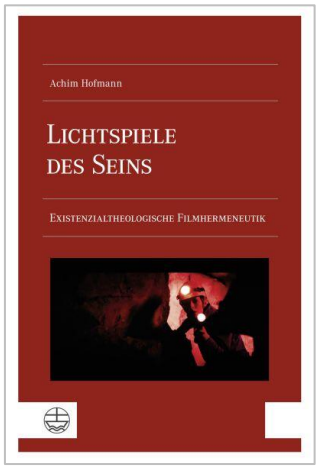
Autor

Achim Hofmann (Dr. phil., Jg. 1991, ORCiD: 0009-0007-9191-7744) studierte an der Pädagogischen Hochschule Heidelberg Lehramt für Werkreal-, Haupt- und Realschule mit dem Hauptfach Evangelische Theologie/Religionspädagogik. Im Anschluss an sein erstes Staatsexamen war er dort neben seiner Promotion in verschiedenen Bereichen tätig. Aktuell ist er Referent für Studium und Lehre im Fachbereich „Evangelische Theologie“ der Goethe-Universität Frankfurt a. M. Er ist Mitglied der Rudolf-Bultmann-Gesellschaft für Hermeneutische Theologie e.V.

Lichtspiele des Seins – Existenzialtheologische Filmhermeneutik

von Achim Hofmann

Das Kino hat die Macht, Menschen tiefgreifend zu verändern. Es formt die Möglichkeiten, wie sie sich selbst verstehen und wie auf andere – auch auf Gott – bezogen sind. Diese vielfältigen Verflechtungen werden vom Kino als Ort der Kunstdarbietung und der Filmästhetik fundamental beeinflusst. Die vorliegende Untersuchung legt einen neuen Zugang zum Forschungsbereich „Religion und Film“ vor und benennt als dafür grundlegenden Begriff die menschliche Existenz. Wie von der Existenz des Menschen in ihrem Verhältnis zu Gott gesprochen werden kann, durchzieht die Theologie Rudolf Bultmanns und verweist auf deren Verschränkung mit der Philosophie Martin Heideggers. Mit Bezug auf Werke beider Denker rückt der Mensch als Geschöpf Gottes in den Mittelpunkt einer in dieser Untersuchung entwickelten existenzialtheologischen Kino- und Filmtheorie, die anhand von zwei Filmen exemplarisch dargelegt wird.



ISBN: 978-3-374-07743-4; Erscheinungsdatum: 08.10.2024; 354 Seiten; Preis: 78,00 € (Paperback), 77,99 € (E-Book/PDF)

Website: https://www.eva-leipzig.de/de/lichtspiele-des-seins-2