

Thomas Henke

Inszenierte Schuld-Geschichten

Einblicke in mediale Erscheinungsformen
einer menschlichen Grunderfahrung

♦ Für die pastoralen wie religionspädagogischen Berufsfelder wird Kulturhermeneutik, ein Wahrnehmen, Verstehen und Auslegen dessen, was in der Gegenwartskultur vor sich geht, immer wichtiger. Film und Fernsehen bereiten z.B. die Erfahrung des Scheiterns, der Schuld und Sühne gekonnt und massenwirksam auf. Für den Autor, Leiter der Medienzentrale der Diözese Eichstätt, scheinen diese immer neuen Variationen von uralten Geschichten den Erfahrungen der Menschen für ihr eigenes Leben eine konkrete Gestalt verleihen zu können. Er beleuchtet die gegenwärtig beliebten Gerichtsshows und deren „Alltagsmoral“ und zeigt, welchem Grundmuster die Schuld des Helden im populären Erzählkino folgt. (Redaktion)

Liebe und Hass, Scheitern und Erlösung, Leben und Tod, Himmel und Hölle – alle Themen kirchlicher Verkündigung sind durch unzählige Bilder und Geschichten aus den Medien längst besetzt. Medien vermitteln nicht nur Information und Unterhaltung, sondern bieten als moderne Erzähler, als Sinnvermittlungs- und Sozialisationsagenturen auf dem „Markt der Möglichkeiten“ Geschichten, Lebenskonzepte, Deutungsmuster und Orientierungsrahmen an. In Talkshows werden die uralten Geschichten von Scheitern und Schuld, von Versöhnung und Hoffnung erzählt. Daily-Soaps gewähren Einblick in die Dramen des Alltags und liefern Modelle für die Beziehungsgestaltung. Telenovelas variieren herzergreifend das Aschenputtelmotiv und zelebrieren traditionelle Familien- und Rollenbilder. Die Aufnahme in die Casting-Show gewährt die höchste „Gnade“, die das Fernsehen zu vergeben hat: Gesehenwerden, Aufmerksamkeit, Ansehen, Prominenz. Doku-Soaps und

Ratgebersendungen vermitteln die Botschaft, dass es für alle Lebenssituationen einen Retter in Gestalt eines „Experten“ gibt. Horrorfilme konfrontieren mit der grauenhaften Seite der Wirklichkeit, mit der Macht des Bösen. Werbung bietet ein attraktives Glücksmodell: Erfüllung durch Orientierung am „richtigen“ Lebensstil ...

Es sind gerade die zutiefst im Menschsein verankerten Themen – die Erfahrungen des Scheiterns, des Versagens, der Schuld und die Hoffnung auf Vergebung, Versöhnung, Erlösung – die für die Medien und ihre Nutzer attraktive Motive darstellen. Von „Schuld“ ist in den Medien dauernd die Rede – wenn auch nicht im Vollsinn theologischer Tiefsinnigkeit: Unmittelbar nach Unfällen, Katastrophen, Terroranschlägen oder Amokläufen beginnt die Suche nach den „Schuldigen“, Schuldzuweisungen und Sündenbock-Mechanismen kursieren in den von Medien verbreiteten Stellungnahmen und Kommentaren genauso wie Strategien der Leugnung und

Bagatellisierung von Schuld und Verantwortung. Öffentliche Schuldbekennnisse von Politikern, Kirchenvertretern, Schriftstellern oder Sportlern werden nicht selten auch mit Blick auf die Medien inszeniert und von diesen gerne aufgegriffen.

Im Namen des Volkes: Gerichtsshows

Das in diesem Zusammenhang häufig traktierte Beispiel der Talkshows hat seinen Zenit bereits seit der Jahrtausendwende überschritten¹ und im Fernsehen selbst seine ironische Kommentierung gefunden². Seitdem haben Gerichtsshows

die Talkshows aus dem Nachmittagsprogramm verdrängt und sich als bislang relativ erfolgreiches Fernsehformat etabliert.³ Trotz ihrer Orientierung einerseits an der amerikanischen Court-Show-Tradition und andererseits an ihren Vorläufern, den Gerichtssendungen der öffentlich-rechtlichen Anstalten⁴, hat sich seit dem Start von „Richterin Barbara Salesch“ im Jahr 1999 – auf dem Hintergrund der deutschen Rechtslage, die (anders als in Amerika) Kameras in Gerichtssälen verbietet – eine eigene Form der Gerichtsshows entwickelt.⁵

Auf den ersten Blick scheinen Gerichtsshows auf die juristischen Aspekte der „Schuldfrage“ eingeschränkt zu sein.

¹ Aktuell finden sich noch drei Daily-Talkshows mit nicht-prominenten Gästen im Programm: „Britt“ und „Vera“ (SAT 1), „Oliver Geissen Show“ (RTL). Stand: 31.5.2007.

² „talk talk talk“ und „talk talk talk – Die Late Show“ (PRO 7).

³ Derzeit (31.5.2007) werden folgende Gerichtsshows (wochen-)täglich gesendet: „Richterin Barbara Salesch“ und „Richter Alexander Hold“ (SAT 1); „Das Strafergericht“ und „Das Familiengericht“ (RTL). (Letzteres nimmt eine gewisse Sonderstellung ein, da hier keine strafrechtlichen Gegenstände verhandelt werden.) Nachdem das Gerichtsshow-Format das Nachmittags- und Vorabendprogramm der beiden Marktführer RTL und SAT 1 jahrelang erfolgreich dominiert hat (der Marktanteil lag bei den 14- bis 49-Jährigen bei 15–20 % je Sendung – für das Format also bei bis zu 40 %), zeichnet sich auch hier eine Veränderung ab: Im Februar 2007 wurde „Das Jugendgericht“ (RTL) abgelöst durch das Spin-off „Staatsanwalt Posch ermittelt“. Ingo Lenßen, der Verteidiger aus „Richter Alexander Hold“, hat inzwischen ins Ermittlungsfach bei „Lenßen & Partner“ gewechselt. Insgesamt sind die „Real-People“-Formate im Nachmittags- und Vorabendprogramm weiter auf dem Vormarsch. Zum Gerichtsshow-Format vgl. *Thomas Hausmanning*, Sehnsucht nach Normen? Das neue Ordnungsfernsehen der Gerichtsshows, in: tv diskurs, Ausgabe 20, 5 (2002), 40–45; *Oliver Meier*, Im Namen des Publikums. Gerichtssendungen zwischen Fiktionalität und Authentizität, in: Medienheft 31.3.2003: www.medienheft.ch/kritik/bibliothek/k19_MeierOliver.pdf; *Sabrina Schäfer*, Gerichtsshows zwischen Authentizität und Fiktion. Die Analyse eines hybriden Genres und seiner Nutzung durch Gerichtsshow-Fans, in: tv diskurs, Ausgabe 29, 7 (2004), 68–71.

⁴ 1961 ging in der ARD der Klassiker „Das Fernsehgericht tagt“ mit der Nachstellung „echter“ Fälle auf Sendung. Seit 1970 kommentierten juristische Experten in der ZDF-Sendung „Ehen vor Gericht“ fiktionale Ehedramen. Ab 1975 konnten die Zuschauer in „Wie würden Sie entscheiden?“ die „Urteile“ des Studiopublikums mit denen von Juristen vergleichen. 1999–2003 sendete das ZDF täglich „Streit um Drei“ mit zivilrechtlichen Fällen.

⁵ Das Verbot von Ton- und Bildaufnahmen während der Gerichtsverhandlung ist seit den 1960er Jahren im Gerichtsverfassungsgesetz verankert und wurde 2001 vom Bundesverfassungsgericht bestätigt. Zunächst hatte „Richterin Barbara Salesch“ nach amerikanischem Vorbild „echte Fälle“ verhandelt, aber „nur“ aus dem Bereich der Schiedsgerichtsbarkeit. Da dieses Gebiet nur wenig spektakuläre Fälle bietet und die Einschaltquoten zu wünschen übrig ließen, wurde die Sendung nach einem Jahr fikionalisiert, mit Laiendarstellern besetzt und als Strafergericht erfolgreich neu konzipiert.

Aufgrund ihrer formatspezifischen Konzeption gehen sie aber wesentlich darüber hinaus und thematisieren u.a. auch die moralisch-ethische Dimension ihrer Fälle. Die Mischung aus Realität und Fiktion⁶ erlaubt eine fernsehgerechte Inszenierung des Gerichtsdrasmas zum einen durch die Auswahl spektakulärer Fälle und zum anderen durch eine dramatische Verdichtung der Erzählung. Die Erzählstruktur orientiert sich an den Gesetzmäßigkeiten des klassischen Dramas. Entsprechend der Einheit von Zeit und Ort wird eine abgegrenzte, überschaubare Welt – die des Gerichtssaals⁷ – geschaffen, in der Konflikte thematisiert, auf die Schuldfrage fokussiert und gelöst werden. In Anlehnung an den Aufbau „realer“ Gerichtsverfahren folgen die Sendungen durchgängig dem Drei-Akte-Schema des Enthüllungs-Dramas. Die formattypische Verlesung der Anklageschrift bildet die Exposition, indem sie die Vorgeschichte zusammenfasst, die zum Geschehen auf der „Gerichts-Bühne“ geführt hat. Bei „Richterin Barbara Salesch“ vom 21.5.2007⁸ übernimmt eine Art „Rückblende“ diese Funktion: Eine nackte Frau wird mit Obst und Wurstwaren „dekoriert“ in der Auslage einer Metzgerei entdeckt. Die Gerichtsverhandlung beginnt

mit der Befragung der Angeklagten, der Frau des Metzgers, die beschuldigt wird, das Opfer niedergeschlagen und öffentlich „ausgestellt“ zu haben. Hintergrund der Tat sind Konflikte bei der Produktion eines Kalenders mit Nacktaufnahmen für einen „guten Zweck“. Die Charakterisierung der Prozessbeteiligten folgt von der Kleidung über Frisur und Gestus bis hin zur Sprache sozialen Stereotypen, die dem Zuschauer eine moralisch-ethische Einordnung der Figuren ermöglichen.⁹

Die Beweisaufnahme, die der Ermittlung des „wahren Schuldigen“ dient, bildet mit der Befragung von Zeugen den Hauptteil des Dramas. Um Spannung zu erzeugen, sieht das Drehbuch vor, dass sich die Prozessbeteiligten (einschließlich Staatsanwalt und Verteidiger) auf den Höhepunkten des Konflikts gegenseitig heftig attackieren, beleidigen und anbrüllen. Dabei kommen auch intime Details aus dem Beziehungs- und Sexualleben der Betroffenen zur Sprache. Die Zuspitzung der Konflikte wird auf der filmischen Ebene durch eine Erhöhung der Schnittfrequenz unterstützt. In aller Regel treten kurz vor Ende der Beweisaufnahme „Überraschungszeugen“ auf, die zu einer Wende in der Verhandlung beitragen. Im zitierten Fall ist es die Tochter

⁶ Ehemalige bzw. beurlaubte Berufsrichter verhandeln nach einem groben Drehbuch fiktive Fälle (im Abspann erscheint die Einblendung: „Alle Fälle sind frei erfunden“). Angeklagte und Zeugen werden von Laiendarstellern (teilweise improvisiert) gespielt. Verteidiger und Staatsanwälte sind Juristen. Diese Mischung von Realität und Fiktion bildet (in Verbindung mit dem Suggestieren von Authentizität und Aufklärungsanspruch) den Hauptkritikpunkt in der Diskussion um dieses Format; vgl. zusammenfassend Meier, Im Namen des Publikums (s. Anm. 3).

⁷ Inzwischen wird der Handlungsraum häufig auch auf das Richterzimmer und den Gang im Gerichtsgebäude ausgedehnt.

⁸ „Richterin Barbara Salesch“, 21.5.2007, 15.00–16.00 Uhr, SAT 1. Die Auswahl der Sendung ist zufällig und dient lediglich der Illustrierung formattypischer Kennzeichen.

⁹ In der Beispielsendung wird die – entsprechend ihrer Rolle – korpulente Frau des Metzgers ziemlich unbedarft dargestellt; Heidi Rohde, das Opfer, ist aufreizend gekleidet und zeichnet sich durch eine derbe Ausdrucksweise aus; der Zeuge Walter Böchle, der „auf kräftige Frauen steht“, ist auffallend tätowiert, hat lange, ungepflegte Haare und sorgt für humoristische Elemente.

der Angeklagten, die in die Verhandlung platzt und die positiven Reaktionen auf die Kalenderaktion präsentiert. Als die Angeklagte, bewegt durch das Verständnis ihrer Tochter und die sensiblen Fragen der Richterin, während ihres Schuldgeständnisses weinend zusammenbricht, wird ihr Gesicht in Großaufnahme¹⁰ gezeigt.

Die Schlussansprache der Fernsehrichter nach der Urteilsverkündung ist keine Urteilsbegründung im juristischen Sinn, vielmehr nutzen die Richter ihre Autorität für eine moralische Einordnung des Falls im Sinne einer populären „Alltagsmoral“. Richter Salesch bewertet die Kalenderaktion im Zusammenhang mit dem „guten Zweck“, weist den Ehemann zu recht, redet der „Schuldigen“ ins Gewissen und appelliert (in die Kamera blickend) an das Publikum, zur eigenen Körperfülle zu stehen. Gemeinsam ist allen Gerichtsshow, dass die Richterfigur Souveränität und Autorität ausstrahlt – und wenn nötig auch väterlichen bzw. mütterlichen Zuspruch vermittelt. Der Richter ist es, der Recht, Gerechtigkeit und Ordnung, die durch das schuldhafte Verhalten des Täters ins Wanken geraten sind, wieder in Kraft setzt und ihnen schlussendlich zum Sieg verhilft: Durch sein Urteil klärt er die

Schuldfrage, und durch die Festlegung des Strafmaßes wird die Sühnung der Tat angedeutet.

Ethisch-moralische Werte sind in diesem Format durch die „Objektivität“ des Gesetzes und der sozialen Ordnung legitimiert – unterstützt durch juristische Formeln, die zusammen mit der stets gleichen, vorhersehbaren (auf die Erwartungen des Nachmittagspublikums abgestimmten) Erzählstruktur die Sicherheit eines rituellen Ablaufs auch bei noch so schrecklichen Taten garantieren. Mit seiner Dramatisierung, Emotionalisierung und Personalisierung der Schuldfrage und mit der narrativen Reduktion sozialer Komplexität folgt das Gerichtsshow-Format einer allgemeinen Tendenz der Fernsehunterhaltung im Umgang (nicht nur) mit der Schuldthematik.¹¹

Die Schuld des Helden: Populäres Erzählkino

Den Mythen aller Kulturen, die von einer Heldenreise erzählen, liegt dem amerikanischen Mythenforscher Joseph Campbell zufolge eine universelle (archetypische) Basisstruktur zugrunde¹², die sich bis in die heutigen Filmerzählungen quer durch alle

¹⁰ Im Gegensatz zu sonst die Sendung dominierenden „neutralen“ Halbnahe- und Naheinstellungen.

¹¹ Vgl. *Peter Winterhoff-Spurk*, *Kalte Herzen. Wie das Fernsehen unseren Charakter formt*, Stuttgart 2005; *Thomas Henke*, *Schuldbekenntnisse vor Millionen: Anmerkungen zum Talkshow-Phänomen*, in: *Lebendige Seelsorge* 53 (2002), 119–123.

¹² Vgl. *Joseph Campbell*, *Der Heros in tausend Gestalten*, Frankfurt a. M. 1999 (Original: New York 1949). Nach Campbell lässt sich der „einheitliche Kern des Monomythos“ wie folgt formulieren: „Der Heros verlässt die Welt des gemeinen Tages und sucht einen Bereich übernatürlicher Wunder auf, besteht dort fabelartige Mächte und erringt einen entscheidenden Sieg, dann kehrt er mit der Kraft, seine Mitmenschen mit Segnungen zu versehen, von seiner geheimnis erfüllten Fahrt zurück.“ Ebd., 36. Joseph Campbell hat u.a. auf George Lucas und Steven Spielberg großen Einfluss ausgeübt. Zur Diskussion von Campbells Ansatz im religionspädagogischen Kontext vgl. *Manfred L. Pirner*, *Fernsehmythen und religiöse Bildung. Grundlegung einer medienerfahrungsorientierten Religionspädagogik am Beispiel fiktionaler Fernsehunterhaltung*, Frankfurt a. M. 2001.

Genres nachweisen lässt¹³. Natürlich gibt es im populären Erzählfilm, die das Thema „Schuld“ zu ihrem zentralen Motiv machen,¹⁴ interessanter ist allerdings die Frage, wie dieses Motiv generell bei Spielfilmen in die Grundmuster der Erzählung integriert ist.

Die mythische Reise des Helden kann als Weg der Selbstfindung in drei Akten gelesen werden: vom Aufbruch aus der Sicherheit der „gewohnten Welt“ und der Erfahrung der Entfremdung über den Abstieg in die Abgründe der eigenen Innenwelt und den Kampf mit inneren und äußeren Widersachern bis hin zur Verwandlung und „Auferstehung“ durch die (Wieder)Erlangung der Einheit. Auf seiner Abenteuerfahrt wird der Held mit dem Bösen, mit den Folgen von Versagen und Schuld konfrontiert, er gerät aber auch selbst immer wieder in Gefahr, schuldig zu werden und seine eigenen Möglichkeiten zu verfehlen. Bereits im ersten Akt, in dem er zu seiner Aufgabe berufen wird, will er fliehen und seine Berufung verweigern. Es ist der Mentor, der ihn zu seinem Auftrag ermutigt und befähigt. In „Spider-Man“¹⁵ verhilft die Mahnung seines weisen Onkels

dem jungen Peter Parker zur Einsicht, dass er seine neu gewonnenen Fähigkeiten nicht zur eigenen Belustigung und Bereicherung einsetzen darf, sondern die damit verbundene große Verantwortung übernehmen und den Kampf gegen das Böse aufnehmen muss. Im Sequel¹⁶ muss der junge Mann erfahren, dass die Zweifel an seiner Berufung beinahe zu einer Katastrophe führen, und dass er „Spider-Man“ als einen Teil seiner selbst akzeptieren muss.

Im zweiten Akt, der Initiation, wo er Prüfungen und Bewährungsproben ausgesetzt ist, wird der Held zumeist einer Tat beschuldigt, die er nicht begangen hat.¹⁷ Vor allem aber wird der Held in seinen Prüfungen zwangsläufig in Schuld verstrickt: Der Kampf zwischen Gut und Böse erfordert Opfer. Die jüngste Folge von „Spider-Man“ macht den Zwiespalt, in den der Held unweigerlich gerät, zum zentralen Thema: Spider-Man muss sich mit seiner dunklen Seite – dem Wunsch nach Rache – auseinandersetzen, die sich als schwarzes Kostüm wie eine zweite Haut um seinen Körper schließt.¹⁸

Erst nachdem er den größten Kampf – den mit sich selbst – bestanden, sich von

¹³ Vgl. Christopher Vogler, *Die Odyssee des Drehbuchschreibers. Über die mythologischen Grundmuster des amerikanischen Erfolgskinos*, Frankfurt a. M. 1997. Vogler – Filmproduzent, Drehbuchautor und Berater großer Hollywood-Studios – hat Campbells Idee des „Monomythos“ für einen „Leitfaden“ zur Drehbuchentwicklung auf der Basis der Analyse moderner Filmgeschichten fruchtbar gemacht.

¹⁴ Exemplarisch: *Seven*, Regie: David Fincher, USA 1995, der seine Geschichte nach den sieben Todsünden strukturiert; *Paris, Texas*, Regie: Wim Wenders, Deutschland/Frankreich/Großbritannien 1984, der mit einer langen „Beichtszene“ in einer Peepshow endet.

¹⁵ *Spider-Man*, Regie: Sam Raimi, USA 2001. Die überaus erfolgreiche „Spider-Man“-Trilogie dient als exemplarisches Beispiel für die Bedeutung der Schuldfrage in der monomythischen Erzählstruktur.

¹⁶ *Spider-Man 2*, Regie: Sam Raimi, USA 2003.

¹⁷ Vgl. *Spider-Man 3*, Regie: Sam Raimi, USA 2007 (Kinostart in Deutschland: 1.5.2007): Sein bester Freund Harry macht Spider-Man für den Tod seines Vaters verantwortlich und wird dadurch zunächst zu einem gefährlichen Feind.

¹⁸ Eindrucksvoll wird diese Zerrissenheit visualisiert, als Peter Parker sich zwischen seinen beiden Kostümen entscheiden muss. Insbesondere in „Spider-Man 3“ sind alle Figuren mit Licht- und Schattenseiten gezeichnet – auch in den „Bösen“ gibt es einen guten Kern.

seiner schwarzen „Haut“ im Turm einer Kirche beim Klang der Glocken befreit und auf den Rat seiner weisen Tante May hin die Bedeutung der Vergebung – auch sich selbst gegenüber – begriffen hat, kann sich Spider-Man wieder im Dienst des Guten dem Kampf gegen die Mächte des Bösen stellen und neben der geliebten Frau die gesamte Stadt aus der Bedrohung befreien. Aber der Sieg kostet Opfer: Harry,

der sich in letzter Sekunde „für das Gute in sich entschieden“ hat, stirbt im Kampf. Bleibt am Ende die Aufgabe der Versöhnung: mit dem zum „Sandman“ mutierten Flint, mit dem sterbenden Harry und mit der geliebten Mary Jane. Die Botschaft Peters, alias „Spider-Man“, aus dem Off lautet: „Welche Kämpfe wir auch ausfechten: Wir haben immer die Wahl“ – zwischen Gut und Böse. Die Aufgabe des Helden schließt also nach der entscheidenden Prüfung und seiner „Auferstehung“ als neuer Mensch die Rückkehr in die „normale Welt“ mit ein.¹⁹ Auch hier kann er Schuld auf sich laden, wenn er in der Seligkeit des Sieges schwelgt, sich zurückzukehren weigert und damit seine Verantwortung gegenüber der Gemeinschaft verrät.

Letztlich kann der Held auf seiner Reise gar nicht schuldlos bleiben, das Schuldigwerden gehört zwangsläufig zur Erfüllung seines Auftrags. Das populäre Kino ist immer wieder der Versuchung erlegen, diesen Zwiespalt des Helden zu banalisieren bzw. die Ambivalenz seines Handelns in einem gefälligen Happy-End aufzulösen. Aber die „Traumfabrik“ hat auch zahlreiche Heldengeschichten hervorgebracht, die diese Fragen verschärfen: In „Taxi Driver“²⁰ nimmt die Mission des Helden gegen die moralische Verkommenheit der Stadt wahnhafte Züge an und eskaliert in brutaler Gewalt, die von der Öffentlichkeit dann als Heldentat gefeiert wird. „Blade Runner“²¹ stellt radikal die Frage nach der Menschlichkeit des Menschen: Während die Menschheit (und mit ihr der Held der Geschichte) das Spiel des Humanen zwar weiterspielt, sich von diesem Projekt in

Weiterführende Literatur:

Manfred L. Pirner/Thomas Breuer (Hg.), Medien – Bildung – Religion. Zum Verhältnis von Medienpädagogik und Religionspädagogik in Theorie, Empirie und Praxis, München 2004. – Die Dokumentation einer Fachtagung vereinigt sowohl Beiträge zu (medien- und religionspädagogischen) Grundlagen des Verhältnisses von Religion und Medien als auch Darstellungen konkreter Projekte mit verschiedenen Medien, die als Impulse für die Praxis dienen können.

Inge Kirsner/Michael Wermke (Hg.), Religion im Kino. Religionspädagogisches Arbeiten mit Filmen, Göttingen 2000. – Der 1. Teil dieses praxisorientierten Sammelbands formuliert grundlegende Thesen für die Auseinandersetzung mit religiösen Motiven im Film; im 2. Teil werden am Beispiel von Filmen zentrale Motive wie „Opfer“, „Auferstehung“, „Schöpfung“, „Identität“ analysiert; der 3. Teil bietet Praxisbausteine für die Arbeit mit Spielfilmen (nicht nur) in Schule und Erwachsenenbildung.

¹⁹ Gelegentlich wird dem Helden die Rückkehr verweigert, wenn er bei der Erfüllung seiner Aufgabe den „Opfertod“ stirbt. Seine „Auferstehung“ besteht dann in der Botschaft oder im Vermächtnis, das er der Welt hinterlässt; so z.B. in *Braveheart*, Regie: Mel Gibson, USA 1994.

²⁰ *Taxi Driver*, Regie: Martin Scorsese, USA 1975.

²¹ *Blade Runner*, Regie: Ridley Scott, USA 1982.

Wirklichkeit aber längst verabschiedet hat, zeigt paradoxerweise die gejagte Maschine zutiefst humane Züge. In „Das Schweigen der Lämmer“²² sind die Morde des Mentors der jungen FBI-Agentin nur noch entleerte ästhetische Inszenierungen des Grauens durch einen „Künstler“, der keine Botschaft mehr hat, sondern seine „Kunstwerke“ lediglich aus Zitaten der Kulturgeschichte zusammensetzt. „Lost Highway“²³ führt in eine Welt, in der alle Ordnungssysteme und Sicherheiten zerbrochen sind: Nicht nur die Gewissheit von Raum und Zeit, auch die Einheit des Subjekts ist radikal zerstört. Schizophrenie ist keine Krankheit mehr, sondern die Grundsituation des „modernen Menschen“. Es bleibt offen, wie in dieser Situation die Frage nach der Schuld überhaupt noch sinnvoll gestellt werden kann.

Ausblick: Der Faszination von Mediengeschichten auf der Spur

Für Theologie und Kirche stellt sich die Frage, wie mit medialen Inszenierungen der Schuldthematik umzugehen ist: Naserümpfend diese Medienphänomene in der Schublade „Triviale Kultur“ entsorgen? Kulturkritisch den Verfall der Öffentlichkeit, die „Tyrannei der Intimität“ und den Voyeurismus der Zuschauer beklagen? Besserwisserisch den „eigentlichen“ Sinn der Begriffe „erklären“ und die Deutungs-

hoheit zurückfordern? Vereinnahmend die religiösen Bezüge solcher Medienerzählungen „aufdecken“? Als Ausgangspunkt für eine Auseinandersetzung mit Medienphänomenen bietet sich eine kulturhermeneutische Spurensuche an²⁴, die mediale Ausdrucksformen differenziert analysiert und interpretiert und im Hinblick auf ihre Herausforderungen für Theorie und Praxis kirchlichen Handelns kritisch reflektiert.

Dabei genügt es nicht, die vermeintliche oder tatsächliche religiöse „Tiefenstruktur“ der Medienerzählungen zu erschließen und dem rudimentären Schuldbegriff in medialen Inszenierungen das „richtige“ (theologische) Schuldverständnis entgegenzustellen. Eine kulturhermeneutische Analyse darf die Subjekte der Medienrezeption und deren Erfahrungshorizont nicht ausblenden.²⁵ Die eigentlich spannende Frage ist dann, was den Erfolg und die Faszination dieser Medienformate und -geschichten mit ihren (mythischen) Motiven, Figuren und Erzählmustern ausmacht, was die Menschen *dort* suchen – und eben nicht in der Verkündigung der Kirche. Die Medienerzählungen mit ihren immer neuen Variationen der uralten Geschichten von Schuld und Sühne scheinen den Erfahrungen der Menschen mit der unheilvollen Verstrickung in Schuld und ihrer Sehnsucht nach einem Happy End für ihr eigenes Leben eine konkrete Gestalt verleihen zu können. Statt die These vom „kollektiven Unschuldswahn“ zum

²² The Silence of the Lambs, Regie: Jonathan Demme, USA 1991.

²³ Lost Highway, Regie: David Lynch, USA 1996.

²⁴ Vgl. Jörg Herrmann, Sinnmaschine Kino. Sinndeutung und Religion im populären Film, Gütersloh 2001.

²⁵ Zusammenfassend zu Erkenntnissen und Problemen der Medienwirkungs- und -rezeptionsforschung auf dem Hintergrund religionspädagogischer Fragestellungen vgl. Pirner, Fernsehmythen (s. Anm. 12), 191–230. Zur Rezeption von Gerichtsschows gibt es noch keine repräsentativen Untersuchungen. Die Motivationslage der Zuschauer dürfte sich aber ähnlich differenziert darstellen wie bei Talkshows; vgl. Henke, Schuldbekenntnisse (s. Anm. 11), 122.

wiederholten Mal zu bemühen, ginge es darum, hinter der Faszination für Medien-geschichten diese menschlichen Grunder-fahrungen wahrzunehmen, als Text kirch-lichen Handelns zu verstehen und in der jüdisch-christlichen Erzähltradition (wie-der) zu entdecken. Wenn die Berührungs-ängste zur sogenannten „Popularkultur“ erst einmal überwunden sind, können de-ren unterschiedliche Erscheinungsformen dazu anregen, die kirchliche Praxis darauf-hin zu überprüfen, ob sie die existenziellen Erfahrungen der Menschen, ihre „Freude und Hoffnung, Trauer und Angst“ (Gaudi-um et spes 1) noch erreicht.

Der Autor: *Thomas Henke, Dr. theol., geb. 1960. Wiss. Ass. am Lehrstuhl für Pastoral-*

theologie der Universität Freiburg. Mitar-beit am internationalen Forschungsprojekt „Film und Theologie“. Referent am Institut für Pastorale Bildung Freiburg. Dissertation: Seelsorge und Lebenswelt, Würzburg 1994. Seit 1993 Leiter der Medienzentrale der Diözese Eichstätt. Mehrere Aufsätze zum Themenbereich Medien – Film – Religion – Kirche, darunter: Die Erotik der Katastro-pher. Fragmente und Thesen zu „Crash“ von David Cronenberg, in: Josef Müller/Reinhold Zwick (Hg.), Apokalyptische Visionen. Film und Theologie im Gespräch, Schwerte 1999, 117–129; Religion im Netz – Netz-Re-ligion, in: Lebendige Seelsorge, 51 (2000), 263–267; Lebenswelt, in: Norbert Mette/Folkert Rickers (Hg.), Lexikon der Religions-pädagogik Bd. 2, Neukirchen-Vluyn 2001, 1175–1177.