

Vom Mythos zum Fraktal

Eine kleine Kino-Geschichte

Inge Kirsner

Was ein "Mythos" ist, läßt sich - ähnlich wie die Frage, was Religion sei, - am besten anhand einer Geschichte darstellen.

In Susan Sontags Buch "Der Wohltäter" macht der Protagonist durch einen Professor die Bekanntschaft mit dem Mythos einer alten religiösen Sekte. Diese betet eine männliche Gottheit namens Autogenes an, der eines Tages mit seiner bloßen Existenz unzufrieden ist und sich mit dem weiblichen Engel Sophia vereint. Ergebnis dieser Verbindung ist der androgyne Dianus, der meist auf dem Gipfel eines Berges schläft und sich von Zeit zu Zeit unter die Menschen begibt, um angebetet, angegriffen und geopfert zu werden. Nur so kann Dianus seinen göttlichen Schlaf fortsetzen. Das immer wiederkehrende Martyrium des Dianus gilt dabei nicht der Erlösung der Menschheit, sondern dem Wohlbefinden und der Gesundheit des Gottes. Sontag bezeichnet dies als Gottzeugung in ihrer auf richtigsten und würdigsten Form.

Der Mann, der zu dem Professor und Sektenforscher gekommen ist, um sich seine Träume deuten zu lassen, versteht die Geschichte nicht und meint: "Solche Geschichten sind doch nur Beschwichtigungsmittel für die Gläubigen, pittoreske Konzessionen an jene, die einer allem entkleideten Idee nicht gewachsen sind." "Sind Ihnen Ihre Träume auch nur Allegorien?" fragt der Professor. "Glauben Sie, sie bieten sich Ihnen nur als Geschichten dar, weil sie die Konfrontation mit einer nackten Idee nicht ertragen könnten?" "Gewiß nicht", antwortet der Mann. "Meine Träume sind nicht mehr und nicht weniger als die Geschichten, die sie erzählen." Träume, als Dichtung betrachtet, müßten nicht das Gegenteil von Wahrheit sein, entgegnet der Professor.¹ So lernt der Mann, seine Träume nicht als Vermittler von Erkenntnis zu betrachten, die für andere nützlich wäre, sondern nimmt sie allein für sich, für das eigene Wohlbefinden und die seelische Gesundheit.

Was der Filmkritiker und Publizist Georg Seeblen als Mythos bezeichnet, liegt der theologischen Definition des Begriffs relativ nahe: ihm zufolge stellt der Mythos eine Form der Weltbewältigung dar, die dem Menschen hilft, sich zurechtzufinden, indem sie ihm Antworten auf die Fragen nach seiner Identität, seinem Verhalten und seinem Verhältnis zur Umwelt aufzeigt. Der Mythos ist

1 Susan Sontag, Der Wohltäter, Fischer TB 1993 (The Benefactor, New York 1996), S. 100f.

eine Reaktion auf die Wahrnehmung der Welt als Chaos und ist ein Versuch, sie zu ordnen und zu deuten.

"Das 'Kino' entspricht also unserem Wunsch, die Welt noch einmal zu schaffen, nicht, wie in der Religion, als verpflichtende und mehr oder weniger dogmatische Erklärung, aber auch nicht, wie in der Kunst, als unwiederholbares ästhetisches Ereignis, sondern als einen möglichst endlosen, geregelten, sinnstiftenden und veränderbaren Fluß von Bildern verschiedener Art, die ein wohliges Gefühl des Selbstverständlichen in der Welt, aber auch die Angstlust von Überraschung und Thrill bietet. Wenn sie Kino ist, so handelt Geschichte nicht von dem, was einmal geschehen ist, sondern von dem, was immer geschieht, was durch mich hindurch geschieht, auch wenn ich nicht Subjekt der Geschichte sein kann. Vielleicht entsteht 'Kino' schon dort, wo wir Geschichte erzählbar machen, wo wir sie uns zur Heimat gestalten wollen..."²

Die Grundstruktur aller Kino-Erzählungen bildet ein dreiaktiges Drama, eine Abstraktion des dreiaktigen Dramas unserer Lebenserfahrungen. Am Anfang steht ein Verlust, ein Streit, eine Schuld, ein Abschied von einer glücklichen Einheit in der Familie, in der Gemeinschaft, in der Heimat. Auf diesen Bruch folgt eine Reise, ein Abenteuer, ein Kampf, das Bewältigen immer neuer Konflikte und Prüfungen. Erst deren Bestehen ermöglicht eine Form von Erlösung, eine Neugeburt aus der Krise³. Durch Identifikation mit den Protagonisten der Film-Geschichte werden die Filmbetrachtenden mit in das Geschehen von Bruch, Krise und (Er-)Lösung hineingezogen. Diese 'stellvertretende' Erlösung war ein Ansatzpunkt meiner Arbeit über "Erlösung im Film"⁴. Die Verbindung zwischen Film und Theologie lieferten mir die Film-Erzählungen, und um meine dort entworfene Position zu erweitern bzw. zu korrigieren, stelle ich im folgenden unterschiedliche Arten von Film-Geschichten und schließlich deren 'Auflösung' vor⁵.

1. Große Geschichten

„Braveheart“, der Ritterfilm von Mel Gibson (USA 1995) ist nur ein Beispiel für die Renaissance, die gegenwärtig traditionelle Filmgenres und -mythen erleben. In diesem blutigen Mittelalterspektakel ist die "Freiheit" das metaphysische Gut,

2 Georg Seeßlen, Das Kino und der Mythos, in: Der Evangelische Erzieher, Zeitschrift für Pädagogik und Theologie, Bd.6: Religion im Film, Nov./Dez. 1992, S. 540.

3 Vgl. die Fokussierung lutherischen Denkens auf Sünde, Krise und Umkehr innerhalb der individuellen Biographie.

4 Inge Kirsner, Erlösung im Film. Praktisch-theologische Analysen und Interpretationen. Stuttgart: Kohlhammer, Praktische Theologie heute, Band 26, 1996.

5 Die Grobrasterung in drei bzw. vier 'Filmsorten' ist sehr vereinfachend, aber notwendig, um die damit verbundenen Tendenzen anzudeuten. Es geht nicht um eine polemische Gegenüberstellung von 'Populärfilmen' im Gegensatz zu sog. Kunstfilmen. Und nicht nur letztere können eine Herausforderung für die Dialogbereitschaft der Theologie darstellen.

der 'MacGuffin' des Films (nach Hitchcock das unsichtbare Nichts, um das die jeweilige Filmhandlung kreist).

"Mary Reilly" (Stephen Frears, USA 1996) inszeniert das Jekyll-and-Hyde-Drama noch einmal neu. Die Geschichte eines Mannes mit zwei Gesichtern wird aus der Sicht des Dienstmädchens erzählt, die durch die Anteilnahme an der grauenhaften Verwandlung ihres erlösungsbedürftigen Hausherrn eine Katharsis erlebt, welche sie zur selbstbewußten Frau reifen läßt. - Ebenso sind Frankenstein und Dracula immer noch für Remakes gut.

Auch der MacGuffin 'Heimat' erlebt seine Neuauflagen, wie in "Schlafes Bruder" (Joseph Vilsbeyer, BRD 1995). Was im Roman von Robert Schneider funktioniert, stößt im Film jedoch auf seine Grenzen. Die Identitätssuche eines späromantischen Helden nach dem Vorbild von Hermann Hesse gerät zu dem Kitschporträt einer gescheiterten Liebe und eines verkannten Genies.

Popularfilme wie die hier kurz angedeuteten erzählen Geschichten mythischer Natur, die fast alle nach einem wohlbekanntem Ritual ablaufen. Gespannt ist man hauptsächlich darauf, wie die üblichen Zutaten diesmal zusammengemischt sind und in welcher Reihenfolge sie auftreten - Liturgie-Variationen.

2. Kleine Geschichten

...sind im allgemeinen solche ohne Massenpublikum und -wirkung. Sie werden des öfteren prämiert, vorzugsweise von evangelischen und/oder katholischen Filmjürs. Ein solcher Film ist Ken Loachs "Raining Stones" (Großbritannien 1993). Er erzählt eine 'kleine Geschichte' von den Sorgen einer dreiköpfigen Familie, die von Sozialhilfe lebt und das Geld für die anstehende Erstkommunion der kleinen Tochter nicht aufbringen kann. Dazu gehört traditionsgemäß nämlich neben den üblichen Geschenken das Erstkommunikationskleid - und vor allem der Vater legt Wert darauf, daß die Tochter ein mindestens ebenso schönes, neues Kleid trägt wie ihre Schulkameradinnen: "Es geht um den wichtigsten Tag in ihrem Leben!"

Die Arbeiterballade beginnt mit der Jagd nach einem Schaf. Das gestohlene Tier soll der Aufbesserung des Arbeitslosengeldes dienen, und nach einer Rutschpartie im Schlamm erwischen Bob, der Familienvater, und sein Freund leider nur einen Hammel, der viel weniger Geld einbringt als ein Lamm. Zudem schaffen sie es nicht, das Tier selbst zu töten, und sie übergeben es einem Metzger.

Die zweite Szene des Films führt uns in eine Messe. Die Tochter Bobs trägt vor versammelter Gemeinde ihren selbstverfaßten Text zur persönlichen Vorbereitung auf die Heilige Kommunion vor. Der Pater gibt den Eltern abschließende Weisungen mit: sie sollen ihren Kindern beibringen, daß die "Heilige Kommunion den Beginn einer wunderbaren Freundschaft mit Christus darstellt".

Nach dem gemeinsamen Mittagmahl soll es zum aufklärenden Gespräch zwischen Eltern und Kind kommen. Bob versucht, seiner Tochter die Bedeutung der Kommunion zu erläutern: "Also," beginnt der Vater, "du weißt doch, daß unser Herr gekreuzigt worden ist... Am Abend, bevor man ihn gekreuzigt hat, da hat er alle seine Freunde versammelt um einen großen Tisch rum und dann haben sie Tee getrunken... Der Grund, warum er all seine Freunde zum Tee versammelt hatte, war, daß er wußte, daß er sterben würde." - "Wie konnte er das wissen?" fragt die Tochter. - "Weil er Christus ist", antwortet er. "Christus weiß alles." - "Warum ist er dann nicht weggerannt?" will die Kleine wissen. - "Oh, auch das noch," stöhnt der Vater. "Kriegt ihr in der Schule denn gar nichts beigebracht?"

..."Also, er setzte sich zu seinen Freunden und nahm ein Stück Brot. Und er hielt es vor seinen Freunden hoch und sagte: 'Das bin ich. Dies ist mein Leib'. Verstanden?" - Die Tochter nickt zögernd. - "Und dann nahm er seine Tasse hoch und sprach: 'Dies ist mein Blut!'" - "Ja, aber ich will doch nicht Christus' Blut trinken!" wehrt sich die Kleine. - "Ach, das ist doch kein richtiges Blut", erwidert der Vater, "das ist doch nur ein Glas Wein." - "Aber du hast doch gesagt, das ist das Blut von Christus!" beharrt sie. - "Na ja, es ist symbolisch, es ist Christus' Blut, es stellt es sozusagen dar. Es ist sozusagen Blut als auch Wein... Verstehst Du's jetzt, Schätzchen?" - Die Tochter schüttelt den Kopf. - Der Vater versucht es mit einem neuen Ansatz: "Also, wenn du tot bist, dann kommst du in den Himmel. Na ja, und wenn du die Heilige Kommunion nicht erhalten hast, dann kommst du da nicht rein. - Verstehst du jetzt, wovon ich spreche?" - "Nö." - "Also, er schenkt dir sein Leben, damit du, wenn du stirbst, in den Himmel kommst. Und wenn du keine Heilige Kommunion erhältst, dann kannst du auch nicht in den Himmel kommen, hast du das jetzt verstanden?" - "Nein", beharrt die Kleine. - "Ach, zur Hölle damit", beschließt der Vater die theologische Exkursion.

Die Tochter wird trotz aller inhaltlicher und finanzieller Probleme am Ende ihr Kleid bekommen und die Heilige Kommunion im Kreise ihrer Lieben feiern, nachdem der Vater fast auf die schiefe Bahn geraten ist und aus Notwehr einen Kredithai getötet hat. - "Raining Stones" erzählt eine kleine pessimistische Geschichte mit einem überraschenden Märchenschluß, der die bestehenden sozialen Probleme zumindest einen Augenblick lang vergessen macht.

Religiöse und ethische Probleme (die Frage nach Schuld, Verantwortung und Wahrhaftigkeit, Sinn und Unsinn von Tradition und christlichen Ritualen) werden wie nebenbei gestreift und in den Erzählfluß eingebunden, das Chaos der Welt wird durch eine kleine Geschichte für einen Moment gebannt und einsichtig gemacht. Gesellschaftliche Probleme werden benannt, Ursache und Wirkungen menschlichen Handelns erläutert. Insofern sind diese Geschichten bei aller Traurigkeit 'positiv', da sie an einer Erklärbarkeit der Welt festhalten, deren negative Befindlichkeit, wenn schon nicht verändert, so doch durch kleine menschl-

che Gesten gelindert und manchmal sogar für kurze Zeit aufgehoben werden kann.

3. Fragmentarische Geschichten

Der österreichische Filmmacher Michael Haneke gelangt mit seinen Alltagsstudien zu anderen Ergebnissen als Ken Loach. Er bedauert im Presseheft zu seinem bisher letzten Film "71 Fragmente einer Chronologie des Zufalls" (Österreich/BRD 1994) den dürftigen Reflexionsstand der Kunstform Film. Man würde nach wie vor, und das mit finanziellem Erfolg, die tröstliche Illusion von der Erklärbarkeit der Welt verkaufen. Er sieht sich mit seinen "71 Fragmenten" als einer der ersten im weitläufigen Steinbruch der Moderne angekommen. - Die erste Szene der Haneke-Apokalypse:

Ein Mann betritt eine Bank und schießt ein paar Menschen nieder. Fragment eins. Die folgenden 70 Fragmente zeigen uns willkürlich scheinende Augenblicke aus dem Leben verschiedener Menschen. Diese Lebensgeschichten sind insofern miteinander verbunden, als sie alle mit der anfangs gezeigten, 'sinnlosen' Tat verwoben sind. Einige der Männer und Frauen, deren Alltag wir fragmentarisch mitbekommen, sind die Opfer des Amokläufers.

Die Gewalt des Amokläufers in "71 Fragmente" ist der Höhepunkt einer in jeder der Sequenzen evozierten emotionalen Hilflosigkeit, die bis ins Unendliche hinein reproduziert wird und schließlich jeden zwischennenschlichen Kommunikationsversuch im Keim vereisen läßt.

Nach dem Auftakt beginnt der Film mit der Zeichen- und Gebärdensprache eines aus Rumänien geflüchteten Kindes, das auf diese Weise Kontakt aufzunehmen sucht. Spätere Dialoge - zwischen Ehepaaren im Bett, zwischen Tochter und Vater am Bankschalter, zwischen Sohn und Mutter am Telefon - sind auf den Austausch banaler Alltagssätze reduziert.

"Wenn ausnahmsweise Inhalte vermittelt werden, ist der Schock so groß, daß auf der Stelle Kommunikationskurzschluß eintritt. Auf den beim täglichen Abendbrot unvermutet gesprochenen Satz 'Ich liebe Dich' kann dann nur so etwas wie 'So was sagt man nicht' die Antwort sein - oder gleich eine Ohrfeige"⁶.

Haneke empört die Zuschauenden, denen keinerlei Trost oder irgendwelche psychologischen Erklärungen geliefert werden. Die Amok-Tat 'geschieht' einfach so, ähnlich wie in "Pulp Fiction" von Quentin Tarantino (USA 1994) während einer Autofahrt ein Schuß sich löst und das Gehirn des Getroffenen sich auf dem Hintersitz verteilt, weil das Auto zufällig gerade "über einen Huppel" gefahren ist, wie John Travolta seine 'Tat', selbst überrascht, kommentiert. Muß man hier noch lachen, weil die Gewalt durch ihre Überspitzung und Absurdität etwas geradezu

6 Dietrich Kuhlbrodt, 71 Fragmente..., epd Film 11/95, S. 36.

Märchenhaftes gewinnt, so kann man bei Haneke nur noch fassungslos hinschauen: es ist, als sei eine unerbittliche Kamera direkt hinter der Augenlinse festgeschraubt, man fühlt sich wie die Videokamera in Hanekes Film "Benny Video" (1992), die den fast versehentlich begangenen Mord an einem Mädchen aufzeichnet. Man kann lediglich aus dem Film herausgehen, dies bleibt die einzige 'Abschaltmöglichkeit'. Was mit der empfundenen Empörung anzufangen ist, ist allein Sache des hilflos Zuschauenden.

Das Bild ist bei Haneke vor allem Ausdruck des Abwesenden, Sinn-Bild nicht in Kraft tretender 'Gnade'. Haneke stellt die Gnadenlosigkeit der Wirklichkeit als eine Abfolge von zufälligen Augenblicken dar, die sich ohne zwingende Logik einfach so ergeben, und die uns ähnlich zurücklassen wie das rumänische Kind, das nach einer endlos erscheinenden Passion endlich Aufnahme bei einem elternlosen Paar findet, und das im Auto auf die Pflegemutter wartet, die dann in der Bank von dem 'Marder ohne Grund' erschossen wird. Die unmotivierte Gewalttat jenes Studenten zeigt, daß wir alle "Natural Born Killers" sind. Die Szene einer möglichen Meta-Ebene verstärkt noch die Absurdität des Geschehens: Da spielt der Student mit einem Bekannten eine Runde Mikado; wir sehen minutenlang dabei zu, wie die beiden die Holzstäbchen ohne Zittern versuchen abzuheben. Es geht bei diesem Spiel lediglich um "Zufall und Geschicklichkeit", wie der Student kommentiert.

Keine Geschichte erlöst uns, jeder Versuch, Ursache und Wirkung - Einleitung, Hauptteil und Schluß - zu bilden, gerät zur Lüge. Fragmentarisch ist Hanekes Erzählung, fragmentarisch ist unsere Wahrnehmung des Erzählten, und fragmentarisch ist unsere Wahrnehmung von Wirklichkeit. Um der Erkenntnis einer unausdenkbaren Sinnfreiheit allen Geschehens zu entgehen, auch dazu gehen wir ins Kino, das uns mit seinen Schattengeschichten zu trösten pflegt.

Hierzu noch einmal Georg Seeßlen⁷:

"Es ist diese Verweigerung, die Michael Hanekes Kino so wirksam macht. Wir werden für alle unsere Knipsünden bestraft, für das Vorbeisehen an uns selber, für die verzweifelte Suche nach Eindeutigkeit, für die Lust an Grausamkeit und Kitsch, für eine Liebe, die den Bildern gegenüber kein Bewußtsein entstehen läßt, für die Suche nach dem Gegenbild zur Wirklichkeit in der geschützten Dunkelheit".

4. Das Ende der Geschichten

Griffith habe eine falsche Richtung eingeschlagen, als er das narrative Element im Kino einführte, sagt der englische Filmemacher Peter Greenaway: "Das ist so et-

7 Georg Seeßlen, Requiem für einen unschuldigen Marder, in: Die Zeit Nr.44, 27.10.1995, S. 72.

was wie das Thema der jungfräulichen Geburt am Anfang des Christentums - heute werden wir das Problem nicht mehr los!"

1995 wurde das Kino hundert Jahre alt, und Peter Greenaway sieht zu diesem Anlaß erneut eine Herausforderung darin, etwas zu zeigen, was es bisher im Kino nicht gegeben habe. Mit seiner Münchner Installation zum Kino-Geburtstag⁸ versucht er, das Kino auf seinen Ursprung zurückzuführen:

"Kino ist in erster Linie ein projizierter Lichtstrahl, der auf eine von einem Rahmen begrenzte Fläche ein helles Rechteck wirft, worin Schatten die Illusion von Bewegung zu erzeugen haben."

Wenn er sagt, Kino sei bisher aufgezeichnetes Theater oder illustrierte Literatur gewesen und müsse sich endlich von anderen Kunstformen freimachen, dann negiert er zwecks Provokation bewußt die filmische Avantgarde, die bereits in den ersten Jahrzehnten dieses Jahrhunderts mit dem "absoluten" und dem "abstrakten Film" das Kino als das gezeigt hat, was es 'eigentlich' ist: das Aufzeichnen von Bewegung, die Erweiterung des Aufzeichnens von Licht und die Projektion des Festgehaltenen auf eine Fläche.

Der "absolute Film" ist eine "nichtnarrative Filmform, bei der die Bilder realer Gegenstände, losgelöst von ihren normalen Zusammenhängen, oft rhythmisch montiert, verwendet werden; in Frankreich auch 'cinéma pur' genannt"⁹.

Was "absoluter Film" alles sein kann, bleibt eine Frage von Definitionen - diese reichen von "Malerei in Bewegung" über "visuelle Musik", "Konstruktivismus", "Revolutionsfilm", "Werbefilm", "Psychedelic" und "Fluxus" bis zu Dziga Vertovs Theorie seiner Filmsprache als "Gedankenmusik".

Der "abstrakte Film" löst sich vom Gegenständlichen; in dieser ebenfalls nichtnarrativen Filmform können Streifen, Flächen, Kreise und Farben rhythmisch angeordnet zu einer "Gedankenmusik" werden, die als frühe, abstrakte Videoclips erscheinen. In den 30er Jahren schufen Filmemacher damit u.a. die ersten Werbefilme (z.B. Len Lye, Kaleidokope, England 1935, 1'45, Werbefilm für Churchman Cigarettes). Moderne Nachfahren sind Videokünstler wie Nam June Paik (z.B. Suite 212, USA 1975). Ein Ausschnitt aus John Cages "One 11 and 103" zeigt zunächst eine weiße Leinwand; es ist, als ob man ein Buch mit dem Titel "Leere" aufschlägt. Dann schieben sich graue 'Wolken' in die tabula rasa, die schließlich diagonal angeordnet erscheinen; die Wolken offenbaren ihren Hintergrund: eine leere Zimmerecke. Hier spielt sich ein Thema mit Variationen ab, unterstrichen durch 'abstrakte Musik'.

8 Robert Fischer, Der Raum, die Stadt, das Licht. Peter Greenaways Münchner Installation, in: epd Film 1/96, S. 6ff.

9 James Monaco, Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films, Hamburg: Rowohlt 1990 (1980), S. 384.

Wann wird "Abstraktes" absolut? Bereits die mit dieser Filmform verbundene Musik gibt immer eine bestimmte Dramaturgie vor; Figürliches steht gegen Abstraktes. Als 'absolut absolut' erscheint am ehesten der Dadaist Hans Richter ("Rhythmus 21", Deutschland 1921), der die völlige Reduktion auf Klang und Bild schafft. Setzt man Absolutheit mit Radikalität gleich, könnte man sagen: "Absolut ist, wenn eine gewisse Idee absolut (radikal) durchgeführt wird." - Radikal, eine absolut auf die Spitze getriebene Idee, unveränderbar kann jedoch nur ein (statisches) Bild sein - hebt jede Bewegung dann das Absolute auf? Oder ist die Bewegung hin zum Absoluten bereits ein solches, kann es im Prozeß seines Werdens gezeigt werden?

Musikvideoclips z.B. liefern wie ihre 'absoluten' bzw. 'abstrakten' Vorgänger das absolute Prinzip der Fraktale. Werden Fragmente i.a. als Bruchstücke bezeichnet, als unvollendete Teile eines Ganzen (insofern sind Hanekes Fragmente als solche nicht 'absolut', als sie immer noch Teile verschiedener Geschichten darstellen, die im Kopf zu ergänzen wären), so sind Fraktale für sich genommen 'ganz'.

Die von Benoit B. Mandelbrot entwickelte Chaostheorie ist eine Art Geometrie der Fraktale. Die fraktale Geometrie scheint Gegenstände der natürlichen Welt zu beschreiben. Berge und Wolken haben fraktale Gestalt; Fraktale haben also mit der materialen Wirklichkeit zu tun. Mandelbrot entdeckte, daß Dinge, in verschiedenen Maßstäben betrachtet, fast identisch aussehen; das kleinste Steinfragment eines Berges kann dieselbe Gestalt haben wie die Zackenform des Berges. Diese Selbstähnlichkeit beim Übergang vom Größten zum Kleinsten bei der Variation des Maßstabs tritt auch bei Ereignissen ein.

"Denken Sie an die Baumwollpreise. Die Baumwollpreise sind weit über 100 Jahre lang hervorragend dokumentiert. Bei der Betrachtung der Fluktuation der Preise stellt man fest, daß die Fluktuationskurve eines einzelnen Tages im wesentlichen genauso aussieht wie die einer Woche, eines Jahres oder von zehn Jahren. So funktioniert die Welt. Ein Tag ist wie ein ganzes Leben. Man fängt an, das eine zu tun, doch tut man etwas ganz anderes, man will irgendwohin, kommt aber nie an... Und am Ende Ihres Lebens zeigt sich, daß das ganze Leben genauso zufällig und planlos verlaufen ist. Ihr ganzes Leben hat fast die gleiche Gestalt wie ein einzelner Tag."

Es ist eine bestimmte Betrachtungsweise der Welt, die von dem Naturwissenschaftler Grant in "Jurassic Park" von Michael Crichton als die einzig mögliche bezeichnet wird:

"... die einzige (Betrachtungsweise), die der Wirklichkeit entspricht. Sie müssen verstehen, dieses Konzept der Selbstähnlichkeit in der Theorie der Fraktale beinhaltet den Aspekt der Rekursion, der Wiederkehr des ähnlichen, was bedeutet, daß Ereignisse nicht vorhersehbar sind. Sie können sich plötzlich und ohne Vorwarnung ändern... Aber wir trösten uns mit der Vorstellung, daß eine plötzliche

Veränderung etwas ist, das außerhalb der normalen Ordnung der Dinge abläuft... Wir können uns nicht vorstellen, daß plötzliche, radikale, irrationale Veränderungen zum Grundmuster unseres Lebens gehören... Die Chaostheorie lehrt uns, daß die Linearität, die wir bei allem, von der Physik bis zur Fiktion, für selbstverständlich halten, einfach nicht existiert. Die Linearität ist eine künstliche Art der Weltbetrachtung. Das wirkliche Leben ist keine Abfolge miteinander verbundener Ereignisse... In Wirklichkeit ist der Ablauf des Lebens eine Reihe von Ereignissen, in der ein Ereignis die folgenden in einer vollkommen unberechenbaren, vielleicht sogar verheerenden Weise verändern kann... Das ist eine grundlegende Wahrheit über die Struktur unseres Universums. Aber aus irgendeinem Grund bestehen wir darauf, uns so zu verhalten, als würde sie nicht existieren"¹⁰.

Das Festhalten an der "tröstlichen Illusion der Erklärbarkeit der Welt" (Haneke) läßt uns Geschichten zum Lebensmittel werden; die Traumfabrik Kino läßt uns vergessen, in welcher Platon-Höhle wir uns möglicherweise befinden, oder, um es mit einer Kino-Definition auf das Leben zu übertragen: "Leben ist in erster Linie projizierter Lichtstrahl, der auf eine von einem Rahmen begrenzte Fläche ein helles Rechteck wirft, worin Schatten die Illusion von Bewegung zu erzeugen haben."

5. Das Leben als der absolute Film

Cyrus: "... und, was ist mit dir, Junge? Hast du auch eine Geschichte?"

Rashid: "... Wer, ich? Ich habe keine Geschichte. Ich bin einfach bloß da."

Wayne Wang, Paul Auster: Smoke



¹⁰ Michael Crichton, Dino Park, Droemer-Knauer 1991, S. 217ff; 1993 verfilmt von Steven Spielberg.

Am Ende der 'großen' Geschichten stehen neue, 'kleine', die sich wie Fraktale aneinanderreihen. Betrachtet man das Kino weiterhin als Möglichkeit, die manchmal auch absurde Wirklichkeit abzubilden und sie auf immer neue Weise erfahrbar zu machen, so muß es auch der heutigen Weltwahrnehmung Rechnung tragen. Solche Werke, die einen ganzen Sack voller kleiner Geschichten erzählen, sind z.B. die gerade erfolgreich gelaufenen Filme des Regisseurs Wayne Wang in Zusammenarbeit mit dem Autoren Paul Auster ("Smoke", USA 1994 und "Blue in the Face", USA 1995). Die großen Weltbewältigungs-Mythen sind an ihrem Ende angelangt und haben neuen Erfahrungsmustern Platz gemacht, denen sich auch die Theologie stellen muß.

"Am Ende ist jedes Leben nicht mehr als die Summe von Zufällen, eine Chronologie von unerwarteten Überschneidungen, glücklichen Zufällen, wahllosen Ereignissen, die nichts als ihre eigene Planlosigkeit enthüllen...

Ein Mensch geht in eine bestimmte Richtung, macht auf halbem Wege eine scharfe Wendung, bleibt stehen, läßt sich treiben, geht wieder weiter. Nichts ist jemals vorherzusehen, und unvermeidlich gelangen wir an einen ganz anderen Ort als den, zu dem wir aufgebrochen sind...

Das Entscheidende ist, daß zuletzt jedes Leben auf nichts anderes als auf sich selbst zurückgeführt werden kann. Was mit anderen Worten heißt: das Leben hat keinen Sinn"¹¹.

Paul Auster, der hier die Sinnfreiheit des Lebens postuliert, hält es jedoch nicht für sinnlos, weiterhin Geschichten zu erzählen. Allerdings solche, an deren Ende keine (endgültige) Erlösung steht: manche seiner Figuren verschwinden am Ende im Nichts; andere brechen nach Irgendwohin auf.

Der Film "Dead Man" von Jim Jarmusch (USA 1995) wurde als eine Art Westernparodie angekündigt. Doch ist hier das Genre, die Geschichte nur ein Vorwand. Wie der Titel sagt, geht es um die Erzählung des langsamen Sterbens eines Mannes. Filmen heißt, dem Tod bei der Arbeit zusehen, und in "Dead Man" wird dies visualisiert. Jede Einstellung wird mit einem langsamen Fade out abgeblendet. Zwischen jeder neuen Filmsequenz steht die sekundenlange totale Schwärze. Jede Einstellung wird so zu einem Fraktal, steht als solches für sich selbst und bedeutet nichts als sich selbst. (Nur bei einer Rückblende, als der Indianer "Nobody" von seiner Kindheit erzählt, wird jede Einstellung am Ende weiß überflutet, bevor das nächste Bild 'einbricht'.)

Das Prinzip des Nachbildes wird auf diese Weise sichtbar gemacht: im Kopf des Zuschauenden verbinden sich die Filmbilder durch den Nachbild-Effekt zum Fluß

¹¹ Paul Auster, Hinter verschlossenen Türen, in: ders., Die New York-Trilogie, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1995 (1989), S. 237-375, S. 261,302f.

einer Geschichte. Jarmusch macht deutlich, daß jede Einstellung, wie oben bereits angedeutet, ein Fraktal ist. Er läßt dem Auge durch das langsame Abblenden Zeit, das Nach-Bilden als solches zu registrieren, jeden 'Bruch' zwischen den einzelnen Einstellungen wahrzunehmen. Das Prinzip des Filme-Machens bleibt als technischer Aspekt im Film deutlich, ebenso wie das Bewußtsein des Erzählakts der Geschichte. Es wird keine ungebrochene Illusion gewährt; der Verdacht, daß jede Geschichte, auch die des eigenen Lebens, die Vergangenheit und die Gegenwart eine Konstruktion ist, um dem Chaos der Weltwahrnehmung ein Gerüst zu geben, wird geweckt und wachgehalten. Things just happen.

Die Gemeinsamkeit von Kino und Kirche wurde und wird in der evangelischen wie der katholischen Filmarbeit meist über ihre Funktion als Erzählgemeinschaft definiert.¹² Dies ist eine mögliche Betrachtungsweise, die in der heutigen Zeit, in der wir am Ende der großen Geschichten und Mythen angekommen sind, revidiert oder zumindest erweitert werden muß.

Wie das Kino steht die Kirche als Erzählgemeinschaft vor einer neuen Form von Kontingenzbewältigung. Das Leben selbst ist der Kasualfall; "plötzlich und unerwartet" sind nicht mehr nur die Brüche, die das Alltagsleben in Frage stellen und es beim Versuch der Bewältigung der Krise in eine andere, vielleicht befreiende Richtung weisen können.

Möglicherweise kommt der Theologie auf eine neue, herausfordernde Art und Weise dieselbe Aufgabe zu, wie sie seit hundert Jahren die Kinoapparatur bewältigt. Bei der Filmprojektion übernimmt das Malteserkreuz (die Vorrichtung zum ruckweisen Filmtransport, bestehend aus Kreuz und Transportbolzen) die Aufgabe, den Bilderfluß in einen rezipierbaren Bewegungsablauf zu bringen. Ohne das Malteserkreuz wären höchstens verwischte Farben oder Schatten wahrzunehmen, ohne die Zusammenhänge der Bewegung erkennen zu können. Was alle Filme miteinander verbindet, ist der schwarze Strich, der auf dem Filmstreifen zwischen den einzelnen Bildern zu sehen bzw. bei einer gelungenen Projektion nicht zu sehen ist. Der schwarze Strich trennt eine Bild vom anderen, (unter)scheidet die einzelnen Bilder voneinander und ermöglicht durch das Zusammenspiel mit dem Kreuz die Bewegung der so erst lebendigen Bilder¹³.

12 Siehe Zeno Cavigelli (Hrsg.), *Aus Leidenschaft zum Leben*, Zürich: Benzinger 1993, hier bes.: Michael Kress, *Erzählen um des Lebens willen - Das Verhältnis von Kunst, Film und Theologie*, S. 41-78.

13 Eine an dieser Stelle nur angedeutete Spekulation könnte den schwarzen Strich als die dunkle Leerstelle sehen, welche die MystikerInnen und die romantischen Liebenden des Mittelalters als "trennendes Schwert" (siehe "Tristan und Isolde") bezeichneten. Diese Trennung, die "dunkle Nacht der Seele" (Johannes vom Kreuz) ist nur für diejenigen Liebenden erfahrbar, die eine 'unio mystica' - mit dem oder der Geliebten, mit Gott - erlebt haben und diesen Zustand konservieren möchten. Diese dunkle Nacht geht der Mystik zufolge immer von Gott aus: "Erst wenn Gott eine Seele der passiven Reinigung dieser

Die Herausforderung läge dann darin, den Fluß des Lebens und der Bilder in Gang zu halten, neue Geschichten oder alte Geschichten neu zu erzählen, die kein Betäubungs- sondern ein Bewußtseinsmittel darstellen, und die, ähnlich wie in "Smoke" oder "Blue in the Face", bei aller Einsicht in die Möglichkeit einer Sinnfreiheit des Geschehens eine Lebensfreude postulieren, die darauf beruht, daß wir noch nicht am Ende sind mit unserer Geschichte und daß es noch aussteht, was wir sein werden. Schließlich wird sich auch zeigen, ob Gott ein Mac Guffin ist oder nicht.

dunklen Nacht unterzieht,... kann sie rein werden... Gott muß die Führung übernehmen und sie in jenem Feuer reinigen, das ihnen als Dunkelheit erscheint" (Johannes vom Kreuz, Dunkle Nacht, Bd.2, Sämtliche Werke, Einsiedeln 1984,1.3.3.). Gott verlockt nach Johannes vom Kreuz die Seele durch die "sinnlichen Freuden" einer unio mystica, er nährt die kindliche Seele. Um eine Stagnation zu vermeiden, entzieht er ihr die sinnlichen Freuden wieder, überläßt die Seele sich selbst. So kann sie wieder zur Ruhe kommen und die nach außen gerichteten Kräfte kehren in sie zurück. In der Kontemplation kann sie Gott in sich verinnerlichen, die "dunkle Nacht" ist das "Einströmen Gottes in die Seele"; eine wirkliche Begegnung kann es nur durch die Trennung geben. Das "trennende Schwert" ist die andere Seite der Vereinigung; erst im Wechselspiel zwischen Nähe und Distanz kann eine wirkliche Beziehung entstehen.