



Das Seelische ist weitgehend unbewußt und deshalb erscheint es uns fremd. Manchmal kommen uns auch Filme fremd vor, obwohl sie uns stark bewegen.

Sie wirken wie die alten Volksmärchen – unheimlich und vertraut zugleich. Wenn wir sie beschreiben, den Aufbau ihres Plots und ihre Wirkung analysieren, enthüllt sich nicht selten ein anschauliches Gleichnis für das unbewußte Seelenleben.

Ein solcher Film ist "Monster's Ball", Regie Marc FOSTER, Drehbuch Milo ADDICA und Will ROKOS. Auf den ersten Blick wirkt er hart und roh. Detailliert beschreibt er Vorbereitung und Durchführung einer Hinrichtung, zeigt eine Welt, die durch das Schwarzweiß-Denken des Rassismus gespalten ist. Die Dialoge sind spärlich und ohne intellektuelle Ebene, die Gewalt- und Sexszenen direkt und ungeschönt.

Und doch nimmt dieser Film uns ein, versteht, uns tief zu berühren. Er lehrt hinzunehmen, daß Tod und Liebe – als seelische Grundtendenzen verstanden – einander die Hand geben: In dem Film müssen drei Menschen sterben, damit ein Mann und eine Frau zusammen in den Sternenhimmel blicken können.

"Monster's Ball" thematisiert Grundprozesse der seelischen Wirklichkeit. Er zeigt, wie sich das Seelische in das Leben erstickenden Mustern festsetzt und wie es sich aus deren Wiederholungszwang befreit und neue Formen ausbildet. Wiederholung und Neubeginn in ihrer alltäglichen Banalität – das sind die 'Monster', die in diesem Film einen unheimlichen Tanz aufführen und die Bass-Saiten des Filmerlebens zum Schwingen bringen. Es ist nicht weit hergeholt, "Monster's Ball" als eine Illustration von Sigmund FREUDS Theorie von Lebens- und Todestrieb in "Jenseits des Lustprinzips" (1920) zu sehen.

**Dirk Blothner**

## **Fremde Wirklichkeit im Kino ganz nah**

**Monster's Ball von Marc Forster: USA 2001**

## **Todesmaschinerie**

Die Geschichte beginnt mit Hank Grotowski (Billy Bob THORNTON), der nachts nicht schlafen kann. Er steht auf und muß sich übergeben. Dann zieht er sich an und fährt in ein Schnellrestaurant. Der Kellnerin scheint er gut bekannt zu sein, denn sie weiß, daß er gekommen ist, um eine Portion Schokoladeneis zu verzehren. Hank ist Vollzugsbeamter in der Todeszelle eines Zuchthauses in den amerikanischen Südstaaten. Er ist verantwortlich für die Hinrichtung der meist afroamerikanischen Delinquenten. Mit diesem Beruf ist er in die Fußstapfen seines Vaters Buck (Peter BOYLE) getreten, der nun pensioniert ist und sein Leben nörgelnd vor dem Fernseher verbringt. Ebenfalls im Haus wohnt Hanks Sohn Sonny (Heath LEDGER), der erst vor kurzem in den Vollzugsdienst eingetreten ist. Frauen haben es bei diesen drei Männern nicht lange ausgehalten. Sie haben sich durch Flucht in den Tod aus der Affäre gezogen. Hank und Sonny benutzen hin und wider, jeder für sich, dieselbe Prostituierete: Die Frau lehnt sich auf die Fensterbank und die Männer penetrieren sie von hinten.

Zurzeit bereiten Hank und Sonny die Hinrichtung von Lawrence Musgrove (Sean 'Puffy' COMBS) vor, einem Schwarzen, der von seiner Frau Leticia (Halle BERRY) und seinem übergewichtigen Sohn Tyrell (Coronji CALHOUN) besucht wird. Lawrence beruhigt sich in seinen letzten Stunden mit Zeichnen. Dabei hält er auch die Gesichter von Hank und Sonny auf dem Papier fest. Mit dem schweren Los des Delinquenten rückt Hanks Geschichte in den Hintergrund. Man verfolgt die unaufhaltbaren Vorbereitungen der Hinrichtung, die Verabschiedung zwischen Lawrence und seiner Familie und schließlich seinen Tod auf dem elektrischen Stuhl.

Die ersten 35 Minuten des Films werden bestimmt durch die Vernichtungsmaschinerie der Todeszelle. Es wird deutlich, daß vor dem Zwang zum Tode alles 'Individuelle' verblaßt. Die Vollzugsbeamten – Hank, sein Sohn Sonny ebenso wie vormals Vater Buck – haben in diesem Ritual eine Aufgabe zu erfüllen. Es geht darum, diese Rolle so gut wie möglich auszufüllen. Die Maschinerie selbst ist unpersönlich, nicht nur für die Delinquenten, sondern auch die Beamten. Seit drei Generationen erstickt sie das Leben. Zwar gibt es im Rahmen dieses Systems auch Sorge um den Anderen, aber nicht als spontanen Akt. Die optimale Versorgung der Delinquenten (z.B. mit der Henkersmahlzeit) ist vorgeschrieben und wird so professionell wie möglich ausgefüllt. Gesten und Worte sind eingeübt und dienen dem reibungslosen Ablauf. Diese fremdgesteuerte und unumkehrbare Prozedur (der Antrag auf Begnadigung wird abgelehnt), in dem alle ihre Rolle so gut wie möglich auszufüllen suchen, findet ihr Ende mit dem Tod des Delinquenten.

Hanks Sohn Sonny wurde zum ersten Mal bei einer Hinrichtung eingesetzt, und prompt verliert er die Nerven. Er muß sich übergeben. Hank schlägt ihn deswegen und schimpft ihn einen Versager. So viel 'Individualismus' verträgt die Todesmaschinerie nicht. In seiner Verzweiflung nimmt sich Sonny vor den Augen von Vater und Großvater das Leben. Damit folgt er dem Vorbild von Mutter und Großmutter, die sich in dem geschlossenen System auch nicht anders zu behaupten wußten. Verbittert beerdigt Hank seinen Sohn neben den Gräbern der Frauen auf dem Grundstück der Familie.

## **Das Muster bricht auf**

Um sich zu beruhigen, fährt Hank nach der Beisetzung seines Sohnes in seinem Auto

durch das Land. Der Film verrät uns seine Gedanken nicht. Aber vermutlich beschäftigt er sich mit der Frage, warum die Todesmaschinerie so viele Menschen in ihren Strudel hineinzieht. Nicht nur die zum Tode Verurteilten, sondern auch seine Mutter, seine Frau und seinen Sohn. Der Film visualisiert das Aufbrechen der Todesordnung, indem er Hank im Auto gegen den Strom der die Straße entlang marschierenden Häftlinge fahren und ihn dann mit der Fähre über einen breiten Fluß übersetzen läßt. Es ist als wechsele er die gewohnte Richtung und überschreite er die Grenze zwischen dem Totenreich und dem Land der Lebenden. Nach seiner Rückkehr weiß Hank, was er zu tun hat. Er geht zu dem Leiter des Zuchthauses, quittiert seinen Dienst in der Todeszelle und kauft sich von seinen Ersparnissen eine Tankstelle.

Zur gleichen Zeit versucht Leticia nach der Exekution ihres Mannes im Alltag Fuß zu fassen und arbeitet nun als Kellnerin in dem Schnellrestaurant, in dem Hank manchmal sein Schokoladeneis isßt. Leticia kann sich kein Auto leisten und muß mit Tyrell nachts über die Landstraße nach Hause gehen. Dabei wird der Junge angefahren. Hank kommt vorbei und sieht die verzweifelte Mutter am Straßenrand. Erst will er weiterfahren, denn in den amerikanischen Südstaaten gehen weiße Menschen den schwarzen aus dem Weg. Doch dann wendet er seinen Wagen und fährt den bewußtlosen Tyrell und seine Mutter ins Krankenhaus. Auch in der Hinrichtungsmaschinerie hatte Hank Sorge gezeigt. Aber sie war von der Absicht geleitet, das erschreckende Ritual professionell durchzuführen. Sie sollte dem Delinquenten den letzten Gang erleichtern. Hanks Sorge um die beiden Schwarzen am Straßenrand ist eine spontane Neubildung. Man sieht ihr

das Risiko, das Ungewohnte an, denn Hanks Mimik ist zögernd, tastend, versuchend. Die dabei herauskommende Bewegung des Umkehrens markiert genau den Midpoint des Films in der 51. Minute. Von nun an zeigen sich Veränderungen mit Folgen.

"Monster's Ball" rückt a-personale Wirkungszusammenhänge in den Blick. Ein anonymes Todessystem hat sich über Jahre festgesetzt und Hank ist nach dem Selbstmord seines Sohnes darauf aufmerksam geworden. Das ist die Voraussetzung dafür, daß er auf der Landstraße seinen Wagen wenden und die beiden Schwarzen ins Krankenhaus fahren kann. Auf diese Weise macht der Film auf zwei Grundregulationen aufmerksam:

– Wir sind ein Teil von Ge-Trieben, auf die wir keinen Einfluß haben. Diese Formen für die Unruhe des Lebens suchen sich mit aller Macht zu erhalten. Sie setzen auf das Immer-Gleiche, die ewige Wiederholung.

– Wir suchen uns aus solchen Mustern zu befreien und aus den Bedingungen der jeweiligen Situation heraus zu entwickeln, was uns weiterbringen kann. Um der Macht der Zwänge zu entkommen, gehen wir auf Fremdes, auf Anderes, auf von dem Muster noch nicht Aufgegriffenes zu.

Zwischen diesen beiden Regulationen läßt uns "Monster's Ball" an einer Umordnung teilnehmen. Wir vollziehen mit, wie in Übergängen, Umkehrungen eine neue Bindung entsteht. Das mag uns aufgeklärten Akademikern als ein kleiner und unbedeutender Schritt erscheinen. Tatsächlich aber ist sie ein 'großer Schritt für die Menschheit'. Denn er markiert die Befreiung des Seelischen aus dem Zwang ewiger Wiederholung und damit aus dem System des Todes. In einfachen und banalen Zwischenschritten beschreibt der Film einen Neubeginn auf der Grundlage der unberechenbaren Wirkung des Eros.



### Neubeginn und Rückfall

Nun konzentriert sich die Geschichte auf die Annäherung zwischen Hank, den sein Vater im Sinne des Südstaatenrassismus erzogen hat, und der schwarzen Leticia. Sie ist durcheinander. In ihrer Verzweiflung sucht sie Hanks körperliche Nähe. Darüber gerät er in einen Konflikt: Er weiß, daß Leticia die Frau seines letzten Delinquenten ist. Das und ihre Hautfarbe halten ihn zurück. Auf der anderen Seite fühlt er sich von ihr angezogen, spürt die Erregung in sich ansteigen. Schließlich geraten beide in einen Zustand, in dem die Leidenschaft die Führung übernimmt und sie in einem Moment der Erregung verschmelzen läßt. Solche obsessiven Augenblicke sind dazu geeignet, feste Muster und Zwänge zu durchbrechen. Sie lassen die Gegensätze und Widerstände in einem Moment des Verschmelzens verglühen und schaffen Folgen, die eine neue Orientierung bedeuten.

Doch zunächst noch scheint diese Begegnung im vertrauten Muster zu bleiben. Denn Hank nimmt Leticia von hinten wie er es von seinem regelmäßigen Kontakt mit der Prostituierten gewohnt ist. Doch dann dreht sich Leticia um und schaut dem fremden Weißen ins Gesicht. Nun bestimmt sie den sexuellen Austausch und ihr Verkehr formt eine andere, noch nicht vertraute Gestalt. Der Film blendet in diese Szene zweimal eine Einstellung aus einem anderen Kontext ein: Eine Hand greift nach einem Vogel im Käfig. Sie rückt ins Bild, worauf es in der Liebesszene psychologisch ankommt: Hank und Leticia sind im festen Griff eines obsessiven Begehrens, aber paradoxerweise ist dies die Bedingung für ihre Befreiung aus der Macht alter Muster. Der Zwang der Leidenschaft bricht die zur Fessel gewordene Ordnung auf. Einen Tag später macht Hank Leticia ein Geschenk, er überläßt ihr den Wagen seines

Sohnes. Das ist das erste Mal, daß er der Frau etwas freiwillig gibt.

Es ist die oben erwähnte, alte Ordnung, die das Paar wieder auseinander bringt. Als wollte sie alles Lebendige verschlucken und ersticken. Einen kurzen Moment ist Vater Buck mit Leticia allein und schon verletzt er sie in einer desillusionierenden Art und Weise, daß sie sich von Hank trennt. Der Weg aus beharrenden Mustern ist nicht geradlinig. Er geht mal vor, mal geht er zurück. Rückschläge, in denen sich die alten Zwänge wieder durchsetzen und ihr Regiment wieder aufbauen, gehören zu einer solchen Entwicklung dazu. Daher ist es psychologisch konsequent, wenn in der 85. Minute die Neubildung, die Hank und die schwarze Frau zusammenbrachte, von Hanks Vater Buck wieder erstickt wird. Damit ist der Tiefpunkt der Geschichte erreicht. Die alte Ordnung – so scheint es – ist wieder hergestellt.

Hank kann Leticia zwar nicht zurückholen, aber er kann sich gegen das Muster wenden, das sie ihm genommen hat. Als erstes sucht er für seinen Vater einen Platz im Altenheim. Der muß nun dort die restliche Zeit seines Lebens ein Zimmer mit einem Schwarzen teilen. Dann renoviert Hank sein Haus. Er entrümpelt die Räume von den dunklen Möbeln und streicht die braunen Wände weiß. Die Unterbringung des Vaters als Repräsentanten der alten Ordnung ist der entscheidende Schritt, der den neuen Lebensformen die Tür öffnet. Die Renovierung des Hauses zeigt anschaulich, daß umfassende Ordnungen umgebaut werden müssen, damit zwischen Mann und der Frau etwas Lebensfähiges entstehen kann. Es ist nicht die Frage ihrer Intimität, sondern eine Frage einer übergreifenden Umordnung. Abends betrachtet Hank zufrieden den Schriftzug am Dach seiner Tankstelle: "Leticia". Es ist, als

ließe er sich nicht beirren und warte darauf, daß die Freundin zu ihm zurückkehrt.

### Paradoxe Wirklichkeit

"Monster's Ball" eröffnet einen illusionslosen Einblick in das paradoxe 'Stirb und Werde' der Wirklichkeit. Indem wir als Zuschauer den Handlungen des Todgeweihten, seiner Henker und der mal verhaßten und mal geliebten, schwarzen Frau folgen, geraten wir in ein fremdartiges Getriebe, in dem Vernichtung und Neubildung, Wiederholung und Veränderung, Tod und Leben einander die Hände zum 'Tanz' reichen. Über Grundvorgänge wie Feststecken, Sorge um andere, Lust auf anderes, sinnliches Verspüren, etwas hingeben, an etwas festhalten, sich abhängig machen, sich binden und etwas verschweigen formiert sich Szene für Szene eine Veränderung, bei der sich das Gewicht der Wirklichkeit vom Tod zum Leben verlagert. Der Gesamtprozeß führt aus dem Gefangensein in festen Mustern zu einer verletzlichen Neubildung. Der Film macht Sinn, weil er von allen Menschen geteilte Grunderfahrungen zu einer durchgängigen Entwicklung komponiert. Daher wirkt er auf solch eigentümliche Weise zugleich fremd und vertraut.

Als Leticias Haus wegen Zahlungsunfähigkeit geräumt wird und sie mit ihrem Hab und Gut auf der Straße steht, kommt Hank mit seinem Auto und lädt ihre Sachen auf. Er zeigt der zu Recht mißtrauischen Frau, daß sein Vater nicht mehr bei ihm lebt und das Haus seinen düsteren Charakter verloren hat. Mit wachem Blick schaut sich Leticia um. Hank schlägt ihr vor, die Sachen ihres verstorbenen Sohnes Tyrell im ehemaligen Zimmer seines Sohnes unterzubringen. Dann schlafen die beiden miteinander. Erstmals sieht es aus, als habe Hank dabei auch die Gefühle seiner Geliebten im Blick. Er ist

zufrieden mit sich und Leticia genießt seine Veränderung. Draußen ist es dunkel geworden. Hank sagt, er wolle Schokoladeneis holen. Als er fort ist, geht Leticia in Sonny's Zimmer und findet die Zeichnungen, die ihr Mann Lawrence kurz vor seiner Hinrichtung angefertigt hatte. Deutlich ist Hank darauf zu erkennen. Jetzt wird auch der Witwe klar, was die Zuschauer schon immer wußten: Sie ist in das Haus des Henkers ihres Mannes eingezogen. Sie hat mit ihm geschlafen und sie muß davon ausgehen, daß er weiß, wer sie ist. Leticia fühlt sich verraten, mißbraucht und betrogen. Sie heult auf vor Schmerz.

Als Hank mit dem Eis zurückkommt, steht sie regungslos im Zimmer und starrt ihn an. "Schön siehst Du aus", ist seine Reaktion. Er hat keine Ahnung, was in der schönen Frau vor sich geht. Leticia antwortet nicht. Hank setzt sich vor das Haus und ißt das Schokoladeneis. Leticia nimmt zögernd neben ihm Platz. Ihr Blick streift über die drei Gräber auf dem Grundstück. Ihre Annäherung hat



eine Spur der Zerstörung hinterlassen. Leticia weiß, daß allein sie es in der Hand hat, diese Spur zu beenden. Sie schaut Hank an, der ahnungslos sein Eis isst. Er bietet ihr einen Löffel an. Leticia wendet sich nicht ab, sie steht nicht auf und geht. Sie rammt dem Henker ihres Mannes auch kein Messer der Rache in den Bauch. Stattdessen öffnet sie ihren Mund, nimmt mit ihren Lippen das Eis vom Löffel, läßt es zergehen und schluckt es runter. Die Kamera wandert hinter die beiden und folgt ihrem Blick in die Nacht hinaus. Drei Menschen mußten sterben, damit ein Mann und eine Frau sehnsüchtig in den Sternenhimmel blicken können.

Die Verbindung zwischen Hank und Leticia kommt nicht zustande, weil sie 'eine Beziehung' eingehen und sich ineinander 'verlieben'. Solche Formulierungen entlarvt der Film als verkürzendes Klischee. Sie kommt zustande, weil der Vollzugsbeamte sich aus einer erstarrten Form befreit, die nicht nur verurteilte Mörder, sondern auch seine eigene Familie verwüstete. Und sie kommt zustande, weil Leticia den Automatismus von Verletzung, Rache und Zerstörung durchbricht. Sie könnte dem Todessystem gestatten, die zwischen ihnen entstandene, zarte Bindung wieder aufzulösen. Aber sie tut es nicht. Genauso wie Hank bewahrt sie ihr Wissen, hält an der entstandenen Gemeinsamkeit fest und verhindert somit, daß sich das Todesmuster erneut etabliert. "Monster's Ball" wirkt fremdartig, weil er uns vor Augen hält, daß solche überpersönlichen Zusammenhänge im Austausch zwischen den Menschen immer mitwirken. Das machen wir uns nur selten deutlich. Aber unter bestimmten Bedingungen müssen Mann und Frau, jeder für sich, den großen Widersacher des Lebens bekämpfen, um sich als Paar eine Hoffnung zu geben.

Es geht darum zu lernen, wie man das, was unser ist, als fremd und das, was uns fremd war, als unsriges betrachtet.

Maurice MERLEAU-PONTY